

А. А. СТЕПАНОВА
 Российский институт
 театрального искусства – ГИТИС,
 Москва, Россия

ANNA STEPANOVA
 Russian Institute
 of Theatre Arts (GITIS),
 Moscow, Russia

А. В. ЭФРОС И ТЕАТР РУБЕЖА 1930-х – НАЧАЛА 1940-х ГОДОВ: РАННИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

АННОТАЦИЯ

В статье реконструируются предпосылки изначального интереса к театру у будущего выдающегося советского режиссера А. В. Эфроса. В юные годы он не был связан с художественной средой. Свидетельства близких и немногочисленные воспоминания самого режиссера о его детстве и юности позволяют определить, что изначально театр привлек его внимание не в результате прямых зрительских впечатлений, а благодаря театральным книгам и радио-программам. Особо важным представляется его юношеское увлечение литературой о Е. Б. Вахтангове, ставшем на этапе творческого становления для Эфроса эталонной фигурой новатора и создателя собственного театра. Становление зрительских вкусов Эфроса рассматривается в контексте театральной картины Москвы 1930–1940 гг. Отмечается характерная для той эпохи тенденция сужения возможности свободного творчества режиссера, чьи функции в позднесталинскую эпоху возлагались главным образом на больших артистов. Это объясняет преобладание в воспоминаниях Эфроса о театральных впечатлениях юности, отраженных в его статьях, книгах и устных рассказах, фигур именно выдающихся советских артистов. Их сценические работы остались в его памяти на всю жизнь. Впечатления Эфроса о И. М. Москвине, В. И. Качалове, Н. П. Хмелёве и актерском круге Художественного театра впоследствии во многом предопределили

A. V. EFROS AND THEATRE AT THE TURN OF THE 1930 – 1940s: EARLY THEATRE IMPRESSIONS

ABSTRACT

The article provides a reconstruction of Anatoliy Efros (soon an outstanding Soviet director) youth and the preconditions for his initial interest in theatre. In his young years he was not connected with the art sphere. The testimonies of his relatives and few memories of Efros himself about his childhood and youth help to define that he was attracted to theatre not as a viewer of the performances but after reading books about theatre and listening to radio programs. It seems the most important fact that he was interested in books about E. B. Vakhtangov. He became a reference figure for Efros as an innovator and creator of his own theatre. Efros viewer's tastes formation is considered in the context of the theatre Moscow of 30-40s. It is highlighted a very common for that time tendency to limit the opportunities for the director's free art. Their functions in the late Stalin era were transferred to the great actors. That fact explains Efros memories about outstanding Soviet actors (these are his youth theatre memories, kept in his articles, books and oral stories). Their stage roles and work stayed in his memory for his whole life. His impressions about I. M. Moskvina, V. I. Kachalov, N. P. Khmelev and all the actors of the Moscow Art Theatre further determined the peculiarities of his own acting school. Efros memories are chosen and arranged for the first time as a holistic system of the stage preferences and desires of the future director. The whole

формирование особенностей его собственной актерской школы. Воспоминания Эфроса впервые отобраны и выстроены как целостная система сценических предпочтений и пристрастий будущего режиссера, воссоздаваемых на фоне театрально-критических оценок этих же театральных событий в советской театральной критике тех лет.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *советский театр, театральная жизнь 1940-х, режиссура, А. Эфрос, Е. Вахтангов, К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, МХАТ, И. Москвин, Н. Хмельёв.*

reconstruction is made on the basis of selection the critic reviews of the same theatre events in the Soviet press.

KEYWORDS: *Soviet theatre, theatre life of the 1940s, directing, A. Efros, E. Vakhtangov, K. Stanislavsky, V. Nemirovich-Danchenko, Moscow Art Theatre, I. Moskvin, N. Khmelev.*

О своем раннем зрительском опыте Эфрос рассказывал мало, об этом почти не осталось свидетельств родных, друзей и коллег. Единственным исключением стало многократное упоминание режиссера о великом спектакле Московского Художественного театра «Три сестры», поставленном в 1940 г. В. И. Немировичем-Данченко. Роль и значение этого спектакля в творческой судьбе Анатолия Эфроса огромно. Но столь обширная тема заслуживает отдельного исследования и потому не вмещается в рамки данной статьи, задачей которой стало изучение первых серьезных театральных впечатлений великого режиссера.

КАК ВОЗНИК ИНТЕРЕС ЭФРОСА К ТЕАТРУ. ФЕНОМЕН ВАХТАНГОВА

Мельком, походя, почти в проговорах Эфрос дал понять, что привело его к театру. «Сейчас невольно всплывает в памяти то, из-за чего каждый из нас в свое время пошел учиться в театральную школу. Я, например, пошел потому, что с детства увлекался рассказами и книгами о Станиславском, о его театре, о его спектаклях» [1, с. 369], – говорится в последней книге. А вот фрагмент из открытого письма Эфроса предденкомовской поры, написанного в яростной полемике с теми, кто посчитал его ниспровергателем традиций Художественного театра: «... я пошел в театральную школу, потому что перед этим прочитал книги Станиславского и Вахтангова и смотрел в МХАТе спектакль «Три сестры» [2, с. 3]. Имя Вахтангова, но не Станиславского, называет и А. М. Адоскин в воспоминаниях о первом знакомстве с Эфросом: «Толя, конечно, сразу выделялся – он очень много знал. Был поклонником Вахтангова, часто его цитировал и бредил ядром, законами студийности. Толя тогда был очень уже окрепший, театрально сильно подкованный человек» [3, с. 4].

Следует уточнить сразу, что «Три сестры» в постановке В. И. Немировича-Данченко – пожалуй, главный спектакль своей театральной юности, Эфрос, по всей вероятности, посмотрел только студентом 2-го курса режиссерского факультета ГИТИСа [4, с. 12; 5, с. 10], когда никакой нужды определяться со своим призванием уже не существовало. А вот дублирующие друг друга признания Эфроса о том, что в театр его привели не собственные зрительские впечатления, а книги Станиславского и Вахтангова вместе с рассказами о них и их спектаклях, несомненно, заслуживают внимания.

Близкие о театре ему явно не рассказывали ничего. Гипотетически можно предположить какие-то знакомства юного Эфроса с неведомыми театральными людьми перед войной в Москве или в эвакуации во время войны в Молотове (с 9 марта 1940-го по 4 октября 1957 г. так назывался город Пермь), где помимо профессиональных театров существовала еще и театральная самодеятельность. Но не осталось ни единого свидетельства на этот счет. Зато есть свидетельство [6, с. 2] Д. А. Крымова о том, что его отец в детстве и юности слушал радио, где в те годы было немало театральных передач с трансляциями спектаклей, чтецкими программами известных артистов и именно – с рассказами о театре.

О том, как молодой Эфрос читал Станиславского, он написал сам: «А какие бесхитростные у него книги – “Моя жизнь в искусстве” и “Работа актера над собой”. Каждый раз, перечитывая их, я удивляюсь тому, до чего же они бесхитростные. Когда я в первый раз их читал, эта бесхитростность даже несколько пугала. Читаешь – и будто бы ничего особенного. И только потом, когда сам уже начинаешь стареть, понимаешь, сколько верного и высокого в этой бесхитростности. Может быть, кто-то и в молодые годы все это знал и только у меня столь позднее развитие?» [7, с. 97]. Эфрос вполне мог купить или взять в библиотеке еще последнее прижизненное издание книги Станиславского «Моя жизнь в искусстве», выпущенное в 1936-м, как и самое первое, но появившееся уже после смерти автора осенью 1938 г. издание «Работы актера над собой».

Станиславского Эфрос поначалу читал спокойно, хотя и с некоторым изумлением, но «зачитывался книгами о Вахтангове» [8, с. 258], и они вызывали у юноши совершенно иные эмоции. «Будучи студентом¹, я так увлекался Вахтанговым, всем, что написано о нем или им о самом себе, о его творчестве и о театре» [8, с. 158]; «Для меня Вахтангов был тоже не сверстником и все же – явлением в каком-то отношении очень близким» [8, с. 259].

Если внутренние связи Эфроса со Станиславским и традициями Художественного театра, не прерывавшиеся на протяжении всей его жизни, совершенно очевидны, то творческое наследие Вахтангова как-то не соотносится со своеобразием эфросовской режиссуры, и тут уж весьма затруднительно

¹ Видимо, Эфрос имеет в виду свое студийное, а не студенческое прошлое – в дневниках и записях гитисовского периода 1945–1950 гг. самого А. В. Эфроса практически нет упоминаний о трудах и спектаклях Е. Б. Вахтангова, видимо, потому, что пик увлеченности трудами великого режиссера и книг о нем уже миновал.

найти связующие их нити. «А их просто нет! – с уверенностью утверждала И. Н. Соловьева. – Ему нравился Вахтангов как персонаж, как романтическое лицо, как создатель студии. Мы все тогда увлекались им. Огромные зеленые глаза – очень хороший портрет, кстати, не знаю, кем написанный². Книжечка вышла в 1939–40 году, которую каждый имел, как и я. Этот романтический флер, очень хорошее описание, ранняя смерть. Все это красиво, романтично. Театр все-таки... “Турандот” все еще всех пленяла. Ни одной другой его постановки не было, все исчезло. “Эрика XIV” иногда называли, а про “Габиму” ничего не говорили. Толя всем этим совершенно не интересовался, он интересовался фигурой. Я никогда не слыхала, чтобы он пытался воспроизвести что-то вахтанговское» [9, с. 12].

На самом деле в 1940 г. вышло целых две книги о Вахтангове: «Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским» [10] и монография все того же Х. Н. Херсонского «Вахтангов» [11]. Видимо, одну из них и имела в виду И. Соловьева, потому что обе они – как «Беседы» с записью рассказов друзей и учеников, так и беллетризованная биография Вахтангова – действительно, были эмоциональным чтением, вполне способным увлечь воображение юноши магией театра как общности любящих друг друга талантливых людей, занятых непрерывным и восхитительным художественным поиском под руководством гениального, все понимающего наставника. Можно допустить предположение о том, что именно с этих – или одной из двух – книг и начался театральная соблазн Эфроса, ведь «бесхитростные» книги Станиславского, как признавался он сам, его юношеского воображения не поразили. Вполне возможно, что перед самой войной или несколько позже он прочел одну за другой обе книги Херсонского, да еще и вышедший годом раньше первый сборник творческого наследия Вахтангова [12].

«Однако вахтановские документы были подвергнуты жесткой идеологической цензуре», «практически повсеместному редактированию документов. Оно понятно и объяснимо в издании 1939 г., которое начинали готовить в годы “борьбы с формализмом”, продолжали в пору “великого террора”, а закончили на фоне ареста Мейерхольда» [13, с. 14–15]. Так Эфрос получил представление о Вахтангове, у которого в те годы «репутация все время колебалась от “формалиста” до правозвестника “соцреализма”» [13, с. 15], как об абсолютно правоверном мхатовце. Впрочем, известно, что и наследие Станиславского не обошлось тогда без серьезной идеологической коррекции.

ТЕАТРАЛЬНАЯ КАРТИНА МОСКВЫ РУБЕЖА 1930-х – НАЧАЛА 1940-х

² Не удалось выяснить, какой портрет имела в виду И. Н. Соловьева.

Возможно, предположение о том, что юный Эфрос именно через книги Станиславского и Вахтангова пришел к живому театру, выглядит несколько эфемерно. Бесспорно другое: основной массив ранних зрительских впечатлений, отрефлексированных и осмысленных,

определивших в дальнейшем его вкус, вектор художественного поиска и собственную творческую манеру, связан прежде всего со спецификой репертуара 1940-х гг.

Театральная картина Москвы, сложившаяся к концу войны, была чрезвычайно пестрой. И пестрота эта определялась не разнообразием поставленных новых пьес – военные драмы чаще всего были однотипны – или разнонаправленностью режиссерских поисков, окороченных соцреалистическими стандартами. По уже сложившейся традиции все стационарные театры имели достаточно обширный репертуар. Исключением были лишь маленькие летучие фронтовые коллективы, среди которых оказалась и студия Арбузова-Плучека, единственное сообщество, попытавшееся перед самой войной вернуться к полностью искорененному уже государством принципу студийности.

В афиши советских театров наряду со спектаклями военной поры, чаще всего созданными прямо в эвакуации, по-прежнему входили и предвоенные постановки, и спектакли, выпущенные в первые послереволюционные годы, а то и в царское еще время. Так в Камерном театре Алиса Коонен вслед за Мартыновой из поставленной в 1943 г. пьесы К. Г. Паустовского «Пока не остановится сердце» играла главных героинь в великолепных их с А. Я. Таировым творениях «Адриенна Лекуврёр» и «Мадам Бовари», начавших сценическую жизнь соответственно в 1919 и 1940 гг. А вахтанговцы по-прежнему представляли публике первоначальный, не отредактированный еще кардинально вариант «Принцессы Турандот» 1922 г.

Собрание своих сценических сочинений разных лет сохранял вернувшийся в Москву одним из первых в 1942 г. Художественный театр. Если дополнить целиком приведенный И. Н. Соловьевой перечень названий спектаклей с количеством их показов [14, с. 612] в афише сезона 1944/1945 еще и датами выпуска, получится весьма любопытная картина: из 18 спектаклей в репертуаре последнего военного сезона МХАТ были сохранены четыре дореволюционных, три из 20-х годов, три из 30-х, две постановки одного 1940 г., и эта историческая ретроспектива достраивалась шестью премьерами, сыгранными во время войны.

Понятно, что в репертуаре Художественного театра нельзя было удерживать спектакли, открыто не совпадающие с тогдашней советской идеологией и эстетикой, а потому символистские эксперименты МХТ за исключением детской «Синей птицы», равно как и инсценировки большой прозы Достоевского – словом, весь период режиссерских поисков К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко 1910-х гг. во мхатовской афише тех лет не представлен ни единым названием. Но при всем том живая антология постановок этого уникального, приближающегося к 50-летию театра и была основным содержанием его репертуара.

Разумеется, в старых спектаклях МХАТа и других театров с давней историей со временем менялся актерский состав, они, подвергаясь процедуре «возобновления», утрачивали многое из собственной первозданности,

да и подчас совершенно иначе смотрелись в контексте другой, изменившейся страны. Но важно, что Анатолий Эфрос видел их своими глазами даже в таком состоянии, важно, что сам посмотрел спектакль, с которого началась жизнь русского режиссерского театра – легендарный мхатовский «Царь Федор Иоаннович». Он даже успел застать И. М. Москвина, блистательно сыгравшего главную свою роль в последний раз на собственном 70-летию 18 июня 1944 г.: «Первым артистом для меня был Москвин, с его сверхживыми, совсем не театральными интонациями, с его лицом и голосом. Я очень хорошо помню, как он появлялся в роли царя Федора, как стремительно входил и начинал говорить так, будто он совсем не на сцене. Это был уже совсем старый Москвин, но он на всю жизнь сохранил в себе то, что притянуло к театру нас спустя полвека» [1, с. 369]. То есть история отечественного режиссерского искусства, пусть с умолчаниями, купюрами и трагическими черными ямами на месте уничтоженных театров и их создателей, существовала еще вполне наглядно, в спектаклях, на которые можно было просто купить билеты в кассе.

«“Отелло” с Остужевым в Малом театре или “Король Лир” с Михоэлсом в Еврейском театре, “Ромео и Джульетта” с Марией Бабановой, “Дама с камелиями” у Мейерхольда, “Три сестры” у Немировича-Данченко, “Мадам Бовари” в постановке Александра Таирова в Камерном театре – эти спектакли предвоенного десятилетия были крупнейшими явлениями театрального искусства независимо от того, как они были связаны с новой идеологией (а они, конечно, были с ней связаны)» [15, с. 13]. А. А. Остужева Эфрос не видел, но «множество раз слушал пластинку “Отелло” с Остужевым и был под впечатлением его игры. Три раза смотрел грузинский спектакль с Хоравой³, видел и другие хорошие спектакли. Таких трагиков теперь и нет-то. Но всему, наверно, свое время» [16, с. 136]. За исключением мейерхольдовской «Дамы с камелиями» и спектакля А. Попова «Ромео и Джульетта», возобновленного только в 1948 г., эти постановки играли в середине 40-х гг., и молодой Эфрос мог увидеть, как «тут сохранялась еще автономность средств, техники, самого театрального языка, который противостоял одичанию и уравниловке» [15, с. 13] все крепче утверждавшегося соцреализма и большого стиля сталинской эпохи.

3 Речь идет о спектакле Грузинского театра им. Ш. Руставели «Отелло», поставленном Ш. Р. Агсабадзе в 1937 г. и показанном сначала в том же году на январской Декаде грузинского искусства в Москве, а затем в 1947 г. на московских гастрольях театра. Великий грузинский артист Акакий Хорава (1895–1972) играл главную роль.

РЕИНКАРНАЦИЯ АКТЕРСКОГО ТЕАТРА

Для режиссеров сужалась возможность свободного высказывания, и эта миссия все чаще становилась прерогативой больших артистов: «Освободительная экзистенциалистская тема, которую привыкли связывать с западным искусством 1930–1940 годов, находит неоднократное воплощение и в русском искусстве этого времени, главным образом, в музыке и исполнительском

творчестве, неподвластном цензурным ограничениям. <...> Джульетта и Таня Мари Бабановой, Джульетта и Жизель Галины Улановой, Клеопатра, мадам Бовари (а впоследствии Кручинина и Нина Заречная) Алисы Коонен – героические женские натуры; их житейская слабость, физическая хрупкость оборачиваются силой духа перед лицом насилия. <...> Вместе взятые, поставленные рядом, эти незабываемые <...> театральные образы, <...>, дают картину длительного духовного сопротивления. В классических театральных героях 1930 годов, начиная с Отелло-Остужева и Лира-Михоэлса, настойчиво и стихийно проходит тема трагического узнавания, <...>. Герой открывает для себя жестокую истину об окружающем мире. Еще недавно казалось – мир наконец-то пришел в состояние гармонии, как вдруг обнаруживается, что он построен на лжи и злодействе» [17, с. 405 – 406].

Трагический конфликт героя-одиночки с реальностью, вдруг обострившийся в предвоенных постановках, проступал и в новых интерпретациях классических пьес первой половины 40-х гг. Но только теперь герои ослабели. «Лишенный трагической силы» Отелло Н. Мордвинова в спектакле Завадского 1944 г. легко уступал «виртуозному интригану» Яго Б. Оленина, «этому пасынку природы, мнящему себя хозяином жизни» [18, с. 84]. «Много видевший, много страдавший, о многом думавший» Отелло Хоравы был «одиноким человеком», обманутым в своем «доверии как общности человеческих целей» [19, с. 101]. А изысканный и умный поэт Сирано со своим уродливым носом у Р. Симонова в охлопковской постановке 1942 г. казался почти беззащитным, что, возможно, и привлекло к этой актерской работе внимание молодого Эфроса: «Но как хорошо бы вновь услышать Рубена Симонова, играющего Сирано. Кажется, умей так читать стихи, и больше ничего не надо будет играть. Сколько в его чтении было чувства и какая музыка!» [1, с. 115]. Разве что мятежные красавцы Сирано (1943) и Федя Протасов (1942) И. Н. Берсенева в режиссерских решениях С. Г. Бирман представляли героями романтическими, гибнущими стойко, с прямой спиной.

Большие артисты всем своим существом со сцены отчетливо транслировали подлинные сюжеты времени, и потому не кажется странным, что, вспоминая юность, Эфрос прежде всего называл именно актерские, а не режиссерские имена: «Конечно, очень важно, что в душе осталось какое-то прекрасное воспоминание. У меня тоже остались и Хмелёв, и Москвин. Некоторые критики считают уже даже штампом, что я постоянно поминаю. Но я это делаю, как мне кажется, для работы, для движения вперед, а не просто так» [1, с. 97].

МОСКВИН И КАЧАЛОВ

О Москвине Эфрос вспоминал с каким-то особенным удовольствием, почти нежно и даже с подробностями: «Я застал на сцене уже старого Москвина и мог только нафантазировать, каким Москвин был когда-то.

Но что-то очень важное в прежнем МХАТе держалось на Москвине – что-то домашнее, уютное и живое» [8, с. 107]. Фактически последним полноценно рабочим у Москвина и был сезон 1943/1944 г. с премьерой нелюбимой им «Последней жертвы» и ролью Прибыткова. Потом постепенно болезнь взяла над артистом верх, и перед смертью, последовавшей 16 февраля 1946 г., он уже довольно долго не выходил на сцену. Юный Эфрос явно старался посмотреть Москвина в разных ролях, что видно даже по крошечным заметкам, рассыпанным по страницам его книг.

Эфрос помнил концертное исполнение инсценированного рассказа Чехова очень ясно, ведь «даже когда Москвин играл маленький рассказ “Хирургия”, его игра врезалась в ваше сознание как нечто художественно огромное» [8, с. 48]. Такое же ошеломляющее впечатление, правда, многим раньше эта сценическая миниатюра произвела на гимназиста Виталия Виленкина, и он тоже запомнил ее на всю жизнь: “Когда эти два пожилых человека, один повыше, другой пониже, оба с солидной сединой, оба с животиками, оба с напряженными до лиловости лицами топтались вокруг разделявшего их стула, когда потом один из них стал наседать на другого с знаменитой “козвей ножкой”, а тот принялся изо всех сил от него обороняться, хватая его то за руки, то за ноги, когда, наконец, раздалась жалобно-злобные вопли и всхлипы дьячка – Москвина вперемежку с сердитым самоварным урчанием фельдшера – Грибунина, – в зале творилось что-то невероятное: такого гомерического хохота до слез, до колিক в животе, до сползания на пол со своих мест, я никогда больше не слыхивал и сам никогда уже так больше не хохотал» [20, с. 100–101].

Разумеется, Эфрос не застал великого спектакля В. Немировича-Данченко «Братья Карамазовы», но «когда-то, давным-давно, видел на концерте, как играл Москвин Снегирева» и думал об «объеме» [8, с. 244] созданного артистом образа. Об этой роли сам Москвин говорил так: «Но когда я уже играю, – знаете, что самое дорогое и высшее? – Вот когда удается осмелиться, сбросить с себя мундир харáктерности, остаться вдруг самим собой перед публикой. . . Вдруг все бросить – задачи, краски, – остановиться, перестать играть: так я полон внутренне. Кажется, все могу, и слезы близко» [21, с. 133]. О Мочалке Москвина размышлял и Эфрос, когда писал: «Но я в данном случае вспоминаю о Москвине лишь в том смысле, что есть такие артисты, для которых нет разделения: вот это моя кровь, а это – кровь того, кого я играю. Есть артисты, которые получают удовольствие играя. Для них это радость. Для Москвина, возможно, творчество тоже было радостью. Как же без этого! Но скорее всего, оно было и мукой, оно было и страданием» [8, с. 243].

Всю жизнь помнил Эфрос, что «у Москвина, даже в Епиходове, оставался его страдальческий голос, его плачущий голос. Потому что ведь и Епиходов страдал, а не просто был нелеп и смешон. Вы только представьте, как можно было бы сыграть этого самого Епиходова!» [8, с. 243–244]. Любивший Москвина Виленкин с горечью писал, что в последние годы

жизни в его Епиходове «исчезли полностью» «трагикомические ноты: болезненно уязвленное самолюбие “маленького человека” – вечного неудачника», [21, с. 81] да еще и ссылался на аналогичные мнения В. Немировича-Данченко и Н. Эфроса. Но юный Анатолий Эфрос разглядел в Епиходове старого Москвина именно те, появившиеся когда-то только после сыгранного Снегирева надрывные черты: «А потому еще Епиходов роль, что мы помним в ней Москвина. <...> Но когда дойдешь до Москвина, хочется бросить все и только вспоминать!

Нет, заела меня эта мысль о Москвине, не выходит из головы.

Надо бы всем прививать такое, что ли, драматическое простодушие, какое было у него.

И ощущение того, что Епиходов, например, не “он”, а “я”.

Епиходова надо еще ведь и выстрадать» [8, с. 287].

Отталкиваясь от воспоминаний о виденном в юности Москвине, взрослый Эфрос словно моделировал идеального артиста для собственного театра: «Когда Москвин играл свои роли, его ум, его сердце, нервы – все участвовало в игре. Он тратился на каждой репетиции, на каждом спектакле. Когда он плакал, то это плакал он и смеялся тоже он. Создавая характер, он не скрывался за ним, чтобы побережся, чтобы спрятать свое неумение искренне чувствовать и искренне мыслить» [8, с. 52]. «Возможно, – раздумывал Эфрос об одном из основных качеств актерской природы, – для того, чтобы играть, как Москвин, нужно, чтобы нервная система была такой же восприимчивой, как у Москвина» [8, с. 142]. И с очевидной горечью замечал: «Я читал, как готовились к роли Москвин и Добронравов. Так у них просто было время! У “новых Москвиных” – времени нет» [8, с. 305]. Имя Б. Г. Добронравова рядом с именем Москвина появилось в памяти Эфроса не случайно. Вот его единственное зрительское впечатление от игры этого очень мхатовского по природе своей артиста, также прошедшего путь от характерности до глубокого психологизма образов, оплаченного мощным личностным переживанием: «Во МХАТе в “Федоре Иоанновиче” Добронравов в финале акта говорил “Пусть посидит в тюрьме”. Занавес шел медленно, и Добронравов все говорил, и мурашки по спине» [4, с. 307].

Весьма любопытным представляется еще одно эфросовское сопоставление двух ключевых мхатовских артистов и пристрастное примеривание их фигур к самому Станиславскому: «Может, больше всех напоминал Станиславского Качалов в старости. Это был высокий и красивый старик, удивительным жестом приподнимавший на улице шляпу, когда кто-либо здоровался с ним. Я жил неподалеку⁴ и, часто встречая Качалова, специально здоровался с ним только для того, чтобы увидеть, как он остановится и дотронется до полей шляпы. И все же не Качалов, наверное, впитал в себя больше других Станиславского. Может быть, Москвин? Этот внешне совсем не был похож на него, он был мал ростом и некрасив, но у него была такая удивительная

⁴ До 1956 года А. Эфрос с женой Н. Крымовой жили в Леонтьевском переулке вместе с ее матерью и семьей ее брата.

душа» [7, с. 94]. Эфрос любовался обликом Качалова и признавал его внешнее сходство с создателем системы, но способность внутренне соответствовать Станиславскому тем не менее отдавал неказистому Москвину.

Эфрос, мальчиком еще критиковавший выступление Качалова на радио, и в юности не числил его среди своих любимых артистов. П. А. Марков писал: «Леонидов, рассуждая об актерах, часто повторял полюбившееся ему деление художников и актеров на идущих “от Аполлона” и “от обезьяны”. Качалов, несомненно, шел “от Аполлона”. Он нес в себе идею совершенного человека». И если «этим стремлением к идеалу, неизменным утверждением положительного начала в жизни было пронизано все» [22, с. 222] творчество Качалова, то в Москвине не гармоничность, не моделирование идеала, но «формула искусства как познания жизни находит» абсолютно «полное выражение» [22, с. 194]. Так интуитивное юношеское предпочтение одного артиста другому уже некоторым образом предопределяло будущность режиссерского поиска Эфроса.

МОСКВИН И ХМЕЛЁВ

Если фигуры Качалова и Москвина воспринимались Эфросом как дихотомические, то образы двух любимых артистов постоянно существовали в его воображении вместе и в полном согласии: «Москвин и Хмелёв были артистами, чей талант казался особенно содержательным. Существуют, видимо, таланты пустые и таланты содержательные. Так вот, Москвин и Хмелёв оставляли всегда такое впечатление, будто прочел прекрасную книгу. У этих артистов была удивительная особенность – впитывать в себя литературу и жизнь, которая стоит за этой литературой <...>. Их творческие натуры были, как губки» [8, с. 47–48]. Следует попутно отметить эфросовское восприятие актерской игры как чтения книги, но главное здесь – идентичность для Эфроса двух этих артистов разных поколений по масштабу дарования и личностной значимости.

Вспоминая Хмелёва, Эфрос называет лишь одну его роль: «Мало кто помнит, как Хмелёв играл князя в “Дядюшкином сне”⁵. Страшно падал на колени, а потом не мог подняться, оттого что весь состоял из протезов» [7, с. 314–315]. Б. В. Алперс писал про хмелёвского князя: «Облаченный то во фрак со звездой и Андреевской лентой, то в расшитый золотом придворный мундир, – он двигался среди окружающих его медленной, механически заученной походкой, слегка нагнувшись вперед, с длинными, висящими, как у обезьяны, руками, с мертвым лицом, словно обтянутым пергаментной кожей, с неприятно резким, скрипучим однотонным голосом» [24, с. 480]. Князь, запомнившийся Эфросу, впрочем, был заметной, но не самой важной актерской работой Хмелёва – по сравнению с его Алексеем Турбиным, Карениным или Тузенбахом.

5 Спектакль МХАТа «Дядюшкин сон» (1929) поставлен В. Г. Сахновским и В. И. Немировичем-Данченко.

Немаловажно, что в актерской биографии Хмелёва существуют очевидные точки пересечения с биографией Москвина. Так, когда в 1920 г. в школе Второй студии с Л. Леонидовым Хмелёв приготовил роль капитана Снегирева, показал ее Немировичу-Данченко и Станиславскому, то «оба отозвались о работе Хмелёва с большой похвалой», на чем его «годы ученичества окончились» [22, с. 27]. А вот роль царя Фёдора Хмелёву получил практически из рук самого Москвина, и в спектакле «Царь Фёдор Иоаннович»⁶ какое-то время они играли ее в очередь: «Царя Фёдора у нас в театре замечательно и глубоко играет его первый создатель – Москвин. И Николаю Павловичу было, вероятно, очень трудно освободиться от необыкновенного по трогательности и душевности образа, созданного Москвиным. Но Хмелёв посмотрел на Фёдора по-своему. Он увидел в нем не благостного царя, но сына Ивана Грозного, трагедию человека, на котором лежит власть и который не может и не имеет права эту власть нести» [22, с. 432–433].

Николай Хмелёв вовсе не был обновленной копией Москвина: его актерская резкость, мощь, выплески страсти провоцировались внутренней тревогой, надломом, окрасившим и его лирические творения, такие, как Тузенбах, подлинным трагизмом. Но все-таки внутренняя общность Хмелёва с Москвиным была очевидна и юному Эфросу. Вслед за Москвиным, мечтавшим «осмелиться, сбросить с себя мундир характерности, остаться вдруг самим собой перед публикой. . .», к тому же шел и Хмелёв, еще в 1929 г. так отвечавший на вопросы анкеты: «В начале меня привлекали те роли, которые давали возможность уходить от себя в образы, а за последнее время у меня появилось желание *вскрыть самого себя на сцене*, все-таки все идет от актера. < . . . > Радость, страдание, любовь, ревность, злоба, одиночество – все это громадные куски человеческой жизни, которые меня волнуют, притягивают к себе теперь неодолимо. Отражалось ли на игре какое-либо мое личное несчастье? Да» [25, с. 370].

Если в сравнительно многочисленных воспоминаниях Эфроса о ролях Москвина главенствует теплая интонация, то его единственная крошечная зарисовка хмелёвского образа князя – «Страшно падал на колени. . .» – изумляет почти трагической сухостью. «Хмелёва считали мастером внешнего рисунка, но когда он умер и его роли стали играть другие, – каждому стало ясно, сколько души вкладывал он в свои создания, – писал Эфрос. – Вообще, когда говорят про актера “мастер”, мне представляется человек, способный истинно открывать свое сердце со сцены» [8, с. 47]. А вот сам Эфрос, похоже, прятал испытанные им чувства, связанные с игрой Хмелёва. Но прорвались они единственный раз поразительным и единичным в его книгах признанием: «Помню, как я плакал, когда умер Хмелёв» [7, с. 88]. А случилось это 1 ноября 1945 г.

6 Премьерой «Царь Фёдор Иоаннович» по пьесе А. К. Толстого в постановке А. А. Санина, К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко 26 октября 1898 г. открылся Художественный театр. Спектакль просуществовал в репертуаре театра до 1949 г. Хмелёв играл роль царя Фёдора с 1935 по 1940 гг.

во МХАТе на генеральной репетиции пьесы А. К. Толстого «Трудные годы», где Хмелёв играл Ивана Грозного. Эфрос тогда уже целых два месяца был студентом режиссерского факультета ГИТИСа.

МХАТОВСКИЕ КРУГИ

Вероятно, прежде всего Москвин и Хмелёв приблизили юного Эфроса и к Художественному театру в целом: «Когда вспоминаешь этих выдающихся артистов, на ум приходит прежде всего то, что они были не сами по себе.

Это были выдающиеся таланты, но, думая, о них, видишь целый ряд: Добронравов, Тарасова, Качалов, Книппер... От этого включения в “ряд” они никогда не проигрывали. Напротив, их голоса звучали еще мощнее. Они были не просто Хмелёв и Москвин, а мхатовские Хмелёв и Москвин, артисты великого и прославленного художественного направления» [8, с. 47–48].

Особняком стоит обрывок несколько недоуменного воспоминания Эфроса о мхатовском «Вишневом саде»: «Странно, но я не помню, что в старом мхатовском спектакле (где играли еще Книппер, Качалов и Добронравов) было щемящее чувство от возвращения Раневской в свою детскую. Помню, как все там сидели, как пили кофе, болтали, как дремал Пищик, а вот переживаний по поводу возвращения Раневской в свое детство не помню. Но, может быть, я слишком давно смотрел» [7, с. 345]. Последний раз О. Л. Книппер-Чехова сыграла Раневскую в 1945 г., и вот как описывал Марков позднее исполнение роли, которую она играла 41 год: «Из всех чеховских ролей ей оставалась теперь одна Раневская. При всем артистическом мужестве Книппер ей не хватало сил расстаться с этой ролью, которая обозначала для нее всю жизнь, ибо с ней были связаны ее самые большие успехи. <...> В том, как она теряла деньги и всей душой сопротивлялась одной мысли о продаже и дележе вишневого сада, как рыдала в последнем акте, прощаясь с Гаевым, как вспоминала о Париже, – заключалось все зерно “грешной жизни” Раневской. Зритель отбрасывал возрастное несоответствие как необходимое, естественное “условие игры”, отдаваясь охватившему его чувству Чехова» [22, с. 377–378]. Надо полагать, в позднем исполнении Книппер-Чеховой мотив «возвращения в детство» совсем истончился, да и вряд ли юный Эфрос мог абсолютно проигнорировать очевидное возрастное несоответствие, о котором деликатно писал Марков.

Но даже от полузабытого спектакля навсегда у Эфроса осталось ощущение теплой человеческой общности, уюта, по-мхатовски струящейся со сцены жизни: «Чувственная память – это самое главное богатство актера. И режиссера во многом тоже. Не памятью на формулировки мы живем, а способностью чувствовать, накапливать в себе эту способность. Вот и старый МХАТ я помню *чувственно*, как помню свое детство, юность, свою любовь» [1, с. 393].

Эфрос применил достаточно однозначный образ, обозначая театральную картину времен собственной юности: «Вначале – огромное влияние, которое оказал на всех нас Художественный театр.

Если пользоваться старым сравнением насчет камня, который, падая в воду, образует вокруг себя круги, то можно сказать, что Художественный театр образовал вокруг себя в искусстве множество таких кругов. Он охватил своим влиянием не одно, а несколько поколений.

Точно так же, как и многие другие, пришедшие в искусство в определенные годы, я был полностью под влиянием спектаклей Художественного театра» [8, с.140]. Еще до того, как оказалось, что все без исключения эфросовские учителя и преподаватели входили в эти околomorphicкие круги, сам молодой человек из абсолютно нетеатральной среды мысленно уже поместил МХАТ в центр всего театрального процесса 1940-х гг. Причем произошло это вовсе не благодаря привилегированному положению Художественного, официально признанного главным драматическим театром страны.

Эфрос, разумеется, не застал ГОСТИМовских спектаклей и уже не мог ничего прочесть о Мейерхольде, поскольку вслед за режиссером надолго было репрессировано все его опубликованное литературное наследие, равно как и то, что написали о нем самом. Искаженным отсветом социалистически адаптированной мейерхольдовской традиции были подсвечены размашистые постановки Н. П. Охлопкова. Эфрос видел его «Сирано де Бержерака» в Вахтанговском театре, где на сцене художник В. Рындин выстроил «монументальную деревянную фигуру Роксаны, с огромной красной розой на плече, держащей в руках массивную гитару. В деке этой гитары появляется живая Роксана и, опираясь на струны, как на перила балкона, ведет беседу с Сирано. <...>...было очень трудно отделаться от впечатления фальши и безвкусицы, было досадно за актера Р. Симонова, который искренно, в самозабвенном порыве говорил великолепные, полные правды и страсти слова, а сам в это время принужден был ползать и карабкаться где-то у подножья бутафорского гиганта, чуть не наступая на монументальную длань прекрасной дамы» [18, с. 13–14]. Вполне возможно, юный Эфрос видел и появившийся тогда же патриотический комикс Охлопкова «Сыновья трех рек»⁷. Во всяком случае, его признание – «Я, например, не понимаю условность Охлопкова. Мне кажется, она груба, аляповата» [26, с.12] – отчасти продиктовано и реальными зрительским впечатлением юности.

В вышедшей в 1945 г. книге с названием «Театральность и правда», обозначившим одну из важнейших тогда сценических проблем, Г. Н. Бояджиев ставит рядом имена Охлопкова и Таирова: «Фигура актрисы с метущимся знаменем или немец, распростертый на клочке земли, огороженном проволокой, по замыслу А. Таирова и Н. Охлопкова» превращены в «условный иероглиф

⁷ «Сыновья трех рек» (Театр драмы, бывший Театр Революции и будущий Театр им. Маяковского, 1944). Пьеса В. Гусева, художник В. Рындин.

действительности», а спектакли, поставленные на «одном лишь обнаженном олицетворении», оказываются «стилизированными и мертвенными» [18, с. 33]. Открытая театральная условность, умноженная на заданную условную ложновеличавость сталинского ампира, давала причудливые результаты и отпугивала зрителей. Да и Камерный театр переживал не лучшие свои времена. И. Соловьева вспоминала: «Таирова я смотрела запросто, поскольку моя школа была супротив, впереди бульвар. Туда только и просили заходить, потому что в Камерном всегда было пусто» [9, с. 10]. Имя А. Я. Таирова практически не упоминается в книгах и статьях Эфроса, что, впрочем, неудивительно при разноприродности их режиссерских дарований.

Допустимая тогда по нормативам соцреализма сценическая условность тяготела к мифологизации реальности, формировала «романтический театр большого зрелищного стиля» [27, с. 42]. Такой театр в конечном счете невольно обнаруживал эстетическое родство с помпезностью и фальшью официозной пропаганды, уводил зрителей от подлинной правды людей, живущих во времена большой войны, накрывшей страну: «Вот это ощущение человека как физического и уязвимого существа, а жизни как чего-то физического и радостного, способного быть утонченным, страшно грубым и каким угодно – оно от МХАТа шло. Прежде всего то, что между жизнью и тобой не должно быть никаких преград. Ты с ней, ты должен ее понять, в себе воспроизвести, в себе вырастить. Мхатовская ли это традиция? Да, конечно» [9, с. 6]. Именно эта традиция, воспринятая Эфросом в самом начале его театрального пути как базовая, определила в дальнейшем и своеобразие его режиссерской манеры.

Впрочем, и сам Эфрос осознавал впоследствии невольную локализованность своего юношеского зрительского интереса: «Подобные мои художественные привязанности были сопряжены не только с большим влиянием Художественного театра, но и с тем, что мы, помимо Художественного театра, мало что знали, мало о чем нам рассказывали, и мало что мы могли повидать, понять» [26, с. 12].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Эфрос А. В. Избранные произведения: в 4 т. / 2-е изд. М.: Парнас, 1993. Т. 4. Книга четвертая. – 432 с.
2. Эфрос А. Письмо в редакцию // Советская культура. 1961. 28 ноября.
3. Интервью автора с А. М. Адоскиным А. Из личного архива А. А. Степановой.
4. Эфрос А. В. «Три сестры». СПб: Балтийские сезоны, 2011. – 368 с.
5. Гаевский В. М. Две встречи // Экран и сцена. 2009. № 13 (918). С. 10.
6. Интервью автора с Д. А. Крымовым. Из личного архива А. А. Степановой.

REFERENCES

1. Efros A. V. *Izbrannyye proizvedeniya: v 4 tomah. T 4. Kniga chetvertaya* [Selected works: In 4 vol. Vol. 4. Book four]. Moscow: Parnas Publ., 1993. 432 p.
2. Efros A. V. *Pismo v redactsyu* [A letter to the editor]. In: *Sovietskaya cultura*. 1961. November 28th.
3. *Interview avtora s A. M. Adoskinym* [The author's interview with A. M. Adoskin]. *Iz lichnogo archiva A. A. Stepanovoy* [From the personal archive of A. A. Stepanova].
4. Efros A. V. "Tree sestry" ["Three sisters"]. *Saint Petersburg: Baltiyskiye sezony Publ.*, 2011. 368 p.

7. Эфрос А. В. Избранные произведения: в 4 т. / 2-е изд. доп. М.: Парнас, 1993. Т. 3. Продолжение театрального романа. – 431 с.
8. Эфрос А. В. Избранные произведения: в 4 т. / 2-е изд. доп. М.: Парнас, 1993. Т. 1. Репетиция – любовь моя. – 318 с.
9. Интервью автора с И. Н. Соловьевой. Из личного архива А. А. Степановой.
10. Беседы о Вахтангове, записанные Х. Н. Херсонским. М.; Л.: ВТО, 1940. – 224 с.
11. Херсонский Х. Н. Вахтангов. М.: Молодая гвардия, 1940. – 320 с.
12. Вахтангов Е. Б. Записки. Письма. Статьи. М.; Л.: Искусство, 1939. – 403 с.
13. Евгений Вахтангов. Документы и материалы. М.: ИНДРИК, 2011. Т. 1. – 520 с.
14. Соловьева И. Н. Художественный театр. Жизнь и приключение идеи. М.: МХТ, 2007. – 612 с.
15. Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства. М.: А. Р. Т., 1999. – 350 с.
16. Эфрос А. В Избранные произведения: в 4 т. / 2-е изд. доп. М.: Парнас, 1993. Т. 2. Профессия: режиссер. – 367 с.
17. Зингерман Б. И. Связующая нить. Писатели и режиссеры. М.: ОГИ, 2002. – 429 с.
18. Бояджиев Г. Н. Театральность и правда. М.-Л.: Искусство, 1945. – 123 с.
19. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. 2-е изд. М.: Просвещение, 1981. – 336 с.
20. Виленкин В. Я. Воспоминания с комментариями. М.: Ис-во, 1991. – 495 с.
21. Виленкин В. Я. И. М. Москвин на сцене Московского Художественного театра. М.: Музей МХАТа, 1946. – 223 с.
22. Марков П. А. О театре: В 4 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. Театральные портреты. – 495 с.
23. Алперс Б. В. Театральные очерки. М.: Искусство, 1977. Т. 2.
24. Новицкий П. И. Хмелев. М.: Искусство, 1964.
25. Ежегодник МХТ за 1945 год. М.: Искусство, 1948. Т. 2.
26. Эфрос А. Разные есть условности // Театральная жизнь. 1960. № 17.
27. Туровская М. Бабанова. Легенда и биография: автореф. на соиск. уч. ст. докт. иск. М.: ВНИИ Искусствознания, 1982. – 32 с.
5. Gajewski V. M. Dve vstrechy [Two meetings]. In: Ecran i stsena. 2009, no. 13 (918).
6. Interview avtora s D. A. Krymov [The author's interview with D. A. Krymov]. Iz lichnogo archiva A. A. Stepanovoy [From the personal archive of A. A. Stepanova].
7. Efros A. V. Izbrannyye proizvedeniya: v 4 tomab. T. 3. Prodoljenije teatralnogo rasskaza [Selected works: In 4 vol. Vol. 3. Continuation of the theatrical novel]. Moscow: Parnas Publ., 1993. 431 p.
8. Efros A. V. Izbrannyye proizvedeniya: v 4 tomab. T. 1. Repetitsiya – ljubov moya [Selected works: In 4 vol. Vol. 1. Rehearsal – my love]. Moscow: Parnas Publ., 1993. 318 p.
9. Intervju avtora s I. N. Solovjevoj [Interview by the author with Inna Solovieva]. Iz lichnogo arkhiva A. A. Stepanovoy [From the personal archive of A. A. Stepanova].
10. Besedy s Vakhtangovim, zapisanniy H. N. Khersonskiy'm [Conversations about Vakhtangov, recorded by H. N. Khersonsky]. Moscow; Leningrad: VTO Publ., 1940. 224 p.
11. Khersonsky H. N. Vakhtangov. Moscow: Molodaya gvardiya, 1940. 320 p.
12. Vakhtangov E. B. Zapisky. Pisma. Staty [Notes. Letters. Articles]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1939. 403 p.
13. Evgeny Vakhtangov. Dokumenty y materialy: V 2 tomab. T. 1 [Evgeny Vakhtangov. Documents and materials. In 2 vol. Vol. 1]. Moscow: INDRIK, 2011. 520 p.
14. Solovyova I. N. Hudojestvennyy teatr. Jizn y priklucheniy idey [Art Theatre. Life and adventure ideas]. Moscow: Moscow Art Theatre Publ., 2007. 612 p.
15. Smelyansky A. M. Predlagaemye obstoyatelstva [Proposed circumstances]. Moscow: A. R. T., 1999. 350 p.
16. Efros A. V. Izbrannyye proizvedeniya: v 4 tomab. T 2. Professya: rezhisser [Selected works: In 4 vol. Vol. 2. Profession: director]. Moscow: Parnas Publ., 1993. 367 p.
17. Zingerman B. I. Svyazuyushaja nit. Pisateli i rejissery [The connecting thread. Writers and directors]. Moscow: OGI Publ., 2002. 429 p.
18. Boyadzhiev G. N. Teatralnost i pravda [Theatricality and truth]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo Publ., 1945. 123 p.
19. Boyadzhiev G. N. Ot Sophocla do Brechta za sorok teatralnih vecherov [From Sophocles to Brecht for forty theatre evenings]. Moscow: Prosveshchenie Publ., 1981. 336 p.

20. Vilenkin V. Y. *Vospominaniya s kommentar-ijami* [Memoirs with comments]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1991. 495 p.
21. Vilenkin V. Y. I. M. *Moskvin na stsene Moscovskogo Hudojestvennogo teatra* [I. M. Moskvin on the stage of the Moscow Art Theatre]. Moscow: Moscow Art Theatre Museum, 1946. 223 p.
22. Markov P. A. *O teatre. In 4 tomab. T. 2. Teatraly portrety* [About the theatre. In 2 vol. Vol. 4. Theatrical portraits]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 495 p.
23. Alpers B. V. *Teatralniye ocherky: In 2 tomab. T. 2* [Theatrical essays: In 2 vol. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo, 1977. 480 p.
24. Novitsky P. I. *Khmelev*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1964. 243 p.
25. *Yejegodnik Moscovskogo Hudojestvennogo teatra za 1945: V 2 tomab. T. 2* [Yearbook of the Moscow Art Theatre for 1945: In 2 vol. Vol. 2]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1948. 370 p.
26. Efros A. V. *Razniye est uslovnosty* [There are different conventions]. In: *Theatrical life*. 1960, no. 17.
27. Turovskaya M. I. *Babanova. Legendy i biografiya* [Babanova. Legend and biography]. Author's abstract on competition of a scientific degree of doctor of arts. Moscow: Institute of Art, 1982. 32 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Степанова Анна Анатольевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории театра России Российского института театрального искусства – ГИТИС.

E-mail: stepanova2a@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3043-6967

Степанова А. А. А. В. Эфрос и театр рубежа 1930-х – начала 1940-х годов: ранние театральные впечатления // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 47–62.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-47-62

Статья поступила в редакцию: 30.12.2020

Принята к публикации: 15.02.2021

ABOUT THE AUTHOR

Anna Stepanova – PhD in Arts, Associate Professor of the Department of History of the Russian Theatre, Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: stepanova2a@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3043-6967

Stepanova A. A. A. V. Efros and theatre at the turn of the 1930 – 1940s: early theatre impressions. In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2021, no. 1, pp. 47–62.

DOI: 10.35852/2588-0144-2021-1-47-62

Received: 30.12.2020

Accepted: 15.02.2021