

ОТЗЫВ

официального оппонента, доктора искусствоведения В.В. Иванова
на диссертационную работу Ольги Александровны Абрамовой
«НЕЗАВЕРШЕННЫЕ ПОСТАНОВКИ 1917–1922 ГОДОВ В
ИСТОРИИ МОСКОВСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА»
Специальность 17.00.01 – Театральное искусство

Тема незавершенных постановок редко возникает в трудах историков театра и еще ни разу не становилась предметом системного анализа. Обычно историки театра оперируют материалами театральной критики, с разной степенью достоверности, свидетельствующей о спектаклях. Тогда как жизнь театра – процесс многослойный и многомерный. В нем многое остается невидимым зрителю, хотя, в конечном счете, так или иначе сказывается на творческих результатах.

Для исследования О.А. Абрамова выбирает тему неосуществленных замыслов Художественного театра в период с 1917 по 1922 годы. Выбор сильный, позволяющий поставить ряд существенных методологических проблем и прийти к неожиданным концептуальным выводам.

Своей диссертацией Абрамова откликнулась на призыв П.А. Маркова, прозвучавший еще в 1976 году: «Можно было бы написать целое исследование о незавершенных либо не увидевших света рампы работах Художественного театра, подготовлявших его будущие победы».

Известно, насколько принципиально относились К.С. Станиславский и Вл.И. Немирович-Данченко к формированию репертуара, как соотносили каждое свое решение с основными художественными устремлениями театра, не только с его задачами, но и сверхзадачами, как долго, иногда годами, шла работа над пьесой. И как порой были готовы прекратить работу несмотря на то, что в нее

было вложено немало сил и средств. Но это только одна сторона проблемы. Другая ее сторона связана с тем, что замыслы приходится на годы коренного слома русской жизни и культуры, что также учитывает диссертантка. Революционная повседневность вторгалась в жизнь театра, оказывала влияние на репетиционный процесс. Еще важнее другое. Перед создателями Художественного театра стояла задача, подчас достигающая трагической остроты: как откликаться на требование времени, не утрачивая того, что образует эстетическую и нравственную суть Художественного театра?

Диссертация состоит из трех глав, введения, заключения, списка литературы и четырех приложений.

Во Введении диссертантка обращает внимание на то, с каким вниманием относятся искусствоведы к эскизам художников, даже если они не привели к написанию картин, как тщательны филологи к тому, что у писателей, осталось только в черновиках, и как расточительны историки театра в отношении нереализованных театральных замыслов. А между тем, полагает автор, история их формирования в связи с общей картиной творческой эволюции театра, работа над осуществлением открывает новые исследовательские возможности и ведет к более полному и глубокому пониманию жизни театра. С этим утверждением невозможно не согласиться.

В первой главе «Незавершенные постановки как проблема изучения» диссертантка формулирует вопросы, на которые предстоит ответить, и слагаемые системного подхода. Из исследования исключены замыслы, которые не вышли за пределы обсуждений и не были запущены в работу. Что и позволяет сосредоточиться на пяти работах театра: «Роза и Крест» А.А. Блока, «Король темного чертога» Р. Тагора, «Чайка» А.П. Чехова, «И свет во тьме светит» и «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого.

Неосуществленные постановки представлены диссертанткой не эпизодами, вырезанными по контуру, а частью большой жизни театра, связанными как с предшествующими, так и последующими работами. Автор определяет путь замысла от первоначального, зыбкого, ускользающего наброска к постепенной материализации, которая происходит на репетициях с актерами, в работе режиссера с композитором, художником-поставщиком, заведующим постановочной частью, сотрудниками цехов. У несбывшегося есть своя археология: варианты распределения ролей, журналы репетиций, протоколы и стенограммы совещаний, эскизы костюмов и декораций, макеты, планы выгородок и т.д.

Диссертантка детально, можно сказать педантично определяет этапы исследования от составления списка незавершенных постановок до раскрытия (предположительного) содержания будущего спектакля, вскрытие причин прекращения работы, рассмотрение неосуществленного в исторической ретроспективе (см.: с. 31). Завершается первая глава разделом, посвященным политическим, социальным и бытовым условиям послереволюционной России, столь существенно влиявшим как на повседневную жизнь театра, включая репетиционную, так и на творческие задачи.

Абрамова уверено чувствует себя в сложно структурированном архиве МХАТ, который часто выглядит лабиринтом, безошибочно находит связи между, казалось бы, далеко отстоящими его разделами. Она задается вопросами, ищет ответы и признается, когда они не находятся. Диссертация не только аккумулирует результаты поисков, но погружает нас в сам процесс исследования, которое во многом становится расследованием. Сама методология поиска обладает безусловной научной ценностью.

Вторая глава «Стратегия продолжения» открывается разделом «Замысел, отброшенный временем: “Роза и Крест” А.А. Блока (1916–1921)». Автор со всей доступной полнотой восстановил историю самой долгой работы художественников, длившейся пять с лишним лет, историю, полную неожиданных поворотов и колебаний, часто остающихся необъяснимыми. Насколько высоки были ставки в этом предприятии, свидетельствует тот факт, что «дополнительно к основному занавесу с абрисом чайки придумали еще один – с изображением розы и креста» (с. 56). Спектаклю готовилась роль «знамени», «по художественному значению равному чеховской “Чайке” 1898 года» (с. 57).

Диссертантка справедливо находит место лирической драме А.А. Блока в русле «символично-импрессионистических исканий МХТ» (с. 55) и отмечает важность для Немировича-Данченко «“сдвига” МХТ от классического реализма к модернизму, начатого постановками Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Гамсуна, Андреева» (там же). Но ведь убеждая и увлекая Станиславского, а затем и актеров, он, вероятно, говорил слова, если не о режиссерском замысле, то, по крайней мере, о своем личном впечатлении от пьесы. Но именно движущие конкретные мотивы архивы и не позволили документировать. Тогда как именно они, возможно, приблизили бы к пониманию странного сочетания регулярного угасания интереса к пьесе и настойчивого к ней возвращения, прочитываемого желания отказаться от пьесы и невозможности — это сделать. Показательна готовность передать право на постановку Театру Незлобина – в недружественные руки

начинающего режиссера, страстного поклонника Мейерхольда, Оскара Блюма и желание снова вернуться к репетициям.

«13 апреля 1917 года Станиславский посетил прогон и наложил художественное veto на почти готовую постановку» (с. 56). Для того чтобы наложить вето «на почти готовую постановку», в которую было вложено столько труда и кровных средств театра, нужно было привести убедительные аргументы. Но и по этому поводу архивы молчат. Без ответа остается вопрос об отсутствии В.И. Качалова на репетициях. Казалось бы, из всей труппы именно он должен был стать наиболее заинтересованным лицом. Ведь, по воспоминаниям О.В. Гзовской, после чтения пьесы Блоком в Художественном театре Качалов сам «заявил о своем желании получить роль Бертрана» (Василий Иванович Качалов: Сб. статей, воспоминаний, писем. М.: Искусство, 1954. С. 394). Хотя, конечно, мемуары требуют проверки. Кстати, там же Гзовская описывает, как Качалов репетировал роль Гаэтана. Значит, принимал участие в репетициях. Именно эту линию стоило бы прочертить более подробно.

Если о работе Художественного театра над пьесой Блока все-таки существовало предварительное знание благодаря двум книгам М.Н. Строевой о режиссерских исканиях К.С. Станиславского (М.: Искусство, 1973, 1977), то в последующих разделах О.А. Абрамова выступает в роли первооткрывателя.

Идея постановки пьесы Блока с ее очевидным розенкрейцеровским подтекстом исходила сверху, от Вл.И. Немировича-Данченко, тогда как пьеса Р. Тагора «Король темного чертога», полная мистических веяний востока, была взята в работу по актерской инициативе. В этих рифмующихся замыслах живет дыхание уходящего Серебряного века с его томлением по запредельному. Для тяжелобольной Н.С. Бутовой, не имевшей режиссерского опыта, обращение к пьесе Тагора как опыту проникновения за пределы материального мира, имело глубокий экзистенциальный смысл. Диссертантка исследует историю переводов пьесы и решающую роль в создании окончательного текста Ю. Балтрушайтиса, которому пришлось не только сделать поэтический перевод, но и выстроил композицию, приближающуюся к форме моноспектакля. О.А. Абрамова установила, что Немирович-Данченко покровительствовал этой работе и провел 11 репетиций. По сохранившемуся режиссерскому экземпляру О.А. Абрамовой восстановила декорационное и световое решение спектакля.

Диссертантке удалось установить, что 25, 26 декабря 1918 г. и 2 января 1919 г. на сцене театра «Летучая мышь» состоялся показ недоосуществленного спектакля под маркой «Вечера артистов Московского Художественного театра». Единственная обнаруженная

рецензия позволяет сделать вывод, что вечер, «по существу, представлял собой сольное выступление актрисы Германовой» (с. 85). Примечательно, что после увиденного к работе над спектаклем подключился Станиславский и провел три репетиции: 17, 22 и 29 января 1919 г. Казалось бы, у этой истории намечался хороший финал, но смерть В.И. Неронова, отъезд А.К. Тарасовой, И.Н. Берсенева, а главное – М.Н. Германовой, обострившаяся болезнь Н.С. Бутовой и разруха 1919 г. оборвали «путешествие на Восток» Художественного театра. Не смирилась с утратой М.Н. Германова, включив «Короля темного чертога» в репертуар «Пражской группы МХТ». Но это уже другая история.

Мелькавшие в документах и прессе упоминания о работе Художественного театра над «Чайкой» (1916–1918) историков привлекали, прежде всего, темой Михаила Чехова–Треплева. Удовлетворяя этот интерес, диссертантка выявляет и более сложный и многомерный сюжет.

Работа над «Чайкой» начиналась в то же время, что и над драмой Блока «Роза и Крест», «под эмблемой которой должно пройти следующее десятилетие МХТ. Это не означало, что МХТ из “театра Чехова” намерен превратиться в “театр Блока”. Линию репертуарного “сдвига” от психологического реализма к символизму задуманная “Чайка” должна была уравновесить, добавить в нее беспримесно мхатовскую интонацию», – пишет диссертантка (с. 91). Однако интонация виделась Станиславскому обновленной. Его увлекала не «нервность» первого спектакля, а шалыпинский размах, масштаб чувств, душевное здоровье, бодрость, о чем и пишет подробно автор диссертации, опираясь на записи репетиций. Этим требованиям отвечала только А.К. Тарасова (Нина). Тогда как с безусловным кандидатом на роль Треплева – М.А. Чеховым работа не ладилась. Актеру, находившемуся в болезненно-депрессивном состоянии, раздавленному как личными обстоятельствами, так и событиями революции, душевное здоровье и бодрость давались плохо. Попросив отпуск в театре на полгода, Чехов выбыл из рабочего процесса. Потери приобрели лавинообразный характер. Отъезд А.К. Тарасовой (Нина), уход из театра А.Д. Попова (Медведенко), самоубийство А.А. Стаховича (Дорн), кончина В.И. Неронова (Сорин). Отъезд Качаловской группы унес М.А. Крыжановскую (Маша), Н.А. Подгорного (Дорн) и П.А. Павлова (Шамраев). Диссертантка, подводя итоги «несостоявшемуся триптиху одухотворенной красоты», пишет: «Опыт трех “недопоставленных” постановок обнаружил невозможность точного следования плану работ, принятому до революции» (с. 108). К этому выводу можно добавить, что работа над «Чайкой» не осталась бесплодной. Многие творческие задачи,

поставленные Станиславским, получили развитие и новое дыхание в «Трех сестрах» Немировича-Данченко (1940).

Третья глава отдана толстовской теме Художественного театра. Анализируя укорененность «толстовского» в природе Художественного театра, в его жизнечувствии и этике, автор диссертации подводит к теме незавершенных спектаклей: «В годы революции Художественный театр оставляет в стороне утонченную поэзию Серебряного века и идет к зрелому, мощному реализму Толстого, отлитому в законченные классические формы» (с. 112). Говоря о христианских мотивах в творчестве Л.Н. Толстого, автор находит точные слова: «Во “Власти тьмы” светом христианства освещается народная жизнь, в драме “И свет во тьме светит” – индивидуально-личная» (с. 113). Опубликованная в искаленном цензурой виде, а для театра и вовсе запрещенная, пьеса открылась для сцены только после Февральской революции. Художественный театр находил в ней возможность глубинного мировоззренческого высказывания, продолжающего тему «Живого трупа» (1911). Автор подробно восстанавливает цепь событий: переговоры с Чертковым о праве на постановку, назначение режиссерами А.А. Санина и К.С. Станиславского (25 мая 1917 г.), окончательное утверждение Санина, в помощь которому командирован В.В. Лужский (31 января 1918 г.) распределение ролей. И, наконец, 21 февраля – первая репетиция. И далее день за днем, вплоть до конца сезона, идут интенсивные репетиции. Обсуждаются макеты отдельных сцен, замечательно проанализированные диссертанткой. В конце мая сдаются костюмы и бутафория. В течение августа завершена работа над макетами. Но осенью начинаются странные сбои в работе. А «2 января 1919 года прошла последняя репетиция пьесы. Санин опять взял отпуск и исчез» (с. 124). Вернулся и продлил отпуск. Снова исчез. С отъездом Качаловской группы (1 июня) не стало и исполнителя главной роли. Хотя диссертантка прямо об этом не пишет, но из всего описания репетиционного процесса следует, что Санин не справился с пьесой. Его постановочного таланта оказалось недостаточно, чтобы совладать с мировоззренческой глубиной Толстого. Последние вопросы бытия были не по его части.

Иначе сложилась репетиционная судьба «Плодов просвещения». Выбор пьесы был обусловлен многими обстоятельствами: и давней привязанностью Станиславского к ней, и тем, что с отъездом Качаловской группы театр утратил «опорных» артистов и приходилось искать пьесу «без героя», рассчитывая только на ансамбль, и тем, что было необходимо усилить комедийную часть репертуара (с. 127–128). Уже распределением ролей Станиславский планировал объединить силы оставшейся труппы МХТ с Первой и Второй студиями. Первая

репетиция прошла 12 октября 1921 года. Всего состоялось 97 репетиций, что говорит об объеме проделанной работы.

Восстанавливая ход репетиций, автор диссертации попутно проясняет как приглашение Ю.П. Анненкова, так и отказ от сотрудничества с ним, с последующим приглашением И.И. Нивинского. Неприемлем для Станиславского оказался и актуализированный в духе времени вахтанговский план постановки. То, что план мог быть только отвергнут, очевидно. Но возникает вопрос о том, был ли он предложен Станиславскому? Хотелось бы увидеть ссылку на документ.

Работа была доведена до черновой генеральной репетиции (6 мая), после которой состоялось еще несколько репетиций. И вот, когда спектакль был уже совсем близок к премьере, работу пришлось остановить в связи с приблизившимся отъездом труппы в зарубежное турне. Надежды завершить его во время гастролей и показать в США оказались несбыточными.

Как продолжение толстовской темы автор упоминает «Воскресение» (1930) и «Анну Каренину» (1937). А можно было продлить список до «Плодов просвещения», поставленных М.К. Кедровым уже в другую эпоху (1951) и ставших значительным явлением.

В Заключении автор оспаривает прежние суждения о том, что рассматриваемый период жизни МХТ оказался малосодержательным в творческом отношении. Исследование неосуществленных постановок свидетельствует о том, что они были существенным звеном в жизни театра, позволяли сохранить непрерывность творческого развития в эпоху исторических потрясений. Стремление объединить в работе старшее поколение артистов и студийную молодежь было продиктовано заботами о будущем театра и предвосхищало обновление МХАТ середины 1920-х годов.

В представленных приложениях особо хочу отметить отчет Вл.И. Немировича-Данченко за пять лет и иллюстративные материалы, включающие эскизы декораций И.Я. Гремиславского к постановке «Роза и Крест», А.А. Петрова к «И свет во тьме светит» и И.И. Нивинского к «Плодам просвещения»

В работе как с архивными, так и с литературными источниками, диссертантка проявляет высокую, можно сказать, филигранную корректность и точность интерпретации. В единственном случае не могу с ней согласиться.

На с. 133 приводится по летописи И.Н. Виноградской выдержка из дневника А.А. Гейрота: «Вахтангов утверждал, что лучший вариант

развития событий – уход Станиславского из театра, подобный уходу Толстого из собственного дома». И далее: «Студиец А.А. Гейрот, придя 29 ноября на репетицию “Плодов просвещения”, не преминул передать эти слова Станиславскому, о чем, вернувшись домой, записал в дневнике: “К.С. плакал”».

При таком цитировании получается, что Вахтангов в благородной форме указал Станиславскому на дверь, чем довел учителя до слез. Но Вахтангов, выступая перед правлением Первой студии, продолжал: «и на новом месте, на белой дороге собирающего новый коллектив и, конечно, 1 студию in concreto, т.к. он считает, что труппа 1 студии – единственная труппа в России, способная создать что-либо». Т.е. не избавиться от Станиславского, а поставить его во главе нового театра, куда войдет и Первая студия, и сам Вахтангов. В таком контексте становится понятно, что Станиславский плакал от другого и о другом.

Отмеченные недостатки и упущения носят, разумеется, частный характер и ни в коей мере не меняют исключительно высокой оценки кандидатской диссертации О.А. Абрамовой. Автор решила все поставленные в своем исследовании задачи, сделанные ею выводы и выдвинутые научные положения являются обоснованными. Представленная к защите диссертация представляет собой оригинальную и законченную научно-квалификационную работу, совокупность выводов и положений которой позволяет говорить о ее теоретической и практической значимости. Не будет преувеличением сказать, что исследование О.А. Абрамовой во многих отношениях явилось первопроходческим и открывает новые возможности для историков театра.

Диссертация прошла необходимую апробацию. Ее результаты отражены в семи научных работах общим объемом 5,8 п.л., среди которых пять статей в журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации для публикации результатов научных исследований.

Диссертация и автореферат О.А. Абрамовой оформлены в соответствии с правилами, установленными ВАК при Министерстве науки и высшего образования РФ. Автореферат отражает структуру, основные положения и выводы диссертации, позволяет получить исчерпывающее представление о проведенном исследовании. Диссертационное исследование на тему «Незавершенные постановки 1917–1922 годов в истории Московского Художественного театра» является оригинальным, законченным, актуальным научным исследованием, удовлетворяет пп. 9-14 «Положения о присуждении ученых степеней», утвержденным Постановлением Правительства

Российской Федерации № 842 от 24 сентября 2013 г. с последующими редакциями, предъявляемым к кандидатским диссертациям, а ее автор, Ольга Александровна Абрамова, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – Театральное искусство.

23 марта 2021 г.



Официальный оппонент
Иванов Владислав Васильевич
доктор искусствоведения, заведующий Сектором театра
ФГНИУ «Государственный институт искусствознания»
Почтовый адрес: 125009 Москва, Козицкий пер. 5.
Телефон: 8-495-694-03-71; e-mail: institut@sias.ru

Подпись В. В. Иванова
Удостоверяется: Научно-исследовательский институт искусствознания

