

На правах рукописи

**Скороход Наталья Степановна**

**РУССКИЙ РОМАН И ТЕАТР:  
ФОРМИРОВАНИЕ ЭПИЧЕСКОГО СОСТАВА ДЕЙСТВИЯ**

Специальность 17.00.01 – театральное искусство

Автореферат диссертации на соискание  
ученой степени доктора искусствоведения

Москва – 2021

Работа выполнена на кафедре русского театра Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Научный консультант:

**Чепуров Александр Анатольевич**, доктор искусствоведения, доцент, заведующий кафедрой русского театра Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный институт сценических искусств».

Официальные оппоненты:

**Колязин Владимир Федорович**, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора современного искусства Запада Федерального государственного бюджетного научно-исследовательского учреждения «Государственный институт искусствознания».

**Злотникова Татьяна Семеновна**, доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры культурологии Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского».

**Демин Вадим Петрович**, доктор искусствоведения, профессор, академик Российской академии образования.

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств».

Защита состоится «\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 г. в «\_\_» часов на заседании диссертационного совета Д 210.013.01 по присуждению ученой степени доктора искусствоведения Российского института театрального искусства – ГИТИС по адресу: 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института театрального искусства – ГИТИС и на сайте [www.gitis.net](http://www.gitis.net).

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2021 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,  
доктор филологических наук,  
профессор

**Ястребов Андрей Леонидович**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

**Актуальность исследования.** Общеизвестно, что в европейской культуре «жанровое беспокойство» проявлялось с конца XVIII века, а в словесных искусствах рос интерес к вопросу о взаимовлиянии литературных родов – эпического и драматического. Эта проблема активно обсуждалась в теоретических работах и в переписке Гете и Шиллера<sup>1</sup>, ее затрагивали Лессинг<sup>2</sup> и Гегель<sup>3</sup>. Вопрос о проявлении эпических черт в драматургии рассматривал В. Г. Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды»<sup>4</sup>. Позже размывание жанровых границ стали связывать со становлением и стремительным распространением романа как жанра литературы. «В эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей или меньшей степени “романизируются”, – резюмировал М. М. Бахтин, – романизируется драма (например, драма Ибсена, Гауптмана, вся натуралистическая драма), поэма (например, “Чайльд Гарольд” и особенно “Дон-Жуан” Байрона), даже лирика (резкий пример – лирика Гейне)»<sup>5</sup>. Романизация, по мнению теоретика, выражается в том, что жанры «становятся свободнее и пластичнее, их язык обновляется»<sup>6</sup>.

Не избежал влияния романа и театр. Однако вопрос о «романизации» сценического искусства в истории и теории театра традиционно рассматривался (и рассматривается) опосредованно: через влияние романа на драматургию. Считается, что становление модернистской драмы конца XIX-начала XX веков (в русском дискурсе – новой драмы) спровоцировало – через произведения Ибсена, Гауптмана, Метерлинка, Стриндберга и Чехова и др. –

---

<sup>1</sup> См.: Гете И.-В., Шиллер Ф.: Переписка: В 2 т. М., 1988.

<sup>2</sup> См.: Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия. М., 1883.

<sup>3</sup> См. Гегель Г. Ф. В. Драматическая поэзия // Гегель Г.Ф.В. Эстетика: в 4 т. Т. 3. М., 1971. С. 537-616.

<sup>4</sup> См.: Белинский В. Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 5. М., 1954. С. 7-67.

<sup>5</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман: К методологии изучения романа // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М., 2012. Т. 3: Теория романа (1930–1961 г.). С. 612.

<sup>6</sup> Там же. С. 612-613.

глобальные процессы трансформации театра, связанные с воплощением подобных пьес.

Бертольд Брехт, объясняя жанровый оксюморон ключевого термина своей теории («эпический театр»), лишь упоминал о взаимовлиянии романа и драмы: «натуралистическая драматургия позаимствовала у французского романа жизненный материал и одновременно эпическую форму»<sup>1</sup>. Теоретические работы создателей немецкого эпического театра Б. Брехта и Э. Пискатора, помимо политического контекста, базируются на осмыслении идей немецкого просвещения<sup>2</sup>, натурализма<sup>3</sup>, традиций восточных театральных систем<sup>4</sup>, практик немецкого и русского авангардного театра 1920 – начала 30-х гг.<sup>5</sup> и не включают роман в круг своих интересов.

Отечественная театральная мысль традиционно связывает радикальные изменения театральной поэтики в начале XX века с драматургией Чехова. О структурных особенностях чеховской драмы, так или иначе корреспондирующих с романом, а также об эпическом потенциале, заключенном в этой драматургии, писали Н. Я. Берковский, Б. И. Зингерман, А. П. Скафтымов, Б. М. Эйхенбаум<sup>6</sup> и другие исследователи.

Разумеется, «романизация» драмы, как и влияние новой драмы на театр в последней трети XIX-начале XX вв. – неоспоримые факты. Однако здесь присутствует еще один редко обсуждаемый, но чрезвычайно важный аспект:

---

<sup>1</sup> Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. М., 1965. Т. 5/2. С. 56.

<sup>2</sup> См.: Брехт Б. О Гете // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания... Т. 5/1. С. 267-272.

<sup>3</sup> См.: Пискатор Э. К истории политического театра // Пискатор Э. Политический театр. М., 1934. С. 40-47.

<sup>4</sup> См.: Брехт Б. Эффекты очуждения в китайском сценическом искусстве // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания... Т. 5/2. С. 385-396.

<sup>5</sup> См.: Пискатор Э. К истории политического театра // Пискатор Э. Политический театр. М., 1934. С. 40-47; Брехт Б. О Пискаторе // Там же. С. 39-40; Брехт Б. Театр Пискатора // Там же. С. 362-366; Брехт Б. Советский театр и пролетарский театр // Там же. С. 50-51; Брехт Б. Станиславский – Вахтангов – Мейерхольд // Там же. С. 50-51.

<sup>6</sup> Берковский Н. Я. Чехов: От рассказов и повестей к драматургии // Берковский Н. Я. Литература и театр. М., 1969. С. 48-184; Зингерман Б. И. Время в пьесах Чехова // Зингерман Б. И. Очерки истории драмы XX века. М., 1979. С. 84-147; Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 339-380; Эйхенбаум Б. М. О Чехове // Эйхенбаум Б. М. О литературе. М., 1987. С. 313-319.

непосредственное воздействие самого романа на структуру сценического действия. Как справедливо утверждает Е. Г. Хайченко, «инсценировка приходит в театр в середине XIX в. с появлением нового романа, так что проблема переноса на сцену произведений, изначально для сцены не предназначенных, решается уже первым поколением европейских режиссеров...»<sup>1</sup>. Сходная мысль в качестве предположения прозвучала в 1980-е годы в работе М. Е. Бабичевой: «Активное обращение к инсценировкам в этот период [конец XIX-первые десятилетия XX вв. – *Н.С.*] можно рассматривать как одну из сторон того процесса, другой стороной которого является возникновение "новой драмы"»<sup>2</sup>. Однако вопрос прямого воздействия романа на театральное действие никогда не был комплексно рассмотрен ни в отечественном, ни в западном театроведении.

Следует подчеркнуть, что проблема «романизации» сценического действия стала актуальна прежде всего для отечественного театра, поскольку сам феномен русского романа, его содержательный объем и художественная структура требовали выстраивания особой системы взаимодействий, не укладывающихся в традиционные формы драматического и сценического действия. Именно эти факторы делали сам феномен инсценировки, ее способы и возможности дискуссионной проблемой на протяжении всего XX века – наша гуманитарная мысль вплоть до конца столетия с жарким полемическим пафосом обсуждала правомерность инсценизаций.

Характерно, что влияние романа на русское театральное искусство в новом столетии происходит параллельно с процессом становления в Германии такого феномена, как эпический театр. В истории театра XX века неоднократно проводились сравнения между теоретическими формулами, театральными опытами Э. Пискатора и Б. Брехта и идеями советского

---

<sup>1</sup> Хайченко Е. Г. От драмы к эпосу: Внесценические персонажи // Вопросы театра. 2020. №1-2. С. 392.

<sup>2</sup> Бабичева М. Е. Стилиевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 1985. С. 6.

театрального авангарда<sup>1</sup>. В данной же работе представляется закономерным и продуктивным выявить, как в стремлении воплотить роман на сцене отечественные режиссеры приходили к открытиям общеэстетического значения, которые, как выясняется впоследствии, отчетливо корреспондировали с поисками немецкого эпического театра. При этом показательно, что сам процесс осмысления и анализа спектаклей, созданных на основе русских романов, порождает весьма схожий круг эстетических идей. В этом ключе опыт встречи Эрвина Пискатора с романом Льва Толстого «Война и мир» (1942/1955) также дает обширный материал для аналитических сопоставлений.

В рамках сегодняшней эстетической парадигмы очевидно, что значение идей, связанных с традициями эпического театра, выходит за рамки тех сценических и драматургических моделей, которые были зафиксированы в трудах Б. Брехта и Э. Пискатора, а сам феномен «эпизации» театра связан с процессом глобальных сдвигов, произошедших в искусстве XX века и продолжающихся в настоящее время<sup>2</sup>. «Романизация» искусств сыграла значительную роль. Современный театральный процесс провоцирует поставить вопрос о рождении романной структуры действия театрального спектакля на новом историческом витке развития театра и театральной мысли.

Принципиальным является выбор для анализа именно эстетической модели «русского романа», как он понимается одновременно и в русской, и в мировой традиции. Под «русским романом» подразумевается произведение русской классической «большой прозы», где поднимаются «основные проблемы новой онтологии, гносеологии, этики и эстетики»<sup>3</sup>, и активно

---

<sup>1</sup> См.: Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: Авангард как системная целостность. М., 2013; Lehmann J. Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart / Verlag J. B. Metzler. Stuttgart, 2015.

<sup>2</sup> См.: Березкин В. И. Театр художника. Немецкий вклад // Германия XX в. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. М., 2006. С. 524-548.

<sup>3</sup> Богатырева Л. В., Исупов К. Г. Русская классика глазами Запада и Востока // Русская классика: pro et contra. Между Востоком и Западом, антология / Сост. Л. В. Богатырева. СПб., 2017. С. 11.

присутствует напряженная связь изображаемого с нравственно-бытийным универсумом.

**Научная новизна исследования.** Вопрос о многоаспектном влиянии русского романа на отечественный театр впервые поставлен на историко-теоретическом уровне и связан с изменениями в составе драматического действия. Сам термин «состав действия» возникает еще в «Поэтике» Аристотеля, который не рекомендовал сочинять «трагедии с эпическим составом», определяя «эпический» как нелинейный, т.е. «состоящий из многих сказаний»<sup>1</sup>. В качестве научной гипотезы в диссертации вводится и используется **понятие «эпический элемент»**, которое всякий раз обосновывается в связи с теми или иными сценическими формами. Термин «эпический элемент» употребляется в диссертации для обозначения различных способов театрального комментирования изображаемых на сцене сюжетов и/или персонажей, а также для обозначения особых систем художественных связей, ведущих к расслаиванию драматического действия, перекомпоновке событий, разрушающих линейность их развития и формирующих эпический состав.

**Объектом исследования** в диссертационной работе является взаимовлияние эпического и драматического начал в сценических практиках XX столетия, **предметом** – эпический состав действия при постановке русского романа на сцене.

**Цель** исследования – выявить и проанализировать процесс формирования эпического состава действия в различных видах инсценирования русского романа в театре XX века – реализуется в трех стратегических направлениях:

Во-первых, необходимо собрать и осмыслить факты, показывающие, как на протяжении XX века в процессе инсценизации русского романа в практике

---

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика // Аристотель. Сочинения в 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 665.

театров самых различных эстетических направлений вырабатывались новые элементы в составе сценического действия.

Во-вторых, нужно определить оптику рассмотрения эпического состава действия, что возможно сделать, лишь проследив эволюцию театроведческой мысли в области теории инсценирования.

В-третьих, важно, сопоставив исследованный материал с положениями теории немецкого «эпического театра», выявить специфику «эпического элемента» в русском театре.

Для достижения поставленных целей представляется необходимым решить ряд конкретных **задач исследования**, а именно:

- выявить основные этапы освоения сценического потенциала русского романа в спектаклях и театрально-критических дискуссиях 1890-1910-х гг.;

- рассмотреть функции такого «эпического элемента», как фигура повествователя/комментатора, определить его место и роль в составе сценического действия спектаклей по русским романам в первой половине XX века, проследить развитие этого образа;

- проанализировать процесс формирования «романного» замысла спектакля Вл. И. Немировича-Данченко «Братья Карамазовы» по Достоевскому (1910) в контексте эстетических поисков русской сцены;

- «реконструируя» роль Чтеца в спектакле МХТ «Братья Карамазовы», выявить «эпический потенциал» этой фигуры, ее содержательные и действенные функции;

- сопоставить литературоведческие концепции романов Ф. М. Достоевского, дискуссии о природе эпического в романах Л. Н. Толстого, развернувшиеся на страницах советских изданий 1920-30-х гг., с появлением «эпических элементов» в постановках деятелей Театрального Октября;

- проанализировать процесс формирования замысла, проследить этапы работы драматурга и постановщика над инсценированием романа Л. Н. Толстого «Воскресение». Выявить «эпический состав действия», связанный с фигурой Лица от автора в спектакле МХАТ (1930), а также определить



значение этого образа в свете дальнейших неосуществлённых «романных» замыслов Вл. И. Немировича-Данченко (1930-32);

– изучить варианты инсценировок романа Л. Н. Толстого «Война и мир», созданные для двух спектаклей Эрвина Пискатора (1942 и 1954 гг.), выявить характер «эпической стратегии» режиссера в соотношении с поэтикой романа и определить особенности фигуры Рассказчика в структуре действия;

– выявить совпадения и различия в трактовке фигуры повествователя в спектакле Вл. И. Немировича-Данченко и Э. Пискатора;

– показать основные типы сценического освоения русского романа во второй половине XX века, проанализировать важнейшие дискуссии о проблеме инсценирования на страницах советских и российских изданий в так называемую «постбрехтовскую» эпоху (1950-90 гг.);

– соотнести исследованный материал из истории отечественного театра этого периода с теорией эпического театра Б. Брехта.

**Материал исследования.** Работа имеет историко-теоретический характер, ее материал можно структурировать следующим образом:

– сценические модели инсценизаций Достоевского и Льва Толстого: Л. Н. Антропов «Очаровательный сон» (1878), Вл. И. Немирович-Данченко «Братья Карамазовы» (1910), Ф. Ф. Раскольников «Воскресение» (1929)<sup>1</sup> (три варианта), а также переложения для сцены романа «Война и мир» Л. Н. Толстого: кн. Л. А. Львова (1897); Ф. К. Сологуба и А. Н. Чеботаревской (1912); П. В. Данильченко (1912); И. Г. Терентьева (синопсис, 1928), М. А.

---

<sup>1</sup> Антропов Л. Н. Очаровательный сон // СПбГТБ. ОРиРК I-Лар. А-72; Немирович-Данченко Вл. И. Братья Карамазовы. Инсценировка. Суфлерский вариант текста. Москва, 1910. Вечер первый // Архив МХТ им. Чехова. Ф. 1. Оп. 93. Ед. хр. 934; Вечер второй. Архив МХТ им. Чехова. Ф. 1. Оп. 93. Ед. хр. 935; Раскольников Ф. Ф. Сцены из пьесы «Воскресение» // Искусство. 1929. № 1-2. С. 95-102.; Раскольников Ф. Ф. «Воскресенье» по роману Л. Н. Толстого. Инсценировка [1-й вариант текста]. Москва. [1929 г., до апреля, 18] // Архив МХТ им. Чехова. Ф.1. Оп. 94. Ед. хр. 687.; Раскольников Ф. «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого. Инсценировка [окончательный вариант] 1929 // Архив МХТ им. Чехова. Ф. 1. Оп. 94. Ед. хр. 688.

Булгакова (1932); Н. В. Волкова (1943)<sup>1</sup>; А. Ноймана, Э. Пискатора, Г. Прюфера (два варианта, 1942/1955), а также спектакли по некоторым их них;

– театральное наследие Вл. И. Немировича-Данченко (тексты инсценировок, архивные постановочные материалы, протоколы репетиций, радиозапись спектакля «Воскресение» (1936), статьи, выступления и письма режиссера<sup>2</sup>, свидетельства других участников постановки, а также дневниковые записи С. Л. Бертенсона<sup>3</sup>, многие годы являвшимся постоянным корреспондентом Немировича-Данченко;

– впервые представленная на русском языке инсценировка романа «Война и мир» А. Ноймана, Э. Пискатора, Г. Прюфера (пер. с нем. В. Крыласовой). Два экземпляра инсценировки: машинописный рабочий вариант Эрвина Пискатора во время подготовки спектакля в Шиллер-театре (1954)<sup>4</sup> с пометками, исправлениями, сокращениями и вписанными отдельными репликами и сценами рукою самого режиссера<sup>5</sup> (этот экземпляр содержит письмо режиссера к соавтору инсценировки Г. Прюферу<sup>6</sup>), а также изданная в Гамбурге (1955) версия, где были закреплены изменения, сделанные авторами во время подготовки немецкой премьеры<sup>7</sup>;

– тексты инсценировок, постановочные и театрально-критические материалы, связанные со спектаклями: «Идиот» Г. А. Товстоногова

---

<sup>1</sup> Львов Л. А. Война и мир. Инсценировка. М., 1897; Сологуб Ф. К. Собр. соч.: в 2 т. Т. 2. СПб., 2001. С. 3-121; Данильченко П. В. Картины 1812 года. СПб., 1912; Терентьев И. Г. Семейно-исторический роман на сцене: проект постановки «Войны и мира» // Терентьев И. Г. Собр. соч.: Сборник. Bologna - S. Francesco, 1988. С. 315–316; Булгаков М. А. «Война и мир»: инсценированный роман Л. Н. Толстого в 4 д. (30 сцен) // Полное собрание пьес, фельетонов и очерков в одном томе. М., 2010. С. 578-632; Лев Толстой. Война и мир. Сцены из романа. Драматическая композиция Н. Д. Волкова. Москва, 1943. Часть 1 // Архив МХТ им. Чехова. Ф. 1. Оп. 94. Ед. хр. 650; Часть 2 // Архив МХТ им. Чехова. Ф. 1. Оп. 94. Ед. хр. 651.

<sup>2</sup> Немирович-Данченко Вл. И. Творческое наследие: В 4 т. М., 2003.

<sup>3</sup> Аренский К. Письма в Холливуд: по материалам архива С. Л. Бертенсона. Мюнхен, 1968.

<sup>4</sup> Электронная копия экземпляра была любезно предоставлена для работы В. Ф. Колязиным.

<sup>5</sup> Krieg und Frieden. Bühnenmanuscript – Regiebuch. Bilderteilung // Akademie der Künste Berlin. Piscator-Center. 71/73/508. Mappe 23, N 378.

<sup>6</sup> Erwin Piscator. Brief an Guntram Prüfer, ohne Datum. // Akademie der Künste Berlin. Piscator-Center, 73/71/508, Mappe 17, N 372.

<sup>7</sup> Krieg und Frieden nach dem Roman von Leo Tolstoi für die Bühne nacherzählt und bearbeitet von Alfred Neumann, Erwin Piscator und Guntram Prüfer. Rowohlt Verlag Hamburg. 1955.

(Инсценировка Д. Шварц. БДТ им. Горького. 1957), «История лошади» по рассказу Л. Толстого «Холстомер» (Инсценировка М. Г. Розовского. БДТ им. Горького. 1975), «Преступление и наказание» Ю. П. Любимова (Сценическая композиция Ю. Ф. Карякина. Театр драмы и комедии на Таганке. 1979), «Играем “Преступление”» К. М. Гинкаса (Пьеса К. М. Гинкаса по Ф. М. Достоевскому. МТЮЗ. 1991), «К. И. из «Преступления» (Пьеса Д. Гинка по Ф. М. Достоевскому. МТЮЗ. 1994), «Война и мир. Начало романа» П. Н. Фоменко (Инсценировка Э.-К. Диксона, Г. К. Покровской и Е. Калининца. Мастерская Петра Фоменко. 2001), «Война и мир: Репетиция романа» М. Хартмана (Драматургия А. Дж. Хааг. Бургтеатр. Вена. 2011), «Война и мир Толстого» В. А. Рыжакова (Инсценировка В. А. Рыжакова и Т. И. Уфимцевой. АБДТ им. Г. Товстоногова. 2015);

– материалы, представленные в российской периодической печати XIX и XX века<sup>1</sup>, содержащие как дискуссии о переложении прозы для театра, так и отдельные принципиально важные для исследования высказывания на эту тему<sup>2</sup>.

**Методологической основой работы** выбран традиционный для современного искусствознания комплексный историко-теоретический подход, а также сравнительно-исторический метод, позволяющий сопоставить явления, возникшие в различных культурно-эстетических ситуациях, но имеющие сходство в своих художественных характеристиках.

---

<sup>1</sup> Молва. 1831. № 7; Московский вестник. 1830. № 11; Отечественные записки. 1841. № 3. 1842. № 11; Современник. 1848. № 7; Театр и искусство. 1899. № 41. С. 715-717; № 46. С. 810-811; 1900. № 6. С. 118-138; 1903. № 2. С. 34-37; № 40. С. 655-657; 1908. № 21. С. 580-581; 1910. № 21. С. 426-427; № 23. С. 458-460; № 42. С. 781-787, № 43. С. 794; 1911. № 35. С. 665-667; 1914. № 13. С. 298-300; Мир искусства. 1900. № 1-4, 7-12; 1901. № 4-12; Ежегодник императорских театров. 1910. Вып. 7. С. 153-165; Новый Леф. 1927. № 1. С. 29-33, С. 34-38; 1927. № 10. С. 20-24; 1928. № 10. С. 34-39; Красная новь. 1921. № 4. С. 204-211; 1928. № 9. С. 274-289; 1928. № 11. С. 135-144; Красная панорама. 1928. № 36; Известия. 1923. № 103; Советский театр. 1930. № 3-4; Театр. 1947. № 8. С. 6-16, 45-53; 1948. № 7. С. 16-27, 46-56; 1965. № 5. С. 74-81; 1973. № 7. С. 32-33; 1979. № 5. С. 38-64; № 6. С. 35-63; Московский наблюдатель. 1996. № 1-2. С. 5-18; Литературная газета. 1980. № 8. С. 8; № 49. С. 8.

<sup>2</sup> Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978; Театр и драматургия. Вып. 3. Л., 1971.

**Теоретическая база исследования** определяется книгами и статьями, посвященными теории драмы и театра. Термин «драматическое действие» рассматривается в понимании петербургской театроведческой школы с опорой на работы теоретиков драмы С. В. Владимирова<sup>1</sup> и Б. О. Костелянца<sup>2</sup>, а также теоретика театра Ю. М. Барбоя<sup>3</sup>. Для выстраивания научной гипотезы принципиальны идеи С. Л. Цимбала, П. П. Громова, Г. В. Титовой, А. А. Чепурова<sup>4</sup> и др. Автор опирается также на труд Петера Сонди «Теория современной драмы. (1880-1950)»<sup>5</sup>.

Научная гипотеза «эпического состава действия» сольватирует с положениями теории эпического театра Б. Брехта и Э. Пискатора<sup>6</sup>. В некоторых аспектах автор опирается на историко-теоретические труды В. Г. Ключева, Б. И. Зингермана, В. Ф. Колязина и др.<sup>7</sup>, посвященные немецкому эпическому театру.

В процессе исследования автором актуализированы идеи театрального деятеля С. М. Третьякова<sup>8</sup>, который впервые ввел в отечественный дискурс понятие «эпический театр».

---

<sup>1</sup> Владимиров С. В. Действие в драме. СПб., 2007.

<sup>2</sup> Костелянец Б. О. Драматическая активность // Театр. 1979. № 5. С. 59-64; Костелянец Б. О. Свобода и зло: самоочищение и пресечение зла силой. СПб., 1999; Костелянец Б. О. Драма и действие. М., 2007.

<sup>3</sup> Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л., 1988. 201 с.; Барбой Ю. М. К теории театра. СПб, 2018.

<sup>4</sup> Цимбал С. Л. В поиске вместе с Брехтом // Разные театральные времена. Л., 1969. С. 314-347; Цимбал С. Л. Театр. Театральность. Время. Л., 1977; Цимбал С. Л. Острова в океане памяти. СПб., 2015; Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994; Титова Г. В. О Мейерхольде и других. СПб., 2017; Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм. СПб., 1995; Чепуров А. А. Театральный сверхсюжет. В 2-х ч. СПб., 2020.

<sup>5</sup> Szondi P. Die Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am M., 1956.

<sup>6</sup> Пискатор Э. Политический театр. ГИЗ, 1934. 264 с.; Брехт Б. Театр. Собр. Соч.: В 5 т. Пьесы. Статьи. Высказывания. М., 1963-1965.

<sup>7</sup> Ключев В. Г. Бертольд Брехт – новатор театра: биография отдельного лица. М., 1961; Зингерман Б. И. Очерки истории драмы начала XX века. М., 1979; Колязин В. Ф. Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия: Очерки истории русско-немецких художественных связей. М., 1998. Существенен вклад трудов: Эткинд Е. Г. Бертольд Брехт. Л., 1971; Фрадкин И. М. Бертольд Брехт. Путь и метод. М., 1964.

<sup>8</sup> Третьяков С. М. Страна-перекресток. М., 1991; Третьяков С. М. Новый Лев Толстой // Новый Леф. 1927. № 1. С. 34-38; Третьяков С. М. Новаторство и филистерство // Терентьев, И. Г. Собрание сочинений. Bologna; S. Francesco, 1988.

Историческим основанием исследования стали труды П. А. Маркова, Д. И. Золотницкого, А. М. Смелянского, О. А. Радищевой и др<sup>1</sup>.

**Степень разработанности темы.** Ряд научных работ рассматривает те или иные аспекты проблемы инсценирования романа: диссертационное исследование Л. Ф. Шкилевой<sup>2</sup> (1972) анализирует постановки Немировича-Данченко по романам Л. Н. Толстого в социальном аспекте, а также дискуссии об инсценировании прозы на страницах советских изданий 1930-х гг. В диссертации В. И. Козлова<sup>3</sup> (1984) ставится вопрос о «художественной полноценности» инсценировки, в работе М. Е. Бабичевой<sup>4</sup> (1985) предпринята попытка типологизации инсценировок с точки зрения сохранения/трансформации поэтики романа. Эту проблему на материале инсценировок советской прозы исследует диссертация А. А. Чепурова<sup>5</sup> (1984). Монография О. Б. Сокуровой<sup>6</sup> (2003), а также ряд статей по теме<sup>7</sup> изучают процесс проникновения на отечественную сцену романов Тургенева,

---

<sup>1</sup> Марков П. А. Вл. И. Немирович-Данченко и Музыкальный театр его имени. М., 1936; Марков П. А. О театре: в 4 т. М., 1974-1976; Радищева О. А. Станиславский и Немирович-Данченко: История театральных отношений: 1909–1917/1917-1938. М., 1999; Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978; Золотницкий Д. И. Товстоногов // Портреты режиссеров: Кедров, Акимов, Товстоногов, Плучек, Ефремов. М., 1972. Вып. 1. С. 97-144; Смелянский, А. М. Наши собеседники: рус. классич. драматургия на сцене сов. театра 70-х г. М., 1981; Смелянский А. М. Книга первая. Междометия времени. М., 2002; Смелянский А. М. Книга вторая. Уходящая натура. М., 2002. Важным ресурсом стали труды: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. 526 с. Песочинский Н. В. «Ревизор» имени В. Э. Мейерхольда // Петербургский театральный журнал. 2003. № 31. С. 56-57; Гаршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб., 2010; Кречетова Р. П. Трое: Любимов, Боровский, Высоцкий. М., 2005; Мальцева О. Н. Юрий Любимов. Режиссерский метод. М., 2010; Бойкова И. И. Потерянный рай: эстетика театра Льва Додина 1990-х годов // Петербургский театральный журнал. 1992. № 0. С. 26-31.

<sup>2</sup> Шкилева Л. Ф. Проблема театральной инсценировки русского классического романа на советской сцене. (МХАТ, 30-е годы): дисс. ... канд. иск.: 17.00.01. М., 1972.

<sup>3</sup> Козлов В. И. Основные проблемы инсценирования прозы в советском драматическом театре (70-е гг.): дис. ... канд. иск.: 17.00.01. М., 1984.

<sup>4</sup> Бабичева М. Е. Стилиевые различия эпоса и драматургии в связи с проблемой инсценирования: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. М., 1985.

<sup>5</sup> Чепуров А. А. Современная советская проза на сцене. Принципы театральной трансформации произведений разных повествовательных жанров: дис. ... канд. иск.: 17.00.01. Л., 1984.

<sup>6</sup> Сокурова О. Б. Большая проза и русский театр. СПб., 2003.

<sup>7</sup> Сокурова О. Б. Сценическая история «Братьев Карамазовых» // Вестник СПбГУ. Серия 2: История, Языкознание, Литературоведение. № 2. 2010. С.123-132.

Достоевского, Л. Толстого и др. в историческом аспекте, Е. И. Гордиенко (2014) предлагает типологизацию современных инсценировок прозы<sup>1</sup>. Вопрос трансформации литературных жанров при инсценизации затрагивается в современных работах С. Г. Липняговой, С. В. Денисенко, Е. Ф. Гилевой, Е. В. Трухачева, Н. Ю. Петровой, А. Н. Зорина, Е. Г. Хайченко<sup>2</sup> и др. Автором диссертации написана монография об инсценировании прозы<sup>3</sup>, а также ряд критических аналитических статей<sup>4</sup>.

Ряд исследований связан с понятием эпического в отечественной драматургии. В начале 1970-х годов Ю. М. Барбой была защищена диссертация на тему «Эпическое и драматическое в советской драматургии середины 1920-х-начала 1930-х гг.»<sup>5</sup>, где обосновываются предпосылки появления эпических черт в драматургии Б. Билль-Белоцерковского, Л. Сейфуллиной, М. Булгакова, Вс. Иванова и др. В работе выдвигается и доказывается важный тезис о том, что «...эти эпические тенденции не тождественны, а часто даже и не аналогичны эпическому театру Брехта»<sup>6</sup>. В монографии филолога В. Е. Головчинер «Эпическая драма в русской

---

<sup>1</sup> Гордиенко Е. И. Драматургическое действие в лингвосомиотическом аспекте (на материале русских и французских инсценировок повествовательной прозы): дисс. ... канд. фил. наук: 10.02.19 М., 2014.

<sup>2</sup> Липнягова С. Г. Театральность как категория в поэтике романа. К постановке проблемы // Преподаватель XXI век. 2007. № 1. С. 125-131; Денисенко С. В. Пушкинский текст в театральном дискурсе XIX века: дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01. Тверь, 2008; Гилева Е. Ф. Пути развития русской драматической сказки конца XX века: 1970-2000 гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2011; Трухачев Е. В. Повествовательное и драматическое в творчестве М.А. Булгакова: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2012; Петрова Н. Ю. Из романа в пьесу: проблема межжанровых трансформаций // Вестник Московского института лингвистики. 2013. № 5. С. 54-59; Зорин А. Н. Театральный Достоевский: проблема сценичности полифонического романа // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 1. С. 64-69; Хайченко Е. Г. От драмы к эпосу: Внесценические персонажи // Вопросы театра. 2020. №1-2. С. 376-403.

<sup>3</sup> Скороход Н. С. Как инсценировать прозу. СПб, 2010.

<sup>4</sup> См. с. 51-52 автореферата.

<sup>5</sup> Барбой Ю. М. Эпическое и драматическое в советской драматургии середины 1920-х-начала 1930-х гг.: автореф. к.д. на соиск. ... канд. ис-ия. Л., 1975.

<sup>6</sup> Барбой Ю. М. Эпическое и драматическое в советской драматургии середины 1920-х-начала 1930-х гг. // Театр и драматургия: Труды Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Вып. 3. 1971. С. 403.

литературе XX века»<sup>1</sup> термин «эпическая пьеса» получает содержательное наполнение применительно к отечественной драматургии. Автор проводит обстоятельный анализ наиболее репрезентативных авторских пьес такого рода и обосновывает их близость к брехтовской драме. Подобных тем касается А. С. Чирков<sup>2</sup>, О. Н. Русанова<sup>3</sup> и др. Эти исследования связывали те или иные отечественные драмы с эпическим театром Брехта, однако введенный ими термин «эпическая пьеса» носит жанровый характер и не мыслится в категории действия. Возможно, поэтому он не укоренился ни в театроведении, ни в творческой практике, хотя иногда используется, например, в исследованиях о новейшей русскоязычной драматургии<sup>4</sup>.

Проблемы воплощения на сцене и киноэкране текстов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого в 1960-80-е гг. освещали Л. А. Аннинский, Е. И. Полякова, Н. А. Рощина<sup>5</sup>. Важнейший для рассматриваемой темы вопрос о взаимозависимости духовно-нравственного содержания и художественной структуры русского романа со спецификой сценической природы отечественного театра рассматривал в своем исследовании Б. Н. Любимов<sup>6</sup>.

О диффузии эпического и драматического начал в структуре спектаклей-инсценировок прозы и о возникновении гибридных жанров спектаклей-романов писал К. Л. Рудницкий<sup>7</sup>. С. Л. Цимбал рассуждал о стремлении театра к налаживанию прочной связи действия спектаклей с

---

<sup>1</sup> Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007; Головчинер В. Е. К истории вопроса об эпическом в драме // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1985. С. 40-52. и др.

<sup>2</sup> Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики). Киев, 1988.

<sup>3</sup> Русанова О. Н. Мотивный комплекс как способ организации эпической драмы: на материале пьес Е. Шварца "Тень" и "Дракон": автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук. Томск, 2006.

<sup>4</sup> См.: Экспериментальный словарь русской драматургии / общая ред. С. Лавлинский, Л. Минц / гл. науч. ред. С. Лавлинский. Siedlce, 2019.

<sup>5</sup> Аннинский Л. А. Лев Толстой и кинематограф. М., 1980. Полякова Е. И. Театр Льва Толстого. М., 1978; Рощина Н. А. Из истории инсценировок «Войны и мира» на русской сцене // Л. Н. Толстой: статьи и материалы. Горький, 1966. С. 170-178.

<sup>6</sup> Любимов Б. Н. О сценичности произведений Достоевского. М., 1981

<sup>7</sup> Рудницкий К. Л. Проза и сцена. М., 1981.

«масштабом всеобъемлющей духовности»<sup>1</sup>. Развивая эту мысль, Г. А. Товстоногов, которому немало в своей театральной практике довелось поработать с русской классической прозой, писал о неременной связи воплощаемых на сцене событий с «романом жизни»<sup>2</sup>. В свою очередь, А. А. Чепуров выдвигает плодотворную в данном случае идею о «романном сверхсюжете», который формируется в структуре действия спектакля-инсценизации поверх событийного ряда<sup>3</sup>. Все эти идеи и наблюдения, безусловно, позволяют сделать вывод об очевидном присутствии эпического элемента в системе театрального действия.

Важен круг исследований о соотношении практик создателей немецкого эпического театра с работами представителей русского авангарда первой половины XX в.: научные труды В. Ф. Колязина, а также статьи В. Е. Головчинер, Т. А. Шарыпиной, К. Мамадназарбековой, Е. В. Волощук<sup>4</sup> и др. Изданные под редакцией Колязина в 1990-х годах сборники научных работ «Брехт – классик XX века...»<sup>5</sup> и «Брехт и культура XX столетия»<sup>6</sup> содержат материалы о рецепции брехтовской теории советским театром 1960-90-х гг. Интерес представляет статья филолога Г. И. Тamarли «Чехов и Брехт: эпизация драмы»<sup>7</sup>, где проводится сравнительный анализ отдельных пьес авторов. Сопоставление теории Брехта с советскими практиками содержат

---

<sup>1</sup> Цимбал С. Л. Проза как театральный жанр // Цимбал С. Л. Театр. Театральность. Время. Л., 1977. С. 59-95.

<sup>2</sup> Товстоногов Г. А. Зеркало сцены. В 2-х т. Т. 1. Л., 1984.

<sup>3</sup> Чепуров А. А. Романый сверхсюжет // Чепуров А. А. Театральный сверхсюжет. В 2-х ч. Ч.1. СПб., 2020. С. 358-380.

<sup>4</sup> Головчинер В. Е. Сергей Третьяков – учитель Бертольда Брехта // Сибирский филологический журнал. 2014. С. 118–125; Шарыпина Т. А. Концепция «документального эпоса» русского авангарда и становление театральной практики Бертольда Брехта // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. 2016. № 3 (156). С. 67–73; Мамадназарбекова К. История факта: истоки и вехи документального театра // Театр. 2011. № 2. С. 112 –125; Волощук Е. В. Сергей Третьяков и его «неканонический» Брехт как репрессированная страница истории литературы // Studia Culturae: Вып. 2 (32). С. 64–80.

<sup>5</sup> Брехт – классик XX века: Материалы Брехтовского диалога 1988-90 гг. М., 1990.

<sup>6</sup> Брехт и культура XX столетия: Материалы научной конференции. Архивные документы. Публикации. Хроника. М., 1999.

<sup>7</sup> Тamarли Г. И. Чехов и Брехт: эпизация драмы // Вестник ТГПИ. 2008. № 1. С. 111–115.



работы С. Л. Цимбала, К. Л. Рудницкого<sup>1</sup>. Особенности восприятия пьес и спектаклей Б. Брехта в СССР посвящена статья М.-К. Отан-Матъе<sup>2</sup>, взаимоотношениям терминов «остранение» (В. Шкловский) и брехтианского «очуждения» – работы Г. Гюнтера<sup>3</sup> и И. М. Чубарова<sup>4</sup>. Рассуждения о корреспондировании теории романа М. М. Бахтина и теории эпического театра Б. Брехта можно найти в философских работах Н. А. Хренова<sup>5</sup> и др.

#### **Положения, выносимые за защиту:**

– опыт инсценирования русского романа свидетельствует о возникновении нового типа театрального мышления в театре XX века, требующего расширения драматического действия за счет включения эпических элементов в его состав;

– исследование эпических элементов в отечественном театре первой половины XX века позволяет обнаружить в нем процессы, идущие параллельно с формированием феномена немецкого эпического театра;

– теоретические подходы в осмыслении романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, выдвинутые формальной литературоведческой школой, а также М. М. Бахтиным и Б. М. Энгельгардтом, соотносимые с положениями эпической теории Б. Брехта, оказали влияние на театральные формы воплощения русского романа на отечественной сцене;

– творческий метод Вл. И. Немировича-Данченко и его работа над романами Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого создали прецедент появления на русской сцене действия эпического состава. Анализ его неосуществлённых замыслов постановки романа «Воскресение» на зарубежной сцене («Немецкий

---

<sup>1</sup> Цимбал С. Л. В поиске вместе с Брехтом // Театр. Театральность. Время. С. 314–347; Рудницкий К. Л. Уроки Брехта // Спектакли разных лет. М., 1974. С. 286–342.

<sup>2</sup> Отан-Матъе М.-К. Восприятие Брехта в СССР // Новые российские гуманитарные исследования. 2013. № 8. С. 16–32.

<sup>3</sup> Гюнтер Г. Остранение – Брехт и Шкловский // Русская литература. 2009. № 2. С. 59–66.

<sup>4</sup> Чубаров И. М. Освобожденная вещь vs овеществленное сознание. Взаимодействие понятий «остранение» (*verfremdung*) и «отчуждение» (*entfremdung*) в русском авангарде // Философские и теологические исследования современности: в 2 т. 2012. Т. 2. С. 5–22.

<sup>5</sup> Хренов Н. А. Эстетика и теория искусства XX века: альтернативные типы дискурсивности в контексте трансформации культуры // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия. М., 2008. С. 7–84.

театр» Рейнхардта, 1930; Бродвей, 1930-1932) показывает, что режиссер активно продолжал поиски новых форм сценического действия и после московской премьеры;

– принципы работы Э. Пискатора над постановкой романа Л. Н. Толстого «Война и мир» во многом соотносимы с поисками Вл. И. Немировича-Данченко. Соединение нарративных стратегий Толстого с «эпическими принципами» Пискатора являлось залогом успешных сценических воплощений романа-эпопеи по инсценировке А. Ноймана, Э. Пискатора, Г. Прюфера в 1940-1960-х гг. в Европе и США;

– эпические элементы прослеживаются и в театральных опытах советского авангарда 1920-х гг., в постановках, использующих разнообразные формы театрального *комментария*;

– в советском театре 1950-1970-х годов эпические элементы развивались не только в инсценизациях текстов Достоевского и Льва Толстого, но и в целом определили черты поэтики таких режиссеров, как Г. А. Товстоногов, чей творческий метод связан с понятием «*романность*». Здесь мы имеем дело с творческим развитием традиции Немировича-Данченко на новом историческом этапе;

– «расслоение» действия, выстраивание нелинейных связей, событий и образов в спектаклях «*поэтически-политического*» театра Ю. Н. Любимова позволяет выявить сопряжение эпических элементов, некогда открытых Вахтанговым и Мейерхольдом, с брехтианской и пискаторовской традициями;

– действие эпического состава обнаруживается во многих спектаклях российских режиссеров 1990-х гг., строящих композицию на «диалогических» отношениях между автором-режиссером и автором классического литературного текста;

– в отличие от теории и практики немецкого эпического театра, эпический состав действия спектаклей на отечественной сцене определялся преимущественно не политической актуальностью и направленностью, не идеологическими стратегиями режиссеров или программными установками

театров, а, прежде всего, философией автора романа, содержательной и структурной емкостью текста и/или особенностью личностной интерпретации текста режиссером;

– развитие эпических элементов в современных театральных практиках говорит о возможности сочетания драматического и эпического в составе сценического или перформативного действия;

– выдвинутая в диссертации гипотеза о формировании эпического состава сценического действия снимает основное противоречие творческо-теоретических дискуссий об инсценизации прозы, которые велись в отечественном театре и театроведении на протяжении двух веков.

**Теоретическая значимость исследования** заключается в обогащении представлений о природе и возможностях сценического действия, в обосновании основных стратегий и методов инсценизации прозы, а также в корректировании и расширении методологии обучения театральной режиссуре.

**Практическая значимость исследования.** Работа может быть использована как актуальное учебное пособие для изучения феномена инсценирования как в теоретическом и историческом, так и в практическом аспектах в рамках лекционных курсов, практических семинаров, специальных программ гуманитарных вузов, а также при проведении спецкурсов в программах повышения квалификации преподавателей и творческих работников театров и т.п. Материалы инсценировки романа «Война и мир» А. Ноймана, Э. Пискатора, Г. Прюфера существенно обогатят курс лекций по истории зарубежного театра.

**Апробация результатов исследования** происходила в ходе обсуждений диссертационной работы на заседаниях кафедры русского театра РГИСИ. Основные положения диссертации изложены в монографиях автора «Как инсценировать прозу», «Анализ постдрамы»<sup>1</sup>, в ряде других книг, статей,

---

<sup>1</sup> Скороход Н. С. Анализ постдрамы. Саарбрюккен, 2015.

опубликованных в научных журналах и изданиях, а также в российской и зарубежной прессе. Автор настоящего исследования принимала участие в международных и всероссийских конференциях с докладами по исследуемой теме<sup>1</sup>. Отдельные тезисы исследования были использованы в выступлениях в рамках круглых столов<sup>2</sup>.

Результаты исследования послужили материалом для лекций, прочитанных в рамках учебных программ в РГИСИ и СПбГИКиТ, программ КПК РГИСИ, а также *открытых лекций* в рамках лекционных программ «Института театра», «Школы Master», ф-лей «Балтийский дом», «Любимовка», «Золотая маска» и др. В рамках лекционных программ МХТ им. Чехова 17.01.2019 года была прочитана лекция «Вл. И. Немирович-Данченко и эпический театр».

**Структура диссертации.** Состав работы определяется поставленными задачами, исходя из которых, содержание диссертации состоит из Введения, двух глав, в каждой из которых по три раздела, Заключение, Списка

---

<sup>1</sup> «Старое и новое в феномене драматического»: доклад на Всероссийской научной конференции «Володин в контексте драматургии XX-XXI вв.» в рамках X фестиваля им. А. Володина в Санкт-Петербурге [2014], «Брехт и современная российская драматургия»: доклад на Международной научно-практической конференции «Шаг на сцену: немецкая драматургия и ее интерпретации» в Санкт-Петербурге [2015], «Комедия в эпоху постдраматизма: ресурсы для обновления»: доклад на Всероссийской научно-практической конференции «Под маской комедии» в рамках Первого международного фестиваля «Виват, комедия!» в Санкт-Петербурге [2015], «От "Царя Голода" к "Стачке": влияние пьесы Андреева на фильм Эйзенштейна»: доклад на Международной научно-практической конференции «A Culture of Discontinuity? Russian Cultural Debates in Historical Perspective» в Престоне (Великобритания) [2016], «"Анна Каренина" Льва Толстого в свете ранних сценических интерпретаций: от мелодрамы к трагедии»: доклад на Международной научной конференции «Современная российская и европейская драма и театр» в Казани [2016], «Сценическая судьба романа Толстого "Война и мир"»: доклад на Всероссийской научной конференции «Движение художественного сознания в русской литературе XX-XXI вв.» в Самаре [2017], «Гвоздев vs Терентьев»: доклад на Всероссийской научной конференции «Школа познания театра: история и современность» в Санкт-Петербурге [2017], «От романа к эпической драме: "Война и мир" Толстого-Пискаatora»: доклад на Международной научно-практической конференции «Комплекс "Война и мир" Эрвина Пискаatora (от идеи постановки в Москве до постановки в Берлине)» в Москве [2018].

<sup>2</sup> Телепередача «Наблюдатель» ГТРК «Культура» в Москве [2015], Проект «Новая европейская драма на Новой сцене» в Санкт-Петербурге [2015-2016], Санкт-Петербургский международный книжный салон [2015-2016], III лит. биеналле «Левановка» в Самаре [2017], «Герой/антигерой новой русской драматургии рубежа XX-XXI вв.» в Санкт-Петербурге [2018], проект «Театрология» в Санкт-Петербурге [2019].

использованной литературы, включающего более 400 названий на русском, английском и немецком языках, а также четырех Приложений.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во **Введении** осуществляется постановка научной проблемы, обосновывается актуальность вопроса воздействия постановок романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого на отечественный театр, формулируется цель и задачи работы, освещаются особенности ее структуры. Здесь определяется и временной отрезок исследуемого периода истории театра: с момента возникновения дискуссии об инсценировании в русской эстетике и художественной критике (первая треть XIX века) до последней дискуссии о театральном воплощении прозы и «снятии» этой проблемы (в 90-х гг. XX века). Здесь также дается обзор литературы вопроса и характеристика метода, устанавливается понятийный аппарат исследования. Далее определяется материал, состав источников, представляется структура работы, приводятся положения, выносимые на защиту, формулируется научная новизна и практическая значимость исследования.

В исследовательском сюжете **Первой главы**: «Проблемы инсценирования: эволюция практик и теоретической мысли в отечественном театре (XIX-XX вв.)» материал расположен в хронологической последовательности.

В **Первом разделе** «Открытие сценического потенциала романов Ф. Достоевского и Л. Толстого» анализируются театральные явления конца XIX-начала XX века. Здесь выясняются причины появления и осмысления феномена инсценирования как особой театральной и общеэстетической проблемы. Отдельное место занимает рассмотрение вопросов поэтики драматических композиций, созданных на основе русских романов, в

контексте теории драмы<sup>1</sup>, а также в рамках господствующих представлений о драматическом и о путях воплощения повествовательных сюжетов в системе жанров сценических представлений. Факт, что опыты драматизации прозы на русской сцене осуществлялись в согласии с жанровыми конвенциями той или иной эпохи, доказывается на примерах «переделок» разных исторических периодов: «Хризомания, или страсть к деньгам»: романтическая комедия с дивертисментом в 3-х сутках» и «эпилог-водевиль» (первая сценическая интерпретация пушкинской повести «Пиковая дама» (1836) кн. А. А. Шаховского, «Комические сцены из новой поэмы "Мертвые души" Н. В. Гоголя, автора "Ревизора"» (1841) Н. Н. Куликова, водевиль Л. Н. Антропова «Очаровательный сон» (1878) – первая инсценировка повести Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон»), драма Э. Гиро «Анна Каренина» (переведена на русский язык Б. А. Нечаевым в 1907 году) и др. Разбираются причины неразрешимости противостояния, в котором находились на протяжении XIX века практики театра, драматизирующие прозаические произведения для нужд сцены, и искусствоведы, утверждающие художественную «ничтожность» подобных «переделок».

Интерес к сценическому воплощению «больших романов» Достоевского и Льва Толстого («Идиот», «Преступление и наказание», «Братья Карамазовы», «Анна Каренина», «Воскресение»), а также первые постановки этих произведений на русской сцене вывели дискуссию о театральной переделке прозы из тупика и породили плодотворное обсуждение сценических перспектив романа как целостной содержательно-художественной структуры. Разница в оценке пригодности для театрального воплощения романов Достоевского и Толстого была впервые обоснована в книге Д. С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1900). В это же время в художественной критике высказываются различные точки зрения о

---

<sup>1</sup> Знакомство с гегелевской теорией посредством статьи Белинского: Белинский В. Г. О разделении поэзии на роды и виды // Отечественные записки. 1841. Т. XV. № 3. Отд. II. С. 13-64.

драматической структуре и трагическом звучании романов Достоевского, действие его произведений анализируется с позиций теории драмы, с точки зрения жанровых признаков трагедии различных исторических эпох. Однако выясняется, что сам термин «роман-трагедия» применительно к творчеству Достоевского мыслители Серебряного века понимали различно. Черты античной трагедии Рока обнаруживали в романах писателя Вяч. И. Иванов, М. А. Волошин, С. Н. Булгаков. Признаки классической трагедии – конфликт героической воли с внутренними препятствиями – подчеркивал Д. С. Мережковский, свойства шекспировской трагедии – Н. А. Бердяев. С. Н. Булгаков находил в романах Достоевского модернистский «бунт свободной личности». Все эти суждения сопоставляются в диссертации с дискуссией о постановках романа, которая велась в течение первого десятилетия XX века на страницах журнала «Театр и искусство» (1900-1910-х гг.). Применительно к вопросу об инсценировании в исследовании анализируются высказывания О. Дымова (конфликт у Достоевского как «движение мятущейся мысли»), Ал. Лугового (теория «романо-драмы») и А. Р. Кугеля (теория «сценической миниатюры»). Оказывается, что проблемы инсценизации романов Достоевского, по мнению критиков, связаны со свойствами персонажей, которые предстают не столько как реальные люди, сколько как «символы», «обнаженные души» или «идеи». Одновременно особое внимание в диссертации сосредоточено на тех мыслях, которые критики высказывают о путях изменения «сценических условий» с целью помочь представить роман во всей его полноте. Особо подчеркивается тот факт, что эти дискуссии (в частности, статья А. Р. Кугеля о «романном бульоне, где плавают фрикадельки драмы»<sup>1</sup>) имели непосредственное и опосредованное влияние как на замысел, так и на восприятие постановки Вл. И. Немировичем-Данченко «Братьев Карамазовых» на сцене МХТ. Сами спектакли Художественного театра («Братья Карамазовы», 1910 и «Николай Ставрогин», 1914) затрагиваются здесь именно в том аспекте, в котором они повлияли на дальнейшее развитие

---

<sup>1</sup> См.: Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 23. С. 458-460.

дискуссии о драматическом потенциале романов писателя и возможностях сценического претворения заключенной в них трагедии.

Во **Втором разделе** «Теоретическая мысль о романе и эпические элементы в опытах советского театра 1920-30-х гг.: точки соприкосновения и взаимовлияния» вопрос о сценическом воплощении романа рассматривается в более широком контексте. Изучение художественной структуры русского романа, предпринятое в 1920-е годы в рамках русской формальной школы, а также Б. М. Энгельгардтом, М. М. Бахтиным и др., выявило ряд особенностей поэтики прозы Достоевского и Льва Толстого. В частности, концепция опубликованного в 1920-е годы исследования Б. М. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского» научно обосновывает высказанные еще в начале века предположения А. Р. Кугеля и О. Дымова о нереалистичной природе персонажей писателя. В ходе анализа литературоведческих работ 1920-х годов выясняется, что они оказали серьезное влияние не только на дальнейшую сценическую судьбу романов, но и опосредованно отразили процессы, происходящие в западном театре, где формировался корпус идей, впоследствии оформленных Бертольдом Брехтом в систему эпического театра. В частности, термин «*остранение*», введенный В. Б. Шкловским как название приема<sup>1</sup>, которым часто пользуется Л. Н. Толстой в романе «Война и мир»<sup>2</sup>, оказал уже прямое влияние на терминологию Б. Брехта и стал одним из базовых элементов понятийной системы его теории – «*die Verfremdung*». Введенный же в ранних исследованиях М. М. Бахтина термин «*внезаходимость*» применительно к отношению автора к герою и сюжету создал теоретические предпосылки для такого феномена, как *расслоение действия на историю и комментарий*. Данный прием, как известно, именно в это время становится сначала новым, а затем типичным при сценическом переложении прозы.

---

<sup>1</sup> Шкловский В. Б. Искусство как прием // Сборники по теории поэтического языка. Вып. II. Пг., 1917. С. 3-14.

<sup>2</sup> Шкловский В. Б. Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М., 1929.



Несмотря на то, что дискуссии о проблеме инсценирования тех или иных прозаических текстов находились в 1920-е годы на периферии интересов практиков и теоретиков театра, в этот период на повестку дня выдвигался более глобальный вопрос об отношении к классическому наследию в новых политических и социальных условиях, что и привело к появлению эпических элементов в спектаклях эпохи «Театрального Октября». На примерах спектаклей В. Э. Мейерхольда «Зори» (1920), «Лес» (1924), «Ревизор» (1926), Е. Б. Вахтангова «Принцесса Турандот» (1922), С. М. Эйзенштейна «Мексиканец» (1921, совместно со В. С. Смышляевым) и «Мудрец» (1923), И. Г. Терентьева «Снегурочка» (1924) и др. показаны различные варианты использования особого *театрального комментария* к материалу репрезентации. В этих сценических композициях действительно возникала потребность в установлении определенной дистанции постановщика, актеров и зрителей по отношению к интерпретируемому классическому наследию. Таким образом, опыты советского театрального авангарда 1920-х гг. вполне могут быть сопоставлены с идеями, формирующими будущую теорию эпического театра в Германии.

В рамках рассматриваемой темы важно подчеркнуть, что развитие «театрального конструктивизма» под влиянием практики творческого театра и «новой методологии сценографии», во-первых, привело в начале 1920-х гг. к *разрушению иллюзорности* театрального зрелища (Е. Б. Вахтангов, В. Э. Мейерхольд, С. М. Эйзенштейн). Во-вторых, особый тип актерского существования в спектаклях Мейерхольда и Вахтангова был призван выявить *дистанцию между персонажем и исполнителем*. И, хотя это «дистанцирование» создавалось иным способом, нежели это потом будет заявлено и реализовано в теории и спектаклях Б. Брехта, общая направленность эстетической тенденции здесь очевидна. В спектаклях русского театрального авангарда 1920-х годов активно использовались *интермедии*, в том числе музыкальные, игровые, цирковые и словесные – различные приемы *театрального комментирования* литературного

первоисточника, что в какой-то мере можно признать аналогом возникшего позднее брехтовского зонга. В диссертации впервые анализируются написанные Эйзенштейном текстовые интермедии ко 2 и 3 действию спектакля «Мексиканец». Здесь выявляется эволюция художественного приема: от самостоятельно написанного режиссером словесного комментария к действию до воплощения идеи монтажа аттракционов, где комментарий возникает вне вербальной и сюжетной логики («Мудрец»).

В диссертации подчеркнуто непреходящее значение появления идеи Мейерхольда «*ставить всего автора*» – тенденции сценически воплощать саму поэтику писателя. Стоит особо отметить, что во время гастрольной поездки ГОСТИМа в Германию немецкая критика называет подобное вне-фабульное строение спектакля «эпизацией театра» и сравнивает «Лес» и «Ревизор» Мейерхольда с ранними опытами постановок пьес Б. Брехта<sup>1</sup>. Еще одной особенностью спектакля стала принципиальная *незаконченность, открытость* этого театрального произведения. В работе рассматриваются как театрально-критические статьи современников, так и более поздние научно-аналитические театроведческие статьи, где в спектакле Мейерхольда выявляется феномен «*эпизации*» пьесы Гоголя. В частности, привлекаются исследования П. П. Громова<sup>2</sup> и Н. В. Песочинского<sup>3</sup>. П. П. Громов, связавший мейерхольдовского «Ревизора» с феноменом инсценирования, называл тенденцию построения авторского мира на сцене линией театра «интеллектуального типа». «В этом отношении, – резюмировал исследователь, – Мейерхольд является продолжателем, воплощающим линию

---

<sup>1</sup> См.: Колязин В. Ф. «Даешь Европу, Мейерхольд!»: Гастроли ГОСТИМа в Германии в 1930 г. // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. М., 2008. Вып. 4. С. 617-740.

<sup>2</sup> Громов П. П. «Поэтическая мысль» Достоевского на сцене // Громов П. П. Герой и время: статьи о литературе и театре. Л., 1961. С. 350-384.

<sup>3</sup> Песочинский Н. В. «Ревизор» имени В. Э. Мейерхольда // Петербургский театральный журнал. 2003. № 31. С. 56-57; Песочинский Н. В. Мейерхольд и раннее театроведение // Мейерхольд: к истории творческого метода. Публикации. Статьи. СПб., 1998. С. 179-225.

Достоевского»<sup>1</sup>. Этот вывод, как и анализ эпических элементов в наиболее показательных спектаклях деятелей «Театрального Октября», позволяет выдвинуть гипотезу о существенном различии между интеллектуальной направленностью русского и немецкого левого театра. Она заключается в том, что «интеллектуальность» немецкого «эпического театрального проекта» формируется, прежде всего, под влиянием идеологических приоритетов, восходящих к просветительской традиции (рационализм, научный подход), в то время как русская (и, в частности, мейерхольдовская интеллектуальная линия) основывается на образно-эстетической природе.

Выясняется, что подобная дихотомия обнаружилась в 1927 году в дискуссии на страницах журнала «Новый Леф» в связи с обсуждением значения фигуры Льва Толстого для советского искусства. В этой дискуссии, приуроченной к столетнему юбилею писателя, обсуждались новые значения понятия «эпическое». В оппозиции к В. Б. Шкловскому<sup>2</sup>, утверждавшему, что гениальный писатель выстраивает т.н. «романную машину» независимо от фактологии, выступал драматург и журналист С. М. Третьяков<sup>3</sup>, утверждавший, что подобная точка зрения глубоко архаична, что современный эпос – это газета, что писательский гений Льва Толстого может заменить армия корреспондентов, а идеологический посыл в драме, кино или театре создается монтажом фактов.

Появление фигуры С. М. Третьякова в этом контексте неслучайно, так как у него складывались прямые отношения с создателями немецкого эпического театра Б. Брехтом и Э. Пискатором, творчество которых он пропагандировал в СССР в первой половине 1930-х<sup>4</sup>. Здесь необходимо отметить особенности восприятия и употребления термина «эпический театр»

---

<sup>1</sup> Цит. по: Таршис Н. А. О Павле Громе // Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М., 1994. С. 5.

<sup>2</sup> Шкловский В. Б. О писателе // Новый Леф. 1927. № 1. С. 32-33; Шкловский В. Б. «Война и мир» Льва Толстого: План исследования // Новый Леф. 1927. № 10. С. 20-24; Шкловский В. Б. Документальный Толстой // Новый Леф. 1928. № 10. С. 34-36.

<sup>3</sup> Третьяков С. М. Новый Лев Толстой // Новый Леф. 1927. № 1. С. 34-38.

<sup>4</sup> Третьяков С. М. Берт Брехт // Третьяков С. М. Страна-перекресток. М., 1991. С. 328-348; Третьяков С. М. Шесть крахов // Там же. С. 349-369.

и «эпическая драма/пьеса» Сергеем Третьяковым, Эрвином Пискатором и Бертольдом Брехтом в 1920-е годы. Для Пискатора приоритетным было погружение истории того или иного индивидуума в исторический контекст эпохи и ее позиционирование в расстановке классовых сил, которое выстраивалось для него в соответствии с марксистской теорией. Для Сергея Третьякова же новый эпос не столько научен, сколько публицистичен, актуализирован и погружен в сегодняшнюю ситуацию (отсюда идеал эпического – газета). Для раннего Брехта характерно и принципиально особое «зонирование» сценического пространства в пьесе и спектакле, которое позволяет выявить особую линию действия, связанную с комментированием рассказываемой истории. Этот комментарий может превращаться из сугубо дидактического в лирический, обретая форму личностного высказывания, авторского размышления поэта о мире, человеке, современности и истории. Использование подобных художественных приемов сравнивается с театральными принципами автора манифеста «Антихудожественного театра»<sup>1</sup> – ленинградского режиссера-авангардиста и поэта-футуриста И. Г. Терентьева.

Помимо нескольких статей, опубликованных самим Терентьевым и его постоянным соавтором, композитором В. Кашницким, в рамках дискуссии в «Новом Лефе», необходимо обратить внимание на их замысел постановки толстовского романа-эпопеи «Война и мир»<sup>2</sup>. Анализ этого нереализованного замысла показывает, что здесь налицо попытка соединить крайние позиции и В. Шкловского, и самого Третьякова. С одной стороны, авторы стремились обнажить работу «романной машины» Толстого (к чему призывал Шкловский), а с другой – в соответствии с «требованиями момента» разоблачить взгляды писателя на исторический процесс с помощью «двуслойного» театрального комментария, состоящего из драматизированных

---

<sup>1</sup> Терентьев И. Антихудожественный театр: (В порядке обсуждения) // Новый Леф. 1928. № 9 (21). С. 13-19.

<sup>2</sup> См.: Терентьев И. Г. Семейно-исторический роман на сцене: проект постановки «Войны и мира» // Новый Леф. 1928. № 10. С. 32-33.

материалов биографии Льва Толстого, а также исторических фактов, заимствованных из переписки В. И. Ленина и М. Горького. На основании изучения этого замысла, а также сопоставления его со статьями Терентьева о звуке, мелодике и ритме текста, произносимого со сцены<sup>1</sup>, с программой «остранения музыки» В. Кашницкого<sup>2</sup>, а также с опытом постановки Терентьевым романа С. А. Семенова «Наталья Тарпова» (1927), выдвигается гипотеза о том, что режиссер-авангардист стоял на пути создания собственного варианта «эпического спектакля», тяготеющего к футуристической модели, и во многом отличного как от обоих немецких видов воплощения эпического на сцене, так и от понимания эпического С. М. Третьяковым.

В диссертации рассматриваются и другие варианты использования сценического комментария, которые были, по преимуществу, продиктованы официальной идеологической оценкой творчества того или иного классика. В этом контексте анализируется постановка романа Л. Н. Толстого «Воскресение» (1930) в МХАТе, обсуждение которой в прессе сопрягалось с проблемой ее соответствия официальным идеологическим установкам и взглядам В. И. Ленина на творчество писателя. Именно такой контекст восприятия романа Толстого задавала развернувшаяся ранее на страницах журнала «Красная новь» (1928) дискуссия между А. В. Луначарским и Ф. Ф. Раскольниковым, автором инсценировки «Воскресения» во МХАТ, а также официальные отклики на спектакль в газетах «Правда» и «Красная газета» (А. В. Луначарский, О. С. Литовский, 1930)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Терентьев И. Г. Самодеятельный театр // Терентьев И. Г. Собрание сочинений: сборник. Bologna : S. Francesco, 1988. 297-299.

<sup>2</sup> Кашницкий В. Умная музыка // Новый Леф. 1928. № 10. С. 36-39.

<sup>3</sup> Луначарский А. В. Ленин о Толстом // Красная панорама. 1928. № 36. 7 сент.; Луначарский А. В. О значении юбилея Льва Толстого // Красная нива. 1928. № 37. 9 сент.; Луначарский А. В. Ленин и Раскольников о Толстом // Красная новь. 1928. № 9. С. 274-281; Раскольников Ф. Ф. Еще о Толстом (ответ тов. Луначарскому) // Красная новь. 1928. № 9. С. 282-289; Раскольников Ф. Ф. Цензурные мытарства Л. Н. Толстого-драматурга (по неопубликованным материалам) // Красная новь. 1928. № 11. С. 135-144; Луначарский А. В. «Воскресение» в Художественном театре // Красная газета. 1930. 3 февр.; Литовский О. С. «Воскресение» (Первый МХТ) // Правда. 1930. № 40. 10 февр.

В заключении раздела рассматривается общая направленность дискуссионного вектора, когда фактор социального и политического развития СССР существенно ограничил театральные поиски. В условиях изоляционизма советских художников и «охранительной» по отношению к классическому наследию позиции официальной критики дискуссии об инсценировании в большинстве случаев воспроизводили «риторику», известную еще с XIX века.

**В Третьем разделе** «Постановка и пути решения проблемы освоения прозы в "постбрехтовскую" эпоху (1950-90-х гг.)» исследуются отечественные дискуссии, возникшие в прессе вокруг спектаклей по прозе, поставленных во второй половине XX века. В центре внимания оказываются суждения, высказываемые в связи со сценическим воплощением романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого. Здесь также оказывается актуальным постоянное сопоставление идей и мнений, высказанных театральными критиками и практиками, с теорией, драматургией и спектаклями Б. Брехта (теоретические тексты Б. Брехта, как и материалы о его творчестве, оказываются доступными широкому кругу читателей с начала 1960-х годов). Подчеркивается и то, что театральная теория Б. Брехта в это время обсуждается в контексте поисков Вахтангова, Мейерхольда, Немировича-Данченко и других мастеров 1920-30 гг.

Внимание заостряется и на том, что идеи брехтовской теории осмысляются в отечественном гуманитарном дискурсе одновременно с широким обсуждением изданной в начале 1960-х гг. работы М. М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского» (1963)<sup>1</sup>, которая вошла в культурный контекст эпохи «оттепели». Здесь высказывается мысль, что бахтинская теория полифонического романа корреспондирует с иными положениями брехтовской теории: таковы идеи о «незаконченности» и «становлении» героя в романе и персонажей в пьесах и спектаклях Брехта, идея «диалогического», вырастающая у Бахтина и у Брехта на сходных основаниях.

---

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

Отмечается, что в конце 1950-х годов дискуссия об инсценировании прозы поднимает вопросы поэтики литературного произведения. В аналитических статьях о спектаклях, поставленных по романам Достоевского, появляются рассуждения о том, что *переведенная на сценический язык поэтика* его романов является залогом продуктивной инсценизации (Н. Я. Берковский, М. Рогачевский, П. П. Громов)<sup>1</sup>. Показывается, что обсуждение этих тем приводит к тому, что в начале 1970-х годов слово «инсценировка» в значении «литературное переложение прозы для сцены» предлагается заменить термином «режиссерская композиция» в значении «партитура спектакля с включением всех выразительных средств» (Г. Н. Бояджиев, 1973)<sup>2</sup>. Анализируется факт, что именно в 1960-70-е годы впервые возникает идея о том, что сценическое освоение прозы и, в частности, романа приводит к обновлению театрального языка (Г. Н. Бояджиев, С. Л. Цимбал)<sup>3</sup>.

Далее подчеркивается, что в советском театре 1950-1970-х годов эпические элементы развивались не только в инсценизациях текстов Достоевского и Льва Толстого, но и в целом определяли черты поэтики важнейших для этой эпохи режиссеров. Особую важность в этом контексте приобретают две во многом противопоставляемые в те годы фигуры: Г. А. Товстоногов и Ю. П. Любимов. В отношении режиссерской поэтики Г. А. Товстоногова исследуются принципиально новые идеи и термины, высказанные в 1950-80 гг. в связи с эпическими элементами, возникающими в его творчестве: основную черту режиссера Д. И. Золотницкий определял как «романность»<sup>4</sup>. Исследование источников о Товстоногове позволяет обнаружить в его поэтике наследование традиции Вл. И. Немировича-Данченко, и то, что образное решение спектакля в сочетании с «романным» способом существования актеров порождают иной, нежели у Брехта, тип

---

<sup>1</sup> Берковский Н. Я. Достоевский на сцене // Театр. 1958. № 6. С. 69-80; Рогачевский М. А также инсценировка // Театр. 1965. № 5. С. 74-81.

<sup>2</sup> Бояджиев Г. Н. В чем новая сила сцены? // Театр. 1973. № 7. С. 30-39.

<sup>3</sup> Цимбал С. Л. Проза как театральный жанр // Цимбал С. Л. Театр. Театральность. Время. С. 59-95.

<sup>4</sup> Золотницкий Д. И. Товстоногов. С. 127.

очуждения. Для отражения этой темы анализируются избранные *исследования* спектаклей Товстоногова – от «Идиота» по Достоевскому (1957) до «Истории лошади» по Л. Н. Толстому (1978) – Д. И. Золотницкого, П. П. Громова, А. А. Чепурова, А. М. Смелянского, Н. А. Таршис и др. Объясняется принципиальная важность введенного А. А. Чепуровым термина «*романный сверхсюжет*»: феномена, позволяющего Г. А. Товстоногову выстроить особый диалогический способ существования актера в рамках роли, который можно определить как *внутреннюю эпiku*. Подчеркивается, что в «Холстомере» по Л. Н. Толстому (Инсц. М. Г. Розовского. БДТ им. Горького. 1975), режиссер применил откровенно брехтовские приемы, однако спектакль вмещал и масштаб толстовского осмысления основных бытийных категорий (К. Л. Рудницкий, А. А. Чепуров). Товстоногов ставил *всею автора*, не расширяя сюжетное пространство с помощью введения фабульных элементов и персонажей из других текстов Толстого, но «вчитывая» в постановку масштаб толстовского осмысления основных бытийных категорий, что иными средствами и в другом модусе воспроизводило идею Мейерхольда.

Обращение к фигуре Ю. П. Любимова, художника с иным типом эпического мышления, происходит в диалоге с критической и аналитической литературой о постановках режиссера: от «Доброго человека из Сычуани» по Брехту (1964) до «Преступления и наказания» (1979) по Достоевскому (работы Б. И. Зингермана, А. М. Смелянского, Р. П. Кречетовой, Н. А. Крымовой<sup>1</sup>, С. Л. Цимбала, О. Н. Мальцевой). Проводится анализ закономерностей появления эпических элементов в театральных постановках Любимова, поэтику которого современники напрямую связывали с брехтовской традицией. Подчеркивается, что художественные приемы режиссера: *публицистические вставки* в литературный материал, *монтаж эпизодов*, *прямой диалог со зрителем*, использование «*коллективного героя*» –

---

<sup>1</sup> Зингерман Б. И. Связующая нить: Писатели и режиссеры. М., 2002; Смелянский А. М. Наши собеседники: рус. классич. драматургия на сцене сов. театра 70-х гг. М., 1981; Кречетова Р. П. Трое: Любимов, Боровский, Высоцкий. М., 2005; Крымова Н. Три спектакля Юрия Любимова // Крымова Н. Имена. М., 1971. С. 147-169



корреспондируют и с традицией политического театра Э. Пискатора. Однако взаимодействие Любимова с недраматическими текстами, которые он, главным образом, и ставил, позволяют провести параллели не только с немецким эпическим театром, но и с *вахтанговской и мейерхольдовской* традициями русского театра. Отмечается, что в критическом дискурсе появляются две концепции театра на Таганке – «*политическая*» и «*поэтическая*». Предполагается, что эта дихотомия восприятия режиссуры Любимова лежит в русле различий между российской и немецкой идеями театральной эпикки.

Одновременно отмечается принципиальная важность высказанных в связи с творчеством Любимова и Товстоногова мыслей о *синтезе* брехтианской традиции с вахтанговской и мейерхольдовской (К. Л. Рудницкий, Б. И. Зингерман, С. Л. Цимбал, Н. А. Крымова, П. П. Громов, А. М. Смелянский и др.).

Накопленный театром в 1960-1970-е годы опыт нашел отражение в открытой дискуссии о прозе и ее театральных воплощениях на страницах журнала «Театр» и «Литературной газеты» в конце 1970-начале 1980-х годов. Выясняется, что некоторые участники дискуссии пытались вернуть «старые вопросы»: *обсуждались различия эпоса и драмы* (М. С. Каган, Б. О. Костелянец, М. И. Туровская)<sup>1</sup>, правомерность «*искажения классики*», но вместе с тем были сделаны важные наблюдения об «*эпизации пьесы*» в творчестве некоторых режиссеров (Т. М. Родина)<sup>2</sup>, о принципиальном отличие природы драматического действия в *пьесах Чехова* (Т. Н. Шах-Азизова<sup>3</sup>, Т. М. Родина), кроме того, Л. Я. Гинзбург, в прошлом ученица формальной школы, в рамках дискуссии опубликовала статью о *поэтике диалога* в романах Толстого<sup>4</sup>. В разных ракурсах обсуждался высказанный ранее тезис Н. Я.

---

<sup>1</sup> Каган М. С. Что же такое – драма? // Театр. 1979. № 6. С. 57-59; Костелянец Б. О. Драматическая активность // Театр. 1979. № 5. С. 59-64; Туровская М. И. Брехт и кино: на границе искусств. М., 1985.

<sup>2</sup> Родина Т. М. Постоянное обновление // Театр. 1979. № 5. С. 38-42.

<sup>3</sup> Шах-Азизова Т. Н. Чехов вне юбилея // Театр. 1987. № 8. С. 131-141.

<sup>4</sup> Гинзбург Л. Я. Разговор // Театр. 1979. № 5. С. 44-47.

Берковского о необходимости воплощения на сцене не только сюжета и персонажей, но и поэтики повествовательного текста вне его словесного оформления (Т. А. Шах-Азизова, И. Л. Вишневская<sup>1</sup>, К. Л. Рудницкий, Т. М. Родина, В. Е. Хализев и др.). Все это позволяет сделать вывод о дальнейшем развитии эпических элементов в составе действия спектаклей отечественного театра в 1970-е годы, и, более того, на основании материалов дискуссии предположить, что проникновение эпических элементов в структуру действия спектаклей связано, главным образом, с поиском выразительных средств для отражения авторской поэтики на сцене.

В заключении главы рассматривается принципиальный виток дискуссии о постановках прозы в 1990-е годы. Определяющим обстоятельством здесь стали те сдвиги, которые произошли в художественном сознании, философии и эстетике последней четверти XX века, и, в частности, то, насколько отечественная гуманитарная наука и критика оказались интегрированы в глобальную мировую систему эстетических связей. В рамках рассматриваемой в диссертации темы оказывается значительной связь оценок и суждений в данной области с идеями неогерменевтики, неолингвистики, структурализма и постструктурализма. С другой стороны, появление работ, раскрывающих духовно-нравственный универсум русского романа, осмысляющих категорию соборности в русской литературе, также влияло на критические интерпретации сценических воплощений романов Достоевского и Льва Толстого в 1990-е годы. Помимо этого, отмечается важность предпринятых тогда же попыток осмыслить сценическую рецепцию брехтовской теории и драматургии советским театром 1950-80-х гг. (В. Ф. Колязин, Н. Якубова, В. Климов и др.).

В диссертации анализируются материалы, опубликованные как на страницах традиционных изданий («Театр», «Театральная жизнь»), так и размещённые в новых, родившихся в 1990-е годы журналах («Московский

---

<sup>1</sup> Вишневская И. Л. Драматургия прозы // Литературная газета. 1978. 2 окт.; Вишневская И. Л. О прозе, не захотевшей стать драмой // Театр. 1979. № 5. С. 42-43.

наблюдатель», «Петербургский театральный журнал»). Материалы дискуссии «Проза и сцена» (1996)<sup>1</sup> на страницах «Московского наблюдателя» рассматриваются с позиции той принципиальной новизны, которую она внесла в обсуждение вопроса о воплощении поэтики прозы. В контексте новых эстетических и политических координат здесь обосновывается важность того факта, что одним из самых обсуждаемых оказывается понятие *интерпретация*, применимое главным образом к классической прозе. Опыты воплощения прозы исследуются на примерах творчества режиссеров т.н. «задержанного поколения» (термин А. М. Смелянского): А. А. Васильева, К. М. Гинкаса, П. Н. Фоменко, Л. А. Додина, В. В. Фокина. В творчестве этих режиссеров формируется целый ряд новых параметров современной театральной интерпретации. Среди них выделяются и анализируются важнейшие: *дистанция* между автором-режиссером и автором классического текста (Н. Якубова); *возможность «вчитать»* в спектакль по классическому произведению другой текст (А. М. Смелянский, В. Никифорова), *фрагментирование* романа (М. В. Смоляницкий) при его воплощении, *«культурный код»*, связанный с ранними сценическими интерпретациями «старых» текстов (М. В. Смоляницкий, О. В. Егошина). Фрагментирование романа/повести рассматривается в опытах К. М. Гинкаса, В. В. Фокина и П. Н. Фоменко, здесь выявляется и анализируется важнейшая эпическая стратегия Мейерхольда: *ставить всего автора*, когда во *фрагмент вчитывается* целое.

В критических и аналитических материалах этого периода внимание уделяется и феномену «очуждения» актера от персонажа, характерному для «вербального театра» А. А. Васильева. Постановки произведений Достоевского, осуществленные режиссером, в определенной степени развивают идеи М. М. Бахтина, связанные с отношением автора к героям, что оказывается весьма продуктивным в контексте поисков саморефлексирующего театрального языка. В процессе работы над спектаклями Васильев выдвигает принцип *отказа от воплощения не только*

---

<sup>1</sup> Проза и сцена: [Статьи] // Московский наблюдатель. 1996. № 1-2. С. 5-18.

*фабулы произведения, но и самих персонажей*, что позволяет актерам *пройти сквозь них* и пробиться к сущности, к *бытию Слова* (Б. Боймерс<sup>1</sup>, Н. Якубова). Таким образом, можно сделать вывод, что у Васильева «очуждение» актера носило идеалистическую природу и было основано на тщательном анализе текста в его теснейшей взаимосвязи с воображением актера.

Эпические элементы, включая дистанцию между автором романа и автором спектакля, рассматриваются на примере появившегося в конце XX века спектакля П. Н. Фоменко «Война и мир. Начало романа» (2001). Здесь проявлению эпического начала способствуют: *незавершенность* действия, его *открытость, неиллюзорность* (А. М. Смелянский), *игровое начало*: несколько слоев «*игры с текстом*» (В. Никифорова)<sup>2</sup>, одним из которых были *иронические интермедии*, «вчитанные» в первый том романа (М. Гаевская)<sup>3</sup>. В ходе анализа выявляется, что эпический подход Фоменко, основанный на любви к роману и сочувствии всем без исключения его персонажам, независимо от той этической оценки, которую дает им Толстой, лишен брехтовских рационалистических черт и интеллектуальной отстраненности. Рассматриваются и примеры воплощения романов средствами иллюзорного театра: спектакль Г. Козлова «Преступление и наказание» (СПб ТЮЗ им. Брянцева, 1995) и «Идиот» в постановке С. Женовача (Драматический театр на Малой Бронной, 1996). В них проявляется аксиологический подход к текстам писателя.

Анализ театрально-критических дискуссий и критических рефлексий данных спектаклей помогает выявить отличительные черты русской сценической эпики на этом этапе. Важной особенностью этого периода является то, что в контексте обсуждения брехтовского наследия была выдвинута мысль о параллельном развитии в отечественном театральном дискурсе художественных явлений, имеющих общий корень с моделью

---

<sup>1</sup> Боймерс Б. Зеркальные параллели // Петербургский театральный журнал. 2000. № 22. С. 22-25.

<sup>2</sup> Никифорова В. Между миром и войной // Эксперт. 2001. 12 марта.

<sup>3</sup> Гаевская М. Война и мир в мастерской // Российские вести. 2001. 23 мая.

немецкого эпического театра (В. Ф. Колязин). Развивая эту мысль применительно к современному театру, можно заметить, что разнообразие театральных подходов к литературному первоисточнику на данном этапе вполне укладывается во введенное в рамках постструктурализма понятие *деконструкция* (термин Ж. Деррида). Как ни парадоксально, несмотря на принадлежность к другой эпохе, этот же термин вполне точно описывает как художественные механизмы брехтовской модели, так и ранние опыты воплощения эпического у Э. Пискатора.

В финале Первой главы делается вывод о том, что проблема инсценизации прозы как таковая в конце XX века снимается, а проза (в частности, русский роман) становится такой же частью театрального репертуара, как и классические пьесы.

**Вторая глава** работы («Повествователь как эпический элемент в составе действия») посвящена анализу трех наиболее показательных примеров введения словесного комментария в состав театрального действия при постановке романа в первой половине XX вв. Предметом исследования становится эволюция самой фигуры комментатора в выбранных трех спектаклях, а также процесс трансформации образа повествователя как в контексте различных культурных традиций, так и в рамках творчества одного режиссера. Глава состоит из трех разделов.

**В Первом** разделе «Чтец в спектакле Вл. И. Немировича-Данченко "Братья Карамазовы" по роману Достоевского (Инсценировка Вл. И. Немировича-Данченко)» процесс формирования замысла спектакля анализируется в широком контексте. Выявляются различные аспекты его поэтики, в частности, те эпические элементы, которые были использованы режиссером для воплощения на сцене романного замысла Ф. М. Достоевского. В центре рассмотрения – своеобразие и функции фигуры повествователя – Чтеца. На характер выбранных для реализации замысла художественных средств повлиял целый ряд факторов. Постановка спектакля, который обдумывался Немировичем-Данченко на протяжении полутора лет, должна

была быть осуществлена в предельно сжатые сроки. Кроме того, финансовые средства были крайне ограничены, а цензура не позволяла появления на сцене духовных лиц. Все эти условия в той или иной степени повлияли на театральное решение романа. В результате возникли минимализм оформления и разделение сценического действия на «чтение» и игровые эпизоды. Так, почти вся линия Алексея Карамазова (В. В. Готовцев) передавалась через Чтеца (Н. Н. Званцев). С другой стороны, важно отметить, что сценическая композиция сложилась у режиссера под влиянием дискуссии об инсценировании романа, проходившей на страницах журнала «Театр и искусство» в первой половине 1910-го года. Как и предлагалось в статье А. Р. Кугеля<sup>1</sup>, роман игрался от начала до конца – в два вечера, эпизоды не были сбалансированы по длительности, а некоторые фабульные линии не имели драматургической завершенности.

В диссертации показано, как формировалась структура инсценировки на разных этапах работы над спектаклем. Так, выясняется, что идея расслоения действия на игровые эпизоды и повествование получила свое развитие уже в процессе репетиций. Чтец (Н. Н. Званцев) в некоторых сценах вмешивался в действие, беря на себя чтение или краткий пересказ реплик кого-либо из персонажей. Режиссер отмечал, что этот прием воздействует на публику и является прекрасным ресурсом для дальнейшего использования. На основании анализа разных источников о постановке Немировичем-Данченко романа «Братья Карамазовы» делается вывод о том, что в спектакле были осуществлены: *расслоение действия* на чтение и игровые эпизоды; *разрушение иллюзорности* воспроизведения событий (в том числе, за счет вмешательства Чтеца в игровые сцены). Кроме того, в спектакле присутствовали: *откровенная условность в декорационном оформлении* («играли в сукнах»); *принципиальная незаконченность отдельных фабульных линий*.

Все эти художественные приемы постановки «Братьев Карамазовых»

---

<sup>1</sup> Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 23. С. 458-460.

были найдены Немировичем-Данченко, исходя из его главной цели – быть ближе к идейно-содержательным основам романа, попытаться передать на сцене его поэтику. Режиссер на данном этапе еще не воспринимал найденные приемы как самостоятельные и универсальные. После успешной премьеры спектакля Немирович-Данченко был разочарован данным постановочным ходом. Так, размышляя над возможностью поставить на сцене роман Л. Н. Толстого «Война и мир», над которым собирался работать К. С. Станиславский, он пришел к выводу о невозможности сценического воплощения этой прозы с помощью Чтеца.

В диссертации анализируется театральнo-критическая полемика, возникшая вокруг спектакля «Братья Карамазовы», проблематика которой развивается по трем направлениям:

1. Обсуждается возникающая в результате расслоения действия неиллюзорность происходящего, что сближает театральный текст с текстом романа Достоевского (Ю. Д. Беляев, С. Глаголь, А. Р. Кугель);

2. В спектакле обнаруживаются черты «романа-трагедии» в форме античной трагедии Рока (М. А. Волошин, Вяч. И. Иванов), в форме трагедии катарсических мистериальных переживаний (А. Н. Бенуа), в образцах трагической актерской игры Л. М. Леонидова (Митя) и М. Н. Германовой (Грушенька) (С. М. Волконский);

3. Спектакль воспринимался как концертная программа соединенных чтением комментатора «миниатюр», взятых из романа Достоевского (А. Р. Кугель).

Сегодня историческая дистанция позволяет взглянуть на постановку романа Немировичем-Данченко с несколько обобщенных позиций. Перед нами, несомненно, предстает первый развернутый опыт введения в состав действия эпических элементов и, прежде всего, некоего «эпического Я» или «субъекта эпической формы», что позже, в иных модификациях и с другими целями, будет принципиальным в теории эпического театра Б. Брехта. Рассмотрев постановку как «монтаж концертных эпизодов», среди которых

были и трагические («Мокрое», «У камня»), можно объяснить, почему и С. М. Волконский, и А. Н. Бенуа сосредотачивались лишь на «трагических моментах», обходя вопрос о трагическом звучании целого, а М. А. Волошин предлагал режиссеру «исправить» инсценировку, исходя из структуры античной трагедии. «Номерная структура» зрелища заключала в себе элементы эпической композиции – наподобие той, которая десять лет спустя станет структурной основой политических ревью Э. Пискатора. Примечателен факт, что, продержавшись в репертуаре лишь два сезона, «Братья Карамазовы» продолжали жизнь в «концертных номерах», исполнявшихся вплоть до 1930-х гг.

Еще один ракурс рассмотрения спектакля связан с действенным анализом самого текста инсценировки романа. Здесь обнаруживается структура, порожденная внутренним диалогом «неслиянных голосов», звучащих в каждом из основных персонажей, из которых лишь Дмитрий Карамазов (Л. М. Леонидов) и Капитан Снегирев (И. М. Москвин) приходят к гармонии. В остальных же героях диалог внутренних голосов так и остается незавершенным и неразрешенным. Такой тип репрезентации героев Достоевского на сцене корреспондирует с появившейся позже концепцией «полифонического романа» в работе М. М. Бахтина.

Вдохновившись идеями М. А. Волошина и А. Н. Бенуа, Немирович-Данченко намеревается осуществить постановку «Бесов», разработав на материале романа Достоевского несколько пьес («Шатов и Кириллов», «Николай Ставрогин»). Открытое письмо М. Горького о недопустимости появления Достоевского на сцене МХТ и общественная дискуссия, начатая в связи с этим, повлияла на решение театра ограничиться одной постановкой, где найденные в «Карамазовых» эпические приемы не получили развития.

**Второй раздел** («Лицо от автора в спектакле МХАТ "Воскресение" по роману Л. Толстого (Инсценировка Ф. Ф. Раскольниковова)») посвящен анализу спектакля и определению его места и роли в творческой биографии Вл. И. Немировича-Данченко. Трансформация режиссерской поэтики



рассматривается в контексте социальных перемен, произошедших в России после революционного переворота. Социально-политическая ситуация 1917-1920-х гг. оказала значительное влияние на Немировича-Данченко, обнажив (по собственному же выражению) его «идеологическую закваску». Выявляются факторы, свидетельствующие о подобных изменениях:

- риторика режиссера в первые послереволюционные годы оказалась отчасти близка высказываниям теоретиков Пролеткульта;

- на творчество Немировича-Данченко оказали сильное влияние эстетические принципы режиссуры Вахтангова;

- важное значение для Немировича-Данченко в эти годы имели его опыты в созданной им Музыкальной студии (1919), где в ряде спектаклей использовался принцип расслоения действия;

- в спектаклях Музыкальной студии использовался новый тип условной архитектурной установки на сцене. Так, в спектакле «Лисистрата» по Аристофану (1923, худ. И. Рабинович), по мнению некоторых исследователей, был осуществлен так называемый принцип «разъединения элементов», который позволял соединять жизненно достоверные сцены с театральной условностью. Позже подобный принцип был сформулирован Брехтом и стал одним из базовых в его теории;

- поиски Немировича-Данченко в эти годы проходили на фоне неосуществлённого намерения перестроить МХТ (1925), соединив «старую труппу» с новой музыкальной. Альтернативой для него было также неосуществленное стремление создать собственный театр.

Вместе с тем следует подчеркнуть, что раскрытие и претворение на сцене поэтики автора оставалось принципиальной задачей для режиссера. Совместно с драматургом Немирович-Данченко часто перерабатывал либретто музыкальных произведений, возвращая «дух» литературной основы опере/оперетте, приближая действие к первоисточнику, например, к пьесе Аристофана («Лисистрата») или новелле Мериме («Кармен»).

Под воздействием изучения законов кинематографа в студиях Голливуда

(1927-28) и увиденного в Берлине спектакля Э. Пискатора «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» (1928) у Немировича-Данченко возникает замысел постановки романа Л. Н. Толстого «Воскресение». Прием «расслоения» действия, который предполагает использовать здесь Немирович-Данченко, напоминает композиционные принципы пискаторовской постановки. Предполагается, что в инсценировке «Воскресения» должны были быть использованы заснятые на кинолентку эпизоды, и одновременно введен в действие Чтец. Однако самый ранний вариант инсценировки, созданный Ф. Ф. Раскольниковым, который представляет собой эпическую пьесу, использующую материал романа, разочаровывает художественного руководителя постановки тем, что в этой пьесе не был передан «дух Толстого». В итоговом варианте инсценировки, создававшемся на репетициях при активном участии В. И. Качалова – исполнителя роли Лица от автора – исчезает слой действия, связанный с кинопроекцией. Состав действия существенно расширяется за счет эпических элементов, предполагающих участие Лица от автора. Анализ последней редакции инсценировки «Воскресения» (1930), а также радио-версии спектакля, записанной в 1936 году с основными исполнителями, позволяет установить, что, в отличие от Чтеца в спектакле «Братья Карамазовы», Лицо от автора в «Воскресении» характеризовалось следующими свойствами:

- отсутствие постоянной локации на сцене: актер был «невидим» для персонажей истории, мог свободно передвигаться по сцене и даже спускаться в зрительный зал, преодолевая так называемую «четвертую стену»;

- право высказывать суждения о поступках и характерах героев, произнося толстовские оценки и «толстовский приговор»;

- в образе Лица от автора в большой степени присутствовало личностное начало актера В. И. Качалова – артиста-интеллигента, эксперта в области русской литературы, знаменитого мастера чтецкого искусства;

- образ комментатора предполагал особый способ существования актера. Как отмечали критики, Качалов играл «не вполне человека», его герой мог

совершать мгновенные лирические «включения» во внутренний мир героев романа, в их воспоминания, а затем быстро переходить к ироническому или даже саркастическому комментарию их поступков, поведения и характеров, при этом открыто апеллируя к зрителям.

Опираясь на мнение С. Л. Цимбала<sup>1</sup> о том, что подобное строение действия спектакля «позволяет преодолеть "психологическую правду" таких персонажей, как Нехлюдов (Ершов)», можно предположить, что функции Лица от автора в определенном смысле сопоставимы с комментирующей функцией брехтовского зонга. Вместе с тем, роль Лица от автора требовала органической процессуальности, непрерывности существования в образе, все ипостаси которого были пронизаны единым действием. В данном случае, все эпические элементы объединяла толстовская мысль. Ссылаясь на исследователей поэтики романа «Воскресение» (Д. С. Мережковский, Я. С. Билинkis), автор диссертации предполагает, что подобное построение действия было органично именно для этого романа. Немирович-Данченко не только осознавал, что другая проза потребует иного решения, но и был готов продолжать поиски в этом направлении, на что указывает его работа с М. А. Булгаковым над инсценировкой «Мертвых душ» Н. В. Гоголя.

Дальнейшие планы Немировича-Данченко, связанные с предполагаемой постановкой романа «Воскресение» в Германии и США («Немецкий театр» М. Рейнхардта в 1930 году и предложения продюсеров Хилда и Сейлера поставить спектакль на Бродвее в 1930-1932 гг.), свидетельствуют о том, что режиссер считал идею «расслоения действия» своим принципиальным открытием. Обсуждение кандидатуры Аллы Назимовой в качестве исполнительницы роли Лица от автора в несостоявшейся бродвейской постановке еще раз подтверждает мысль, что Немирович-Данченко видел в этой роли не персону, а иной слой действия – авторскую мысль и пафос.

В конце раздела анализируется противоречивый характер творческих

---

<sup>1</sup> См.: С. Ц. [Цимбал С. Л.] Заметки о гастрольях МХТ // Московский Художественный театр в русской театральной критике. Ч. 2. С. 30.

поисков режиссера в середине 1930-х годов, его вынужденное возвращение в рамки иллюзорного театра. В этот период «эпическая идея» в спектаклях Немировича-Данченко становится все более и более опосредованной. В постановке «Травиаты» (1934) роль комментатора отдается хору, наблюдающему за действием из лож, а в спектакле по роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» (1937) режиссер вообще обходится без комментатора, переводя действие исключительно в столкновение героев с социальной «машиной жизни».

В **Третьем разделе** «Рассказчик в спектакле Эрвина Пискатора по роману Л. Н. Толстого "Война и мир" (Инсценировка А. Ноймана, Э. Пискатора, Г. Прюфера)» впервые в отечественном театроведении рассматривается встреча создателя «политического театра» Э. Пискатора с русским романом. Здесь формируются новые черты фигуры повествователя в действии спектакля.

Работа над романом Толстого началась в переломный для творчества Пискатора период. В первой половине 1930-х гг.<sup>1</sup> режиссер знакомится с советским театром и драматургией, что способствует изменению его эстетических взглядов. Материалом для анализа становятся увиденные Пискатором во время первого визита в Москву в 1930 году спектакли по современным советским пьесам («Огненный мост» Б. С. Ромашова в Малом театре, «Инга» А. Г. Глебова, «Первая конная» В. В. Вишневского в театре Революции и др). В поле зрения попадает несостоявшийся проект экранизации романа «Война и мир», а также связанные с «советскими» впечатлениями дополнения, внесенные Пискатором в книгу «Политический театр», которая вышла на русском языке в 1934 году. В связи с этим можно сделать вывод, что именно русский опыт способствовал переходу Пискатора от образа «героя-массы» к отображению индивидуальной судьбы героя в контексте исторического процесса. В полной мере эта модель воплотилась в нью-

---

<sup>1</sup> Во время пребывания в СССР (1931-1936 гг.), а также в Берлине, во время гастролей советских театров (1930).

йоркской постановке «Войны и мира» Л. Н. Толстого (1942).

В диссертации рассматривается опыт создателей инсценировок и постановок романа-эпопеи Л. Н. Толстого «Война и мир» в первой половине XX века (кн. Л. А. Львова, Ф. К. Сологуба и А. Н. Чеботаревской, П. В. Данильченко, М. А. Булгакова, Н. В. Волкова, С. С. Прокофьева и М. А. Прокофьевой-Мендельсон). Выясняется, что инсценировщики традиционно сталкивались с одним и тем же кругом проблем, главные из которых: невозможность передать всеохватность пространственно-временных связей романа, выстроить единую арку сюжета, а также отсутствие жанровой доминанты действия. Однако все то, что не позволяло создать художественно состоятельную театральную версию романа, было преодолено Пискатором и соавторами с помощью эпических приемов, во многом наследующих методам политического театра, но примененных совершенно иначе.

Анализ режиссёрского варианта текста композиции с правками Пискатора (1954), а также финальная версия инсценировки, вышедшая отдельной книгой на немецком языке в 1955 году, позволяет выявить новые черты и приемы, найденные режиссером. Наряду с монтажом эпизодов, симультанным развертыванием сцен, кинопроекцией – теми эпическими элементами, которые были присущи режиссуре Пискатора ранее, – в инсценировке «Войны и мира» появился Рассказчик, который открыто режиссировал представление романа на сцене. Персонаж, управляющий светом, звуком, сменой декораций, вызовом исполнителей и технических работников, рассказывающий о недостающих элементах декорации, а также выстраивающий систему общения персонажей с автором романа и публикой, устанавливал особые законы условности, которые корреспондировали с поэтикой романа – в частности, с «остранением».

Еще одним эпическим элементом здесь стало «расслоение действия» героев, ведущих повествование от первого лица (Наташа, Пьер и кн. Андрей). Действие раслаивалось на игру (существование в ситуативных положениях) и комментарий, что, в свою очередь, корреспондирует с принципами

брехтовского зонга. Однако у Пискатора герои так называемой «Я-формы», даже находясь на специальных подиумах, выделяющих «зону рефлексии», не выходили из роли, но оставались персонажами романа, размышляющими над тем, что случилось с ними в ситуативном пространстве. Выстроить сценический эквивалент внутреннему хронотопу романа помогла и особая геометрия сценической площадки, придуманная Пискатором и зафиксированная в тексте инсценировки. Режиссер разделил сцену на несколько локаций: собственно игровую площадку, сцену судьбы и подиумы. Это позволило осуществлять быстрые переключения действия и монтаж разнородных эпизодов.

Хотя принцип особого зонирования сцены отчасти совпадает с тем приемом, который использовал Немирович-Данченко в спектакле «Братья Карамазовы», а способность Рассказчика проникать во все «зоны действия» – с теми возможностями, которыми обладало Лицо от автора, Рассказчик в постановке «Войны и мира» представлял не столько позицию Толстого, как это было во МХАТ, сколько некое «Лицо от театра», стоящее в определенном смысле «над Толстым». Рассказчик объяснял и персонажам, и публике, что автор «Войны и мира», его взгляды и философия могут стать предметом рефлексии театра и современного художника, и такой подход к роману очуждал не только фабулу и персонажей, но сам мир идей Толстого. Таким образом, все слои действия воспринимались как эпические элементы, формирующие его состав для сценического воплощения «Войны и мира».

Конечно, во многих отношениях такой подход к переложению романа Толстого сегодня кажется устаревшим (тенденциозно истолкованы идеи автора в монологах Рассказчика, есть грубые фабульные искажения романа в угоду «законам драматургии»). К тому же, анализ текста инсценировки позволяет обнаружить в ней противоречия, нестыковки эпически заданных тем с разворачиваемым драматическим действием. Однако масштаб замысла, гармоничное сосуществование сценического текста с огромным романским содержанием, приемы, использованные для воплощения пространственно-

временного объема действия, показывают, насколько продуктивно в отношении инсценирования «Войны и мира» работают средства эпического театра. Все это позволяет сделать вывод, что инсценировка «Войны и мира» А. Ноймана, Э. Пискатора, Г. Прюфера стала первым в мире успешным переложением романа Толстого для драматической сцены. Вариант инсценировки, воплощенный Пискатором на сцене берлинского Шиллертеатра (Schillertheater, 1955), зафиксировал и драматургическую работу над романом, и режиссерскую партитуру. В 1950-60-е годы эта версия, воплощаемая и самим Пискатором, и другими режиссерами, завоевала не только европейские сцены, но и была поставлена на Бродвее в 1967 году.

В завершение главы рассмотрены более поздние опыты сценического воплощения этого романа: «Война и мир. Репетиция романа» в венском Бургтеатре (режиссер – Маттиас Хартман, 2011) и «Война и мир Толстого» в петербургском БДТ им. Г. Товстоногов (режиссер – Виктор Рыжаков, 2015). Анализ этих спектаклей показывает, что выстраивание действия эпического состава не теряет актуальности при инсценировании романа и в XXI веке.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и формулируются выводы, сделанные на основе проведенного в диссертации историко-теоретического анализа:

– одним из главных направлений развития театра в XX веке видится формирование нового типа театрального мышления, расширяющего и дополняющего состав действия спектакля за счет интегрирования в него эпических элементов;

– в развитии этого процесса ощутимую идейно-эстетическую роль сыграла практика освоения театром поэтики и духовного содержания русского романа;

– движение к формированию эпического состава действия в русском и западноевропейском театре осуществлялось независимо, однако здесь обнаруживаются зоны пересечений и взаимовлияний;

– открытия, сделанные практиками театра в области расширения состава действия посредством эпических элементов, шли параллельно с развитием литературной теории или даже предвосхищали концепции литературоведов и эстетиков в сфере изучения поэтики русского романа в 1910-1930-е годы;

– одними из самых значительных художественных прорывов в области формирования эпического состава действия стали опыты Вл. И. Немировича-Данченко, который в 1910-1930-е годы осуществил новаторские по своей сути постановки романов Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого на сцене Московского Художественного театра;

– использование эпических элементов характерно и для опытов советского театрального авангарда 1920-х годов, в постановках изобретались и применялись разнообразные приемы театрального комментария представляемых на сцене событий и персонажей;

– художественные поиски и результаты творческих открытий Вл. И. Немировича-Данченко, как и эксперименты русского театрального авангарда, в определенной степени корреспондируют с поисками и принципами формирующегося в 1920-е годы феномена немецкого эпического театра: с практиками и высказываниями Э. Пискатора, а также с постулатами и драматургическими принципами Б. Брехта, что доказывает общность процессов, протекающих в отечественном и западноевропейском театре, связанных по преимуществу со стремлением к освоению эпического ракурса репрезентации реальности;

– принципы работы Э. Пискатора над постановкой романа Л. Н. Толстого «Война и мир» в 1940-1950-е годы во многом продолжают и развивают подходы, опробованные Вл. И. Немировичем-Данченко, однако существенно продвигают на сцену и новые приемы театральной условности, предполагающей соединение сразу нескольких ракурсов подачи событий, монтажа эпизодов, открытой театральности, различных форм репрезентации творческой позиции режиссера по отношению к авторской;



– сопряженность повествовательной стратегии прозы Толстого с «эпическими принципами» театра Пискатора явилось залогом многочисленных успешных сценических воплощений толстовского романа-эпопеи по инсценировке Э. Пискатора, А. Ноймана и Г. Прюфера как в западноевропейском театре, так и на сцене в США в 1950-60 е гг.;

– в советском театре 1950-1970-х годов эпические элементы проявлялись не только в инсценизациях текстов Достоевского или Льва Толстого, но и в целом определяли черты поэтики таких режиссеров, как Г. А. Товстоногов, творчеству которого была свойственна «романность» мышления, или как Ю. Н. Любимов, который утверждал принципы «поэтически-политического» театра;

– эпический состав действия характеризует и спектакли российских режиссеров поколения 1980-1990-х годов, строящих композицию на «диалогических» отношениях между автором-режиссером и автором литературного первоисточника;

– на протяжении XX века режиссура наработала целый арсенал художественных средств и приемов, позволяющих воплотить на сцене эпический элемент в составе театрального действия. Среди них наиболее типичными являются: 1. Различные способы включения комментария событий и персонажей (чтец, повествователь, лицо от автора, лицо от театра и т.д.); 2. Установление и структурирование различных видов коммуникации между автором и персонажем, персонажем и публикой, персонажем и актером, автором и интерпретатором (разного рода диалоги, сверхсюжетные и жанровые ходы, интермедии); 3. «Расслоение» действия (по принципу разделения пространства, времени, фабульных линий); 4. Выстраивание нелинейных связей событий (различные виды монтажа эпизодов); 5. Интертекстуальные включения (из произведений того же автора, из произведений других авторов). 6. Выстраивание особого вида существования актера, включающего отстраняющий эффект, сочетающего психологический и условный способы репрезентации персонажей. 7. Выстраивание системы

художественных связей сюжетных и ситуативных мотивов с образом целого (эпический, романный универсум).

– в отличие от немецкого эпического театра, эпический состав действия спектаклей на отечественной сцене определялся преимущественно не идеологической прагматикой или публицистической направленностью, а философией и объемом романного мышления авторов инсценируемых произведений, поэтической структурой их текстов;

– в русском театре этапы освоения эпических элементов связаны одновременно и с напряженной, длящейся на протяжении всего XX века, спорадически обостряющейся театрально-критической дискуссией о проблемах инсценирования, которая именно в российском театрально-эстетическом дискурсе приобретала принципиальный характер;

– эволюция форм воплощения эпического, которая происходила в процессе постановки, и под воздействием идейно-эстетической природы русского романа способствовала преодолению основного противоречия подобных дискуссий, которое было фактически снято в конце XX века;

– обращаясь к новейшей российской сцене, можно с полным правом утверждать, что присутствие эпических элементов в современных театральных практиках говорит о больших перспективах в области репрезентации действительности с помощью сочетания драматического и эпического элементов в составе сценического или перформативного действия;

– эпические стратегии укоренены и в сегодняшнем российском театре и развиваются в множественных вариантах работы современных режиссеров как с прозой, так и с любым другим материалом. Они также влияют на драматургию и перформативные практики, формируя и видоизменяя их. Подобные явления свидетельствуют о том, что эпизация состава действия продолжается. Это живой процесс современного отечественного театра, находящегося в постоянном развитии.

**Список использованной литературы** состоит из четырех разделов: книги, статьи периодической печати, архивные и сетевые источники; общее

количество наименований – 462.

В **Приложении 1** даны два варианта пролога инсценировки романа «Война и мир» А. Ноймана, Э. Пискатора, Г. Прюфера – из машинописного режиссерского экземпляра Э. Пискатора, по которому репетировался спектакль в Шиллер-театре в 1954 году, и печатного издания инсценировки «Войны и мира», выпущенного в Гамбурге в 1955 году, а также эпизод представления героев из этого издания. В **Приложении 2** приводятся три сцены из четвертой главы «Гонка со временем» второго действия инсценировки (печатный вариант). В **Приложении 3** – сцены 1, 2, 4, 6 из главы второй «Бородино» третьего действия приведены по печатному изданию, как и в **Приложении 4** – сцены 5, 6 из третьего действия и эпилог. Текст представлен на русском языке в переводе В. Крыласовой.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях,  
рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при  
Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации:**

1. Скороход, Н. С. Кто мы: Беседа с коллегами [А. Гетманом и В. Семеновским о проблемах инсценирования] / Н. С. Скороход // Театральная жизнь. – 2006. – № 5–6. – С. 60–64. (0,3 п.л.).
2. Скороход, Н. С. «Пиковая дама»: Театральные блуждания в поисках жанра / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2013. – № 1-2. – С. 231-242. (1 п.л.). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pikovaya-dama-teatralnye-bluzhdaniya-v-poiskah-zhanra>
3. Скороход, Н. С. Скандинавский наследник: тропинка Бергмана в европейской драме / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2013. – № 3-4. – С. 203-2011. (1 п.л.). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skandinavskiy-naslednik-tropinka-bergmana-v-evropeyskoj-drame>

4. Скороход, Н. С. Феномен Золушки: Анализ постдрамы / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2014. – № 1-2. – С. 46-56. (1 п.л.). – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=23162478>
5. Скороход, Н. С. Повествовательное и иллюзорное / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2015. – № 1-2. – С. 86-96. (1 п.л.). – URL: [http://theatre.sias.ru/upload/voprosy\\_teatra/2015\\_1-2\\_86-96\\_skorokhod.pdf](http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2015_1-2_86-96_skorokhod.pdf)
6. Скороход, Н. С. Драма и человек / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2016. – № 1-2. – С. 120-131. (1 п.л.). – URL: [http://theatre.sias.ru/upload/voprosy\\_teatra/2016\\_1-2\\_120-131\\_skorokhod.pdf](http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2016_1-2_120-131_skorokhod.pdf)
7. Скороход, Н. С. «Война и мир»: Театральная биография романа. Часть 1: Война и мир как сценический материал / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2016. – № 3-4. – С. 120-131. (1 п.л.). – URL: [http://theatre.sias.ru/upload/voprosy\\_teatra/2016\\_3-4\\_249-266\\_skorokhod.pdf](http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2016_3-4_249-266_skorokhod.pdf)
8. Скороход, Н. С. От «Белой гвардии» к «Дням Турбиных»: авторская редукция романа при инсценировании / Н. С. Скороход // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2017. – № 1. – С. 158-174. (0,8 п.л.). – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=35511206>
9. Скороход, Н. С. «Война и мир»: Театральная биография романа. Часть 2: Театр «Войны и мира» – драматическая традиция / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2017. – № 1-2. – С. 182-197. (1 п.л.). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-voyny-i-mira-dramaticheskaya-traditsiya>
10. Скороход, Н. С. От «Царя Голода» к «Стачке»: Влияние пьесы Андреева на фильм Эйзенштейна / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2017. – № 1-2. – С. 301-312. (1 п.л.). – URL: [http://theatre.sias.ru/upload/voprosy\\_teatra/2017\\_1-2\\_300-312\\_skorokhod.pdf](http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/2017_1-2_300-312_skorokhod.pdf)
11. Скороход, Н. С. «Война и мир»: Театральная биография романа. Часть 3: Театр «Войны и мира» – эпическая традиция / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2017. – № 3-4. – С. 289-301. (0,8 п.л.). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatr-voyny-i-mira-epicheskaya-traditsiya>
12. Скороход, Н. С. Театральная биография романа «Война и мир». Часть 4: P.S. / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2018. – № 1-

2. – С. 408-421. (0,5 п.л.). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/teatralnaya-biografiya-romana-voyna-i-mir-chast-iv-p-s>
13. Скороход, Н. С. Горький vs Достоевский: И снова о «карамазовщине» / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2018. – № 3-4. – С.138-149. (0,4 п.л.). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gorkiy-vs-dostoevskiy-i-snova-o-karamazovschine>
14. Скороход, Н. С. Вл. И. Немирович-Данченко и А. Р. Кугель: История одной дискуссии / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2019. – № 1-2. – С. 356-363. (0,4 п.л.). – URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=41369130&>
15. Скороход, Н. С. Роман как способ «мыслить и страдать»: Режиссура Е. Сафоновой / Н. Скороход // Вопросы театра. PROSCAENIUM. – 2020. – № 3–4. – С. 46-57. (0,7 п.л.). – [http://theatre.sias.ru/upload/voprosy\\_teatra/VT\\_2020\\_3-4\\_46-57\\_skorohod.pdf](http://theatre.sias.ru/upload/voprosy_teatra/VT_2020_3-4_46-57_skorohod.pdf)
16. Скороход, Н. С. Эрвин Пискатор: Встреча с советским театром / Н.С. Скороход // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2020. – № 4. – С. 78-87. (0,7 п.л.). – URL: [https://gitis.net/almanakh/item/almanakh-4-2021?category\\_id=87](https://gitis.net/almanakh/item/almanakh-4-2021?category_id=87)

#### **Публикации автора в других изданиях:**

17. Скороход, Н. С. Белые ночи, черные дни или Достоевский на сцене С.-Петербургского ТЮЗа / Н. С. Скороход // Театральная жизнь. – 1995. – № 7-8. – С. 23-25. (0,3 п.л.).
18. Скороход, Н. С. «Повести Белкина» на драматической сцене / Н. С. Скороход // Играем Пушкина: Пушкинские театральные фестивали, творческие лаборатории, научные конференции 1994-2001. – СПб: ГПТЦ, 2001. – С. 163-167. (0,3 п.л.).
19. Скороход, Н. С. Маргиналы наехали: [«Новая драма» в Петербурге] / Н. С. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2004. – № 4 (38). – С. 25-30. (0,7 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/38/fest-newdrama-in-spb/marginaly-naehali/>

20. Скороход, Н. С. Кока с соком: [О спектакле В. Фокина «Двойник» по повести Достоевского в Александринском театре] / Н. С. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2005. – № 2 (40). – С. 12–22. (1,1 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/40/premieres-40/coca-s-sokom/>
21. Скороход, Н. С. Тропинку варвару: Заметки о театральном чтении / Н. Скороход // Театр. – 2006. – № 3. – С. 88–93. (0,8 п.л.).
22. Скороход, Н. С. Инсценирование как опыт чтения: Читательский «сценарий» Умберто Эко / Н. С. Скороход // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2007. – № 2. – С. 216–219. (0,4 п.л.).
23. Скороход, Н. С. Толкуем о будущем: [О взаимоотношениях театра и литературы] / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2007. – № 4 (50). – С. 41-46. (0,5 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/50/15let-50/tolkuem-obudushhem/>
24. Скороход, Н. С. Инсценирование как опыт чтения: Читательский «сценарий» Р. Барта / Н. С. Скороход // Театрон. – 2009. – № 1 (3). – С. 3-11. (0,6 п.л.).
25. Скороход, Н. С. Рыцари Дон Кихота: [Об инсценировках и экранизациях романа Сервантеса]. Часть 1. М. Булгаков, М. Чехов / Н. С. Скороход // Искусство кино. – 2009. – № 11. – С. 116-124. (0,5 п.л.). – URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2009/12/n12-article14>
26. Скороход, Н. С. Рыцари Дон Кихота. Часть 2. О. Уэлс / Н. С. Скороход // Искусство кино. – 2009. – № 12. – С. 110-118. (0,5 п.л.). – URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2009/12/n12-article14>
27. Скороход, Н. С. Диета для сердца и разума: «Женитьба Фигаро» К. Рока в «Комеди Франсез» / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2010. – № 1 (59). – С. 11-13. (0,4 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/62/festivals-62/dieta-dlya-serdca-i-razuma/>
28. Скороход, Н. С. Простодушие и пафос: [«Война и мир» Л. Толстого в постановке М. Хартманна в венском Бургтеатре] / Н. Скороход //

- Петербургский театральный журнал. – 2011. – № 4 (66). – С. 63-65. (0,25 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/66/aleksandrinsky-festival-66/prostodushie-i-pafos/>
29. Скороход, Н. С. Гете и Сокуров / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2012. – № 1 (67). – С. 141-143. (0,25 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/67/home-cinema-67/gete-isokurov/>
30. Скороход, Н. С. Житие учителя Алексея: [О спектакле В. Фокина по роману Ф. Достоевского «Игрок»] / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2013. – № 1 (71). – С. 68-72. (0,5 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/71/process-71/zhitie-uchitelya-alekseya-2/>
31. Скороход, Н. С. Сценическая судьба «Пиковой дамы» / Н. С. Скороход // Играем Пушкина: Пушкинские театральные фестивали, творческие лаборатории 2002-2013. – СПб.: ГПТЦ, 2014. – С. 412-416. (0,6 п.л.).
32. Скороход, Н. С. Моя «Теллурия»: [Спектакль М. Гацалова по роману В. Сорокина] / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2014. – № 4 (78). – С. 56-60. (0,4 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/78/east-west/moya-telluriya-78/>
33. Скороход, Н. С. Брехт и современная российская драматургия / Н. С. Скороход // Немецкая драматургия на мировой сцене XX-XXI веков: Международная научная конференция 23-25 апреля 2015 года. – СПб.: РГИСИ, 2016. – С. 165-174. (0,5 п.л.). – URL: <http://www.rgisi.ru/assets/files/12154/deutsche%20drama%20block.pdf>
34. Скороход, Н. С. Неизвестный Эйзенштейн: Эскизы к пьесе Леонида Андреева «Царь Голод» (1921) / Н. С. Скороход // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: в 2 ч. – СПб.: СПбГИКиТ, 2016. – Ч. 2. – С.118-129. (0,5 п.л.).
35. Скороход, Н. С. Брехт и «эпический опыт» русской сцены / Н. С. Скороход // Вестник Самарского государственного университета. – 2016. – № 1. – С. 136-141. (0,8 п.л.). – URL: <https://journals.ssau.ru/index.php/hpp/article/view/4197>
36. Скороход, Н. С. Евангелие от топора: [«Преступление и наказание» А. Виднянского] / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2016.

- № 4 (86). – С. 16-20. (0,4 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/86/process-86/evangelie-ottopora/>
37. Скороход, Н. С. «Анна Каренина» Льва Толстого в свете ранних сценических интерпретаций: От мелодрамы к трагедии / Н. С. Скороход // Современная российская и европейская драма и театр. – Казань: Ред.-изд. центр «Школа», 2017. – С. 135-143. (0,5 п.л.).
38. Скороход, Н. С. Бог умер, ангелы выжили: [Современные спектакли по Леониду Андрееву] / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2017. – № 1-2 (87-88). – С. 4-12. (0,4 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/87-88/process-87/bog-umer-angely-vyzhili/>
39. Скороход, Н. С. По Брехту, брехтовский, брехтианский: [О последних премьерах по пьесам Б. Брехта] / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2018. – № 1 (91). – С. 81-88. (0,4 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/91/process-91/pobrextu-brextovskij-brextianskij/>
40. Скороход, Н. С. Роман Татьяны: [Спектакль Р. Габриа «Евгений Онегин»] / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2018. – № 4 (94). – С. 126-129. (0,4 п.л.). – URL: <http://ptj.spb.ru/archive/94/process-94/roman-tatyany-94/>
41. Скороход, Н. С. «Братья Карамазовы» Немировича-Данченко: От мистерии до миниатюры / Н. С. Скороход // Междисциплинарный синтез гуманитарных наук в эпоху социокультурных и исторических трансформаций: Опыт «Русского пути»: сб. материалов Всероссийской конференции с международным участием. – СПб.: Изд-во РХГА, 2019. – С. 259-268. (0,4 п.л.). – URL: [https://m.rhga.ru/science/conferences/russkii\\_put/files/sbornik.pdf](https://m.rhga.ru/science/conferences/russkii_put/files/sbornik.pdf)
42. Скороход, Н. С. Разделяй и властвуй: [Брехтовский метод «разъединения элементов» при экранизации и инсценизации романа «Преступление и наказание»] / Н. Скороход // Петербургский театральный журнал. – 2020. – № 4 (100). – С. 76-80. (0,4 п.л.).



43. Skorokhod, N. Nationale Mythen für junge Zuschauer / Natalia Skorokhod // Kinder-und Jugendtheater in Russland. – Tübingen: G. Narr Verlag, 2003. – S. 74-85. (0,4 п.л.).

### **Монографии и антологии автора:**

44. Е. Ф. Бауэр: pro et contra, антология / Сост. и комм. Н. С. Скороход, О. А. Ковалов, С. А. Семенчук; вступ. ст. Н. С. Скороход, А. С. Семенчук. – СПб.: Платоновское философское общество, 2016. – 960 с.

45. Драматургия. XXI век: Избранные пьесы русскоязычных авторов / Сост. Н. С. Скороход, М. А. Сизова; вступ. ст. Н. С. Скороход, М. А. Сизова. – СПб.: Ассоциация деятелей русских театров зарубежья, 2020. – 481 с.

46. Скороход, Н. С. Анализ постдрамы / Н. С. Скороход. – Саарбрюккен, Германия : Lambert Academic Publishing, 2015. – 83 с.

47. Скороход, Н. С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене. История. Теория. Практика / Н. С. Скороход. – СПб.: Петербургский театральный журнал, 2010. – 344 с.

48. Скороход, Н. С. Леонид Андреев / Н. С. Скороход. – М.: АО «Молодая гвардия», 2013. – 429 с.

49. Скороход, Н., Рахманова, Т. Основы кинодраматургии: учебное пособие / Н. Скороход. Т. Рахманова. – СПб.: СПбГИКиТ, 2017. – 72 с.

50. С. М. Эйзенштейн в отечественной рефлексии: pro et contra, антология. 2-е изд. / Сост. и комм. Н. С. Скороход, О. А. Ковалов, С. А. Семенчук; вступ. статья О. А. Ковалова. – СПб.: РХГА, 2015. – 1136 с.