

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Ярославский государственный педагогический
университет им. К. Д. Ушинского»

На правах рукописи

ВОРОНИНА НАДЕЖДА ЕВГЕНЬЕВНА

**Контекст деятельности и масштаб творческой личности
(на материале судеб актеров МХТ первой половины XX века)**

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата культурологии

Специальность: 24.00.01 – теория и история культуры

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Злотникова Татьяна Семеновна

Ярославль

2019

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Проблемы масштаба творческой личности и контекста ее деятельности в русской культуре.....	19
1.1. Дефиниции «великий» и «маленький» в контексте истории русской культуры.....	20
1.2. Культурно-исторический контекст бытия творческой личности в русском театре начала XX века.....	50
Глава 2. Культурологический дискурс судьбы и деятельности актеров в контексте работы Московского Художественного театра.....	84
2.1. Дихотомия творческих судеб актеров Московского Художественного театра: В. И. Качалов и А. А. Стахович.....	86
2.2. Дихотомия творческих судеб актрис Московского Художественного театра А. Г. Коонен и С. Е. Голлидэй.....	109
2.3. Творческая судьба актрисы Московского Художественного театра М. О. Кнебель в контексте ее педагогического и режиссерского опыта...	127
Заключение.....	150
Список литературы.....	156

Введение

Работа посвящена изучению культурологически значимой для каждой новой эпохи и поколения творцов проблемы, которая включает в себя представления о масштабе творческой личности в соотношении с контекстом ее деятельности.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью культурологически обоснованного пересмотра традиционной и привычной иерархии «великий – маленький», «знаменитый – малоизвестный», поскольку приверженность данной иерархии препятствует пониманию истинной значимости, которую имеет каждая творческая личность, обладающая уникальными свойствами и вносящая определенный, хотя и не всегда грандиозный, вклад в культуру. Представляется, что актуальным является изучение именно «вторых» персон в культуре, подчас рассматриваемых как «рядовые» участники творческого процесса, тех, кто составляет контекст художественной жизни отдельных коллективов, культуры в целом. Особое значение приобретает необходимость выявления особенностей так называемых «маленьких» личностей в искусстве, их бытия, определение причин формирования субъективного к ним отношения. В этой связи, безусловно, следует учесть специфику концепта «маленький человек» в русской культуре, значение «маленьких» персон в творческой жизни отдельного коллектива и в культуре в целом. Особенно актуальным, на наш взгляд, является осмысление их деятельности в сопоставлении с творчеством персон, признанных «великими», а также доказательство необходимости и значимости участия «вторых» персон в творческом процессе.

В настоящее время большое количество исследовательских, мемуарных и научно-популярных материалов посвящено «первым» лицам художественно-творческой (в частности, театральной) жизни, деятели «второго» плана лишь упомянуты вскользь в современных исследованиях и

трудах прошлого столетия. Материалы публикаций чаще всего предлагают достаточно скудные биографические сведения «рядовых» участников творческого процесса и отрывочные воспоминания о них современников. В научной литературе отсутствует информация о творческой деятельности и личных судьбах многих актеров в ракурсе компаративного и системного анализа творческой личности «второго плана» в поле деятельности одного коллектива.

Актуальность исследования базируется на необходимости объективного и многостороннего изучения, а в итоге признания уникальности и потому значимости каждой творческой личности в рамках творческого процесса. Русская культура дает весьма обширные основания для такого культурологического осмысления научной и жизненной проблемы.

В истории российской культуры в целом театральное искусство имело важное значение (как источник эмоционального и идеологического влияния, как сфера самореализации творческих личностей). В основание нашего исследования положен материал о творческих судьбах актеров первых поколений Московского Художественного театра. Выбор такого, казалось бы, широко известного материала обусловлен тем, что судьба творцов, причастных к Московскому Художественному театру, заняла немаловажное место в развитии отечественного театра как применительно к рубежу XIX–XX веков, так и ко всему последующему периоду. С одной стороны, невозможно отрицать, что появление созданного К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко театра стало революцией и символом прорыва в культуре. С другой стороны, Московский Художественный театр, как и любой другой театр, был подвластен влиянию времени: его историческим, социально-нравственным, культурным, художественным и философским особенностям. Отечественная культура выявила влияние основных культурфилософских течений рубежа XIX–XX веков (в первую очередь

символизма и модерна) на репертуар и деятельность Московского Художественного театра. Репертуар Московского Художественного театра в первые годы его существования ярко отражал общественные настроения и субъективные предпочтения директоров.

Но создатели Московского Художественного театра уделяли внимание первостепенному, с их точки зрения, вопросу – созданию труппы будущего театра и требований к ней. Для отечественной культуры особое значение имели художественные и организационные новации: при распределении ролей решили отказаться от системы амплуа и исходить из индивидуальных особенностей каждого актера – внешнего облика (физических данных), темперамента, умения «преподнести» себя зрителю, психологических характеристик [187]. В связи с этим в нашем исследовании специальное внимание уделяется парадоксальным примерам того, как, несмотря на артикулированные установки, в практике творческой работы оставались амплуа, что отражало как контекст эпохи, так и своеобразие работы руководства с разномасштабными творческими личностями.

Среди корифеев Московского Художественного театра традиционно выделяют следующих режиссеров и актеров: К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. И. Качалова, О. Л. Книппер-Чехову, И. М. Москвина, В. Э. Мейерхольда, М. А. Чехова. Именно они, великие и известные, масштаб творчества которых не вызывает сомнений, составили базис, основу труппы, яркую и популярную у публики, широко описанную в профессиональной критике и искусствоведческих исследованиях. В нашей работе их бытие в культуре и творческие судьбы являются необходимым контекстом. Специальное же внимание уделяется тем, чьи творческие достижения существенно отличаются от достижений названных персон, отсюда возникало в массовом сознании представление о «маленьком» масштабе личности «рядовых» творцов. В своем исследовании мы исходили из понимания своеобразной и мало кем исследованной, хотя культурно

весьма значимой ситуации: важно было обратить внимание на то, что в Московском Художественном театре, как и во всяком сложном творческом коллективе, существовал свой внутренний распорядок и система организации коллективной жизни, недостаточно известные широкой публике и почти вовсе не описанные в культурно-историческом плане. Согласно именно этому распорядку и системе труппа включала в себя как великих творцов, так и тех, кто являл собой своего рода «background», «фон», или контекст художественной и социокультурной жизни театра. Таким образом, понятие контекста учитывалось нами в разных его смыслах, что позволило на новых культурологических основаниях изучить масштаб творческих личностей; причем понятие «масштаб» не предполагало только выдающуюся значимость, напротив, речь шла о соотношении каждого отдельного творца с его окружением, следовательно, творец мог выглядеть менее значительно, чем его окружение.

Проблема исследования. Применительно к мировой художественной культуре в научных публикациях принято по-разному именовать градации творческой личности. Так, в исследованиях по истории русской художественной культуры Г. Ю. Стернин упоминал личности (художников) «первого и второго ряда (плана)» [225]. В трудах Т. С. Злотниковой об особо значимых персонах речь идет как о «Монбланах» и «Эверестах», по которым принято судить об общих процессах, тогда как в качестве точки отсчета («Гринвича») при изучении культурных процессов может быть принят любой, вовсе не самый известный и широко признанный творец [107]. Проблема нашего исследования состоит в том, что, как правило, в «первом ряду» оказываются имена персон признанных (иногда и посмертно) и довольно известных. Они являются основой представлений о культуре определенной страны или эпохи. Очевидно, что существование в культуре творцов «первого» и «второго» рядов определило интерес к «первым», к закреплению представлений лишь о них. Отсюда возникает существенно

значимая культурологическая проблема – уточнение и детализация сложившихся представлений о разных масштабах творческих личностей.

Таким образом, проблема исследования инспирирована, с одной стороны, устоявшимися представлениями о значимости отдельных творческих личностей, с другой стороны, необходимостью выявления уникальной специфики тех творческих личностей, которые в силу множества социальных и личностных причин не заняли существенного места в представлениях об отечественной культуре. Подчеркнем: проблема исследования состоит в выявлении и изучении культурологического парадокса, основанного на соотношении внешних, явленных социуму черт творческой личности, и ее духовного, интеллектуального, эстетического потенциала.

Объектом исследования стал масштаб творческих личностей в контексте их жизненных и художественных проявлений и в культурно-историческом контексте эпохи (начало XX века).

Предмет исследования: творческие судьбы представляющих два первых поколения актеров Московского Художественного театра (В. И. Качалов, А. А. Стахович, А. Г. Коонен, С. Е. Голлидэй, М. О. Кнебель). Особо подчеркнем, что в нашем исследовании выстроены дополнительные номинативные ряды творческих личностей в соответствии с гендерными и возрастными (поколенческими) признаками.

Цель исследования: сформировать культурологический дискурс масштаба творческой личности в контексте деятельности одного из значительных в мировой и отечественной культуре феномена – Московского Художественного театра первых десятилетий его существования.

Цель исследования предполагает решение следующих **задач:**

- Определение генезиса понятий «великий» – «маленький» в русской культуре.

- Выявление взаимосвязи творческой деятельности коллектива Московского Художественного театра первых десятилетий существования с культурным контекстом России первой половины XX века.

- Актуализация биографических, историко-культурных и театральнокритических сведений о творческих судьбах актеров Московского Художественного театра: В. И. Качалова, А. А. Стаховича, А. Г. Коонен, С. Е. Голлидэй, М. О. Кнебель – в контексте проблемы разномасштабности творческих личностей.

Хронологические рамки исследования определяются контекстуально в аспекте деятельности актеров Московского Художественного театра первых двух поколений, они включают рубеж XIX–XX веков и простираются на период активной деятельности рассматриваемых персон (вплоть до 1930 годов, в случае М. О. Кнебель – до второй половины XX века).

Территориальные границы исследования совпадают с территориальными границами России и СССР, причем основное внимание в исследовании уделяется жизни творческих личностей в Москве как неформальной (в начале XX века) и официальной столице.

Материалом и источниками для исследования послужили в первую очередь театроведческие и историко-культурные публикации, свидетельствующие о жизни коллектива Московского Художественного театра, в частности, о процессе создания и восприятия современниками спектаклей «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого (1898 г.), «Чайка» (1898 г.), «3 сестры» (1901 г.), «Вишневый сад» (1904 г.) А. П. Чехова, «На дне» М. Горького (1902 г.), «Синяя птица» М. Метерлинка (1908 г.), «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус (1916 г.), «Белые ночи» Ф. М. Достоевского (1918 г.), «Воскресение» Л. Н. Толстого (1930 г.), а также фотографии фрагментов данных спектаклей, мемуары актеров, рецензии и воспоминания современников.

Кроме того, существенно значимым материалом для исследования стали контекстуально учитываемые художественные произведения, посвященные актерам Московского Художественного театра, например, «Стихи к Сонечке» и «Повесть о Сонечке» М. И. Цветаевой, посвященные С. Е. Голлидэй. Среди прочих работ поэта Серебряного века для расширения и объективизации объекта и предмета исследования следует указать ее же произведения, посвященные А. А. Стаховичу: «Моя встреча с Стаховичем», «Памяти А. А. Стаховича», «Смерть Стаховича».

В рамках данной работы особую ценность в качестве материала исследования приобрели художественные произведения русских писателей: Н. В. Гоголя («Шинель»), А. П. Чехова (рассказы), Ф. М. Достоевского («Записки из подполья», «Униженные и оскорбленные»), М. Горького («Исповедь»), поскольку в них представлен художественно-образный опыт понимания концепта «маленький человек», необходимый для анализа проблемы масштаба личности в русской культуре.

При рассмотрении вопроса о соотношении дефиниций «великий» – «маленький» в качестве материала исследования были использованы толковые словари русского языка (В. И. Даля, Т. Ф. Ефремовой, С. А. Кузнецова, С. И. Ожегова, Д. Н. Ушакова), другие лингвокультурологические источники, в частности словари синонимов и антонимов.

Теоретико-методологическая основа исследования.

В соответствии с проблемой исследования и поставленными задачами ведущими в ходе работы были культурно-исторический метод, позволивший выявить особенности бытия творческих личностей определенного масштаба в контексте эпохи, а также персоналистский и компаративный подходы, необходимые для анализа судеб конкретных творческих личностей. В ходе исследования материалов по истории Московского Художественного театра были использованы искусствоведческий и герменевтический анализ. При

анализе работы актеров в спектаклях первых лет существования театра также был применен искусствоведческий метод.

Необходимо упомянуть и междисциплинарные связи, которые в рукописи реализуются посредством применения общенаучных методов, а именно диалектического и исторического подходов. Указанные методы использованы для понимания особенностей изучавшейся эпохи и выявления культурных, философских, исторических взаимосвязей и предпосылок деятельности Московского Художественного театра в контексте рубежа XIX–XX веков. Кроме того, стоит отметить синергетический подход как один из основных культурологических подходов, репрезентативных для осуществления междисциплинарных связей.

Степень научной разработанности проблемы.

Анализ литературы по теме нашего исследования позволил выделить следующие группы исследований, принадлежащих к числу классиков философской, эстетической мысли, а также ученых XX века и ведущих современных исследователей:

1. Культурфилософские и социально-психологические работы, посвященные проблематике творческой личности. В данную группу возможно отнести работы М. М. Бахтина, Д. Дидро, Т. И. Ерохиной, Т. С. Злотниковой, Ф. Ницше, Н. А. Хренова.

2. Труды, рассматривающие проблемы масштаба культурных явлений, в частности, отдельных персон. Прежде всего необходимо отметить лингвокультурологические материалы, включающие толковые словари русского языка В. И. Даля, С. И. Ожегова, С. А. Кузнецова, Д. Н. Ушакова, Т. Ф. Ефремовой, а также словари синонимов и антонимов русского языка. Рассмотрение проблематики масштаба культурных явлений и личностей можно обнаружить в трудах М. М. Бахтина, В. Г. Белинского, Т. С. Злотниковой, Ю. М. Лотмана, С. С. Неретиной, Г. Ю. Стернина, Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского. Отметим, что полностью опираться в

исследовании на данные источники не представляется возможным в связи с лишь имплицитным упоминанием теоретических основ рассмотрения масштаба личности, сделанного, как правило, только в контексте определенных эпох. Можно резюмировать, что проблема дихотомии дефиниций «великий» – «маленький» не представлена в теоретических трудах.

3. Представляется необходимым выделить группы частично востребованных в рукописи исторических трудов В. О. Ключевского, В. М. Демина, М. А. Дьяконова, В. А. Кучкина, В. Овчинникова, Е. В. Плешанова, С. Е. Сазонова, С. М. Соловьева, М. Е. Сударушкина, А. А. Титова, используемых нами для объективизации дефиниций «великий» – «маленький» в историческом контексте в определенных научных областях: истории, географии.

4. Специально отобранные из множества появившихся и заново опубликованных в последние десятилетия трудов об эпохе рубежа XIX–XX веков в России, актуализирующие теоретические сведения об историческом, культурном, социальном развитии страны в указанный период. Этому посвящены исследования ученых и практиков: Н. А. Бердяева, Т. И. Ерохиной, И. В. Кондакова, Н. Н. Лётиной, Н. И. Неженца, В. С. Соловьева, Г. Ю. Стернина.

5. Публикации (как исследовательские, так и мемуарные) по теории и истории театрального искусства, в первую очередь посвященные становлению и деятельности Московского Художественного театра, специфике актерского творчества в аспекте персональных судеб. Данной проблемой занимались И. Н. Виноградская, Н. М. Горчаков, Ю. А. Завадский, Б. Е. Захава, Т. С. Злотникова, П. А. Марков, Ю. М. Орлов, Е. И. Полякова, И. Н. Соловьева, М. Н. Строева, М. А. Чехов, И. И. Юзовский. В работах указанных авторов можно найти суждения по истории русского театра интересующей нас эпохи в целом, а также о

тенденциях развития отечественного театрального искусства на рубеже XIX–XX веков и в первой половине XX века. Особое место в данной группе занимают труды создателей и теоретиков новой театральной системы – К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, – раскрывающие их основные идеи и концепты.

6. Исследования и мемуары, непосредственно касающиеся судеб и репрезентативных с точки зрения указанной цели и темы исследования творческих деятелей: В. И. Качалова, А. А. Стаховича, А. Г. Коонен, С. Е. Голлидэй, М. О. Кнебель. В трудах А. В. Агапитовой, Г. Ю. Бродской, В. Я. Виленкина, В. И. Качалова, М. О. Кнебель, А. Г. Коонен, А. Д. Попова, А. А. Стаховича, М. Н. Строевой, А. Я. Таирова, В. В. Шверубовича, А. В. Эфроса, В. Ю. Юзовского были обнаружены биографические сведения о разных актерах, комментарии и анализ их творческой деятельности. Названные труды ценны для проводимого исследования воспоминаниями современников о бытии русского деятеля искусства конца XIX – начала XX века, о культурной жизни столичной Москвы данного периода, об основных культурных тенденциях, а также театральных предпочтениях массового зрителя.

Несмотря на достаточно большой объем публикаций о русской культуре и отдельных ее творцах, проблема компаративного анализа личностей указанных выше актеров и их судеб в контексте деятельности Московского Художественного театра практически не рассматривалась. Большинство выполненных ранее исследований посвящено каждому отдельно взятому актеру, при этом стоит отметить, что об актерах так называемого «второго порядка» опубликованной информации значительно меньше, чем о признанных корифеях. Кроме того, в большинстве трудов не прослеживается влияние творческого опыта актеров (в рамках одного творческого коллектива) на деятельность Московского Художественного

театра в целом. Вопрос о масштабе творческой личности в соотношении с контекстом ее деятельности не ставился практически нигде.

Наконец, в обилии научной литературы, как показывает наше исследование, отсутствует системный междисциплинарный анализ взаимовлияния и взаимосвязи общественных, культурных, социальных, философских, исторических тенденций изучавшегося временного периода и особенностей репертуара Московского Художественного театра в первые годы его функционирования, особенностей актерских судеб.

В рамках проведенного нами исследования осуществление анализа в названном аспекте является необходимым для установления общего культурного контекста эпохи рубежа XIX–XX веков и выявления объективных причин создания новой, можно сказать, революционной театральной системы и принципиально свежих принципов создания театральной труппы.

Научная гипотеза исследования основана на предположении о том, что любой творческий коллектив нуждается не только в людях известных, признанных публикой и коллегами, но и в личностях «второго плана», чей вклад менее заметен, а потому может быть недооценен массовым сознанием. Мы предполагаем, что необходимо учитывать культурный потенциал каждой творческой личности, которая обладает своими уникальными (психофизическими, визуальными, эмоциональными, эстетическими) особенностями, умениями, необходимыми для решения общих задач в творческом коллективе.

Мы также предполагаем, что изучение судеб и творчества во всех отношениях разных актеров Московского Художественного театра (разные масштабы творческой деятельности, разные личные судьбы) позволяет выявить и проанализировать важную проблему истории культуры – проблему многообразных составляющих культурного контекста, приобретающего новые смыслы при учете разномасштабности

художественных достижений и драматизма личных судеб творческих деятелей.

Научная новизна работы состоит в том, что:

1. Осуществлен междисциплинарный анализ судеб и творчества актеров первых поколений Московского Художественного театра, вскрытие нусогенных процессов, характерных для многих творческих личностей, дихотомии творческих судеб актеров одного и того же творческого поколения через призму деятельности творческого коллектива.

2. За счет компаративного анализа судеб творческих деятелей выявлена и содержательно обоснована общая, не решенная в полной мере культурологическая проблема масштаба каждой творческой личности в аспекте коллективной деятельности.

3. Предпринято изучение проблемы масштаба творческой личности через призму деятельности представителей двух поколений актеров Московского Художественного театра, причем с опорой на гендерный и возрастной аспекты бытия творческих личностей.

Теоретическая значимость исследования. Работа приобретает теоретическую значимость за счет выявления дихотомии творческих судеб, казалось бы, таких разных, но и в то же время схожих по своим интенциям актеров: В. И. Качалова и А. А. Стаховича, А. Г. Коонен и С. Е. Голлидэй. Теоретическая значимость исследования обусловлена обобщением представлений о синтетичности деятельности М. О. Кнебель как уникальной творческой личности актрисы-режиссера-педагога. Теоретическое значение имеет культурологический анализ судеб творческих личностей с опорой на социокультурный контекст эпохи, с учетом присутствия персон в жизни друг друга, когда сами эти персоны являются контекстуально значимыми для современников. В результате формулируется и изучается теоретически важная культурологическая проблема – проблема масштаба отдельной творческой личности в рамках художественного коллектива. Теоретическое

значение имеет также то, что выявляются и систематизируются типичные и специфические черты личности творца, которые позволяют судить о вкладе каждой персоны в художественную культуру эпохи.

Практическая значимость исследования заключается в компаративном анализе творческих судеб актеров первых десятилетий развития Московского Художественного театра, особенно – в выявлении индивидуального вклада каждого актера в коллективную деятельность театра. Материал диссертационного исследования может быть использован при разработке спецкурсов по дисциплинам, связанным с театроведением, искусствоведением, историей культуры. Основные положения работы, в свою очередь, также могут быть полезны для проведения спецкурсов по изучению теоретических аспектов творческой личности.

Личный вклад диссертанта.

1. Сформирован культурологический алгоритм применения междисциплинарных представлений о творческой личности, о ее бытии в контексте эпохи на основе сопоставления социокультурных явлений рубежа XIX–XX веков с репертуаром Московского Художественного театра первых лет его функционирования.

2. Выявлена культурологически значимая проблема генезиса и научных областей применения бинарной оппозиции понятий «великий» – «маленький» (как синонима историко-культурных представлений о «втором плане» в среде творцов) и произведен анализ примеров употребления дефиниций.

3. Определен номинативный ряд творческих деятелей – представителей Московского Художественного театра, – репрезентативных с точки зрения постановки проблемы: соотношение масштаба творческой личности с контекстом эпохи и коллективной деятельностью театра. Перечень персон определен через личные интенции, нусогенные процессы, «закулисную» обыденность, гендерные признаки, а также общие социально-нравственные

принципы. Номинативный ряд характеризуется принципиально различной степенью творческой самореализации каждой творческой личности.

4. Систематизированы и обобщены представления о вкладе отдельных творческих личностей в деятельность творческого коллектива. Выявлено, что труппа Московского Художественного театра всегда нуждалась как в талантливых и широко признанных деятелях, так и в тех, кто оставался в тени, но играл подчас не меньшую роль в рамках своих обязанностей и предпочтений, нежели «первые» и великие люди театра.

5. Проведен комплексный анализ проявлений преемственности творческих поколений Московского Художественного театра и творческого опыта отдельных персон, масштаб заслуг и признания которых был весьма различным. Систематизированы сведения о творческих деятелях данного театра в ракурсе взаимоотношений «учителя – ученики».

Достоверность и обоснованность научных результатов исследования обеспечена персоналистским и компаративным анализами проблемы масштаба творческой личности в коллективном творческом процессе. Поставленная проблема масштаба личности соответствует цели диссертационного исследования и его задачам. Исследование носит дедуктивный характер, обозначая проблему разномасштабности от общих теоретических основ до конкретных репрезентативных примеров творческих судеб в ракурсе одного коллектива. Материал базируется на трудах отечественных историков искусства, в частности театра, воспоминаниях и мемуарах деятелей Московского Художественного театра первых лет существования, их современников и театральных критиков.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Дефиниции «великий» и «маленький», соотносимые с представлениями о творцах «первого» и «второго» планов/ рядов и имеющие разнообразные лингвокультурологические значения, актуализированные в разных научных областях и сферах культуры, чаще всего коррелируют со

сформированным в русском искусстве и критике концептом «маленький человек», но мало соотносится с понятием «творческая личность». При установлении взаимной корреляции понятий «маленький человек» и «творческая личность» мы предполагаем, что в русской художественной и научной традициях «маленькие» люди обладают схожими интенциями, психофизическими особенностями и поведением, при этом само понятие чаще имеет отрицательные коннотации; тем не менее, каждая творческая личность, независимо от масштаба ее деяний и общественного признания, имеет неповторимые черты, ее необходимо рассматривать с учетом индивидуальной судьбы и социокультурного контекста.

2. При изучении судьбы и значения творческой личности формирование репрезентативного номинативного ряда актеров первых двух поколений Московского Художественного театра как феномена русской культуры должно быть продиктовано необходимостью научного обоснования культурной значимости творческой личности, не имеющей прямой зависимости от официального признания или непризнания ее «величия».

3. Обращение к понятиям «масштаб личности» и «контекст деятельности» является необходимым условием изучения судьбы творческой личности. Для установления многогранно проявившегося значения отдельных творческих личностей, масштаб творческих достижений которых существенно различен и восприятие которых в контексте деятельности Московского Художественного театра выглядело далеко не первостепенным, необходим анализ как личных свойств (судьбы) каждого творца, так и соотношения творческих проявлений коллег-современников.

4. Обращение к понятию «судьба» применительно к творческой личности необходимо и важно в связи с тем, что значимым для понимания историко-культурных особенностей творцов в русской культуре является соотнесение представлений о творческой личности, психофизических особенностях талантливой актера и специфике внешних (социально-

политических, экономических) воздействий на жизнь конкретного творца, имеющего в том или ином объеме успех в искусстве.

Апробация и внедрение результатов диссертационного исследования. Материал неоднократно был апробирован на ежегодных научных конференциях и в проектах: Российская научно-практическая конференция с международным участием «Творческая личность» (2015 г., 2016 г., 2017 г.), Международная научная конференция «Чтения Ушинского» (2015 г., 2016 г., 2017 г., 2018 г.), Международная молодежная научно-исследовательская конференция «Инновационный потенциал молодежи» (2017 г.) в ЯГПУ им. К. Д. Ушинского. Научные доклады опубликованы в сборниках по итогам конференций. Проблема данного исследования также отражена в ряде научных докладов и публикаций, содержащихся в рецензируемых изданиях «Ярославский педагогический вестник» и «Обсерватория культуры». По материалам исследования опубликовано 9 статей, включая 5 статей в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Соответствие паспорту специальности. Работа соответствует паспорту специальности 24.00.01 – теория и история культуры (культурология), а именно п. 1.9. Историческая преемственность в сохранении и трансляции культурных ценностей, и смыслов; п. 1.11. Взаимоотношение универсального и локального в культурном развитии; п. 1.23. Личность и культура.

Структура и объем диссертации. Работа состоит из введения, двух глав, первая из которых содержит 2 параграфа, вторая – 3, заключения, списка источников и литературы, содержащего 288 наименований. Общий объем работы – 181 страница.

Глава 1. Проблемы масштаба творческой личности и контекста ее деятельности в русской культуре

Данная глава посвящена определению генезиса понятий «великий» - «маленький» в русской культуре и выявлению взаимосвязи творческой деятельности коллектива Московского Художественного театра первых десятилетий существования с культурным контекстом России первой половины XX века. Определены междисциплинарные представления о творческой личности, о ее бытии в контексте эпохи на основе сопоставления социокультурных явлений рубежа XIX - XX веков с репертуаром Московского Художественного театра первых лет функционирования. Обосновывается необходимость изучения проблемы масштаба творческой личности через призму деятельности представителей двух поколений актеров Московского Художественного театра.

В главе установлена взаимная корреляция понятий «маленький человек» и «творческая личность». Подчеркнуто, что каждая творческая личность имеет неповторимые черты, в связи с чем подчеркивается необходимость изучения ее масштаба с учетом индивидуальной судьбы и социокультурного контекста. Необходимым условием изучения судьбы творческой личности в нашем исследовании является обращение к понятиям «масштаб личности» и «контекст деятельности».

1.1. Дефиниции «великий» и «маленький» в контексте истории русской культуры

Данное исследование посвящено проблеме масштаба творческой личности и контекста коллективной деятельности Московского Художественного театра.

В начале работы необходимо отметить, что в тексте исследования используется название «Московский Художественный театр», или МХТ. 14 октября 1898 года в Москве было ознаменовано довольно важным событием, которое повлияло на дальнейшее развитие русского театра и явилось одним из ключевых моментов искусства рубежа XIX–XX веков. Был создан Художественно-общедоступный театр (основатели – К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко). Стоит, однако, отметить, что с 1901 года театр был переименован в Московский Художественный театр (МХТ), с 1919 года – Московский Художественный академический театр (МХАТ). В 1924 году на основе 1-й студии МХТ был основан Московский Художественный театр второй (МХТ 2-й), просуществовавший до 1936 года, а с 1932 года – МХАТ СССР им. М. Горького. В данном случае указываются периоды, необходимые для рассмотрения конкретного времени функционирования Художественного театра, а именно первых десятилетий. В диссертационном исследовании будут использованы названия театра в зависимости от упоминаемых временных рамок.

Переходя непосредственно к проблеме диссертационного исследования, считаем также необходимым уточнить смыслы употребления словосочетаний «великий актер», «большой актер», «маленький актер». Отметим, что понятие «большой актер» мы употребляем в значении 'великий', 'известный', соответственно это словосочетание синонимично выражению «великий актер». Употребление выражения «маленький актер» мы базируем на выражениях: «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры»

(цитата М. С. Щепкина, которую часто повторял К. С. Станиславский); «Нет маленьких ролей, есть маленькие актеры. Это всем маленьким актерам известно» (В. Б. Ливанов) [31; 145].

В исследовании осуществлен культурологический дискурс компонентов бинарной оппозиции «великий» – «маленький» и анализируется, насколько каждое из суждений об этих понятиях значимо, объективно для использования в художественной культуре (в том числе для театральной сферы) и применительно к каждой творческой личности. Рассматривается коллектив Московского Художественного театра.

В настоящее время много внимания уделено известным именам, связанным с Московским Художественным театром, например, К. С. Станиславскому, В. И. Немировичу-Данченко, И. М. Москвину, В. И. Качалову, О. Л. Книппер-Чеховой, но часть персон, внесших вклад в творческую деятельность театра, остается за кулисами. Среди них можно выделить А. А. Стаховича, Л. А. Сулержицкого, М. О. Кнебель. Каждый сыграл свою роль не только в становлении Художественного театра в целом, но и формировании личностей «первого плана». Так, например, А. А. Стахович не заслужил славы великого актера, но был, по сути, третьим руководителем театра после К. С. Станиславского и В. И. Немирович-Данченко, педагогом второй студии МХТ; Л. А. Сулержицкий известен как педагог Е. Б. Вахтангова; М. О. Кнебель стала педагогом многих выдающихся режиссеров: А. В. Эфроса, Л. Е. Хейфеца, В. Х. Пансо, Б. М. Аксёнова, М. В. Бычкова, Е. И. Еланской, А. Я. Шапиро, А. А. Васильева, Г. К. Мацквичюса, Б. А. Морозова, С. Н. Арцибашева и И. Л. Райхельгауза.

Рассмотрим соответствующее русской культурной традиции использование понятий «великий» – «маленький» в прямом (часто формальном) и метафорическом значениях в искусстве и проведем параллели с лингвистикой, политикой, историей и географией.

Для определения разнообразных культурных смыслов терминов «великий» и «маленький» применительно к творческой личности обратимся к словарям русского языка, чтобы проследить происхождение и употребление данных слов.

В словаре антонимов обнаружено несколько пар понятий, любопытных для исследования: *большой – маленький, великий – маленький, великий – малый, великий – ничтожный, великий – жалкий* [148; 196]. Из вышеперечисленного следует, что понятие «маленький» в представленных оппозициях интересно в двух аспектах: ‘ничтожный’, маленький с точки зрения масштаба.

Употребление близких по значению слов «малый» и «маленький» в русском языке отражает специфику русской культуры, где физический объем и нравственное или социальное значение либо совпадают, либо могут составлять нравственную пару. Словари подтверждают эту тенденцию.

При обращении к словарям русского языка были обнаружены следующие вариации рассмотрения дефиниции «маленький». В словаре В. И. Даля понятие «малый» означает ‘небольшой, невеликий: короткий, низкий; узкий, тесный; молодой, недоросший; негодный по короткости своей’ [77, с. 762].

Д. Н. Ушаков в своем словаре объясняет понятие «маленький» как ‘меньший по размеру, чем требуется’ [242, с. 124].

В словаре С. И. Ожегова слово представлено в значении ‘недостаточный по размеру, узкий, тесный или нечто небольшое, незначительное’ [175, с. 328–329].

С. А. Кузнецов предлагает следующее определение дефиниции «маленький» – ‘незначительный по величине, размерам (противоп.: большой). Незначительный по силе, степени проявления’ [137, с. 515, 517].

Т. Ф. Ефремова называет «маленьким» «небольшого по силе, по степени проявления; незначительного; не имеющего существенного

значения; маловажного; обладающего в малой степени (или совсем не обладающего) свойствами и значением кого-л., действительно значительного, важного» [88, с. 827].

Согласно перечисленным словарным определениям можно выделить следующие признаки (коннотации) понятия «маленький»:

- недостаточный по размеру, узкий, тесный. В. И. Даль приводит пример: *«Маленькая птичка, да ноготок остер»* [77, с. 762]. С. И. Ожегов предлагает следующее: *«Сапоги малы. Квартира мала для семьи»* [175, с. 329].

Лингвист С. А. Кузнецов дает развернутое описание: «Незначительный по величине, размерам (противоп.: большо́й). *М-ая комната. М. стол. М-ие руки. М. городок. М. объём. М-ая буква (строчная буква). // Невысокого роста (противоп.: высо́кий). М. человек. М. мальчик. М-ая женщина. М-ая лошадка // Короткий, немногословный. М. рассказ. М-ое выступление // Небольшой по количеству, немногочисленный. М. отряд. М-ая лаборатория / О деньгах, средствах. М-ие доходы. М-ая зарплата»* [137, с. 515].

- Синоним понятию «малолетний». В словаре С. И. Ожегова есть пример: *«Дети малые. От мала до велика»* [175, с. 329]. У В. И. Даля встречаются аналогичные примеры: *«Малые дети, малый ребенок»* [77, с. 762].

- Незначительный по силе, степени проявления. В словаре С. А. Кузнецова следующие примеры: *«М. дождь. М-ие шумы в лёгких // Не имеющий существенного значения. М-ая неприятность. М-ое дельце. М. спор. Моё дело м-ое (о чём-л., мало касающегося кого-л.)»* [137, с. 515].

- Занимающий невысокое общественное положение. *«М. человек. // Напоминающий лишь в малой степени, весьма отдалённо лицо, действительно значительное, важное (качествами, характером, манерой поведения и т.п.). Чувствовать себя маленьким начальником. Вести себя как м. царёк»* [137, с. 515]. В словаре С. И. Ожегова к этому значению приводятся следующие примеры: *«Начать с малого. Довольствоваться малым. За малым дело стало (из-за пустяка дело останавливается)»* [175, с. 329].

Если обратиться к историко-литературным исследованиям, то можно выявить особенности понимания сложившегося в России концепта «маленький человек». В литературе данным термином принято обозначать разнородных героев, объединенных принадлежностью к низшим слоям социальной иерархии. Именно данное обстоятельство определяет их мировоззрение и общественное поведение (приниженность, ощущение несправедливости, чувство уязвленной гордости). Поэтому «маленький человек» часто выступает в оппозиции к другому персонажу, человеку высокопоставленному, а развитие сюжета строится как история обиды и оскорбления [64; 81; 82].

В литературной традиции нами выделены репрезентативные примеры «маленького человека»: Самсон Вырин («Станционный смотритель» А. С. Пушкина, 1830 г.), Макар Девушкин («Бедные люди» Ф. М. Достоевского, 1846 г.), Акакий Акакиевич («Шинель» Н. В. Гоголя, 1842 г.), герои гоголевского «Ревизора» (1835 г.), герои произведений И. С. Тургенева, А. М. Горького и А. П. Чехова. Принято считать, что первый литературный герой, репрезентируемый как «маленький человек», – Самсон Вырин» А. С. Пушкина.

Рождение такого типа героя характерно для эпохи сентиментализма. Источником для появления и развития в русской литературе такого явления, как «маленький человек», явилось третье сословие, которое состояло из обедневших дворян, бывших студентов и семинаристов, а позже из мещан, стремящихся утвердиться в благонадежных гражданах. Отметим, что далее можно говорить и о формировании концепта «маленького человека» [54, с. 226]. Именно среднее сословие, находящееся между верхним и нижним слоями, явилось самым подвижным населением, оторвавшимся от своих корней и презирающим эти самые корни. Третье сословие стремилось проникнуть в высшие слои общества. Данный процесс и был отражен в литературе 40-х годов XIX века [27].

В XIX веке понятие «маленький человек» употреблялось довольно широко. В литературной традиции 1840 годов в понятие «маленький человек» не вкладывали тот смысл, который будет закреплён позже. Только в советском литературоведении «маленький человек» стал тождественным мелкому петербургскому чиновнику. Он был представлен в основном как чиновник николаевского периода. Позже понимание расширилось, и «маленький человек» начал восприниматься как вообще человек бедный, занимающий низкие ступени в социальной иерархии [15].

Резюмируем: с самого начала термин «маленький человек» воспринимался в первую очередь в связи с низким социальным положением человека, дальнейшая эволюция значения определила перенос акцента с общественного аспекта на индивидуальный, то есть на отдельного человека [9; 10]. Из этого следует вывод, что в дальнейшем понятие «маленький» употреблялось прежде всего по отношению к определённому человеку исходя из его психофизических особенностей, о чем подробно написано в одной из наших работ [54, с. 227].

Впервые в истории критики понятие «маленький человек» возникает в статье В. Г. Белинского «Горе от ума» (1840 г.) при упоминании образа городничего в гоголевском «Ревизоре».

У дефиниции «маленький человек» в литературе появляется синоним – «человек из подполья» (Ф. М. Достоевский). Автор определяет этого человека как бедного, занимающего низшую ступень в социальной иерархии, но при этом имеющего определенные амбиции. Почему два термина синонимичны? Дело в том, что оба героя прекрасно осознают безысходность своего положения [54, с. 227].

Ф. М. Достоевский на примере своих «маленьких» героев демонстрировал «противоречие, которое существует между внутренним достоинством человека и всеми его внешними отношениями» [199, с. 224].

В русской прозе начала XX века появляется понятие «ненужный человек» (как своего рода продолжение интеграции «маленького человека» в литературную традицию), примененное М. Горьким в произведении «Исповедь». Философ С. С. Неретина полагает, что ненужным человек становится от отсутствия личной цели, от безысходности [167]. Выражение «ненужный человек» можно рассмотреть в двух аспектах: формальном и метафорическом. С формальной точки зрения к «ненужным людям» (в логике концепта «маленький человек») относится ряд персонажей М. Горького, Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова, характеризующихся никчемностью, внутренней слабостью, обидой на окружающую действительность. При таком рассмотрении признаки «маленького человека» можно перенести и на «ненужного человека», который незаметен для остальных. В метафорическом понимании «ненужный человек» – это в первую очередь персон, не сумевшая найти своего применения в конкретной среде в конкретный временной период. Исследователь С. С. Неретина указывает, что герой М. Горького находится между добром и злом, поэтому он и является «ненужным» [167].

Проблемный вопрос о масштабе каждой личности проецируется в нашем исследовании на деятельность творческого коллектива.

Есть ли культурологические основания считать ли считать отдельную личность (в данном исследовании – творческую) ненужной в рамках одной труппы? Из этого вытекает более значимая проблема масштаба конкретных персон, но уже в рамках социума. Есть ли научные основания проводить деление на «великих» и «маленьких»? В последующих параграфах диссертационного исследования рассмотрение данной проблемы будет продолжено. Исследования показывают, что в любой эпохе можно найти выражение, синонимичное понятию «маленький человек».

Поскольку предметом нашего исследования стали творческие судьбы актеров Московского Художественного театра, следует более подробно

остановиться именно на театральной сфере. Среди труппы МХТ были обнаружены исключительные примеры «личности маленького масштаба».

Исходя из анализа словарей русского языка предполагаем, что «маленький» актер – актер небольшого, «узкого» таланта, не дотягивающий до определенных критериев профессионализма и работающий только в определенном амплуа. Ярким примером актера «второго плана» можно считать А. А. Стаховича. В опубликованных ранее статьях мы объясняем свой выбор наличием эпизодического успеха актера на сцене. А. А. Стахович играл аристократов, однако это объясняется прежде всего происхождением актера: он принадлежал к древнему дворянскому роду, вел во Второй студии МХТ класс манер, выправки, светского поведения [54, с. 227].

Принимая во внимание нововведения основателей МХТ, в частности тщательный подбор актеров под каждую роль с учетом внешних данных и внутреннего «содержания» [206; 216], предполагаем, что коллективу нужен был только образ А. А. Стаховича, его умение быть аристократом. А. А. Стахович не был актером с профессиональной точки зрения, но он был наделен природным и социальным умением быть русским дворянином.

Следует упомянуть также идентичный репрезентативный пример творческой личности «маленького масштаба» – С. Е. Голлидэй. Успех на сцене ей приписывают лишь в одном спектакле – в «Белых ночах» Ф. М. Достоевского (1919 г.). Однако успех в этой постановке можно объяснить сходством мировоззрения и мироощущения С. Е. Голлидэй и героини Ф. М. Достоевского [54, с. 227]. Очевидно, что актриса, не имевшая даже малого успеха на сцене, была необходима Московскому Художественному театру и труппе для конкретных ролей (образ Насти).

Наше исследование показывает, что понятие «маленький» применительно к творческой личности и наполнено разнообразными культурными смыслами. Анализ понятия «великий» из обозначенной нами выше дихотомии, имеющей существенное значение для художественной

сферы, и приводит в выводу о том, что понятие «великий» синонимично таким словам, как *большой, выдающийся, гениальный, грандиозный, знаменитый, одаренный, прославленный* [131, с. 72].

В. И. Даль дает такое определение: *великий* – ‘превышающий обычную меру, сравнительно с другими обширный, большой’; ‘славный великими делами’ (о человеке) [76, с. 291].

С. И. Ожегов толкует *великий* как ‘превосходящий общий уровень, обычную меру, значение, выдающийся’ [174, с. 72].

В словаре Д. Н. Ушакова обнаружено следующее определение: *великий* – ‘превосходящий обычную меру в каком-нибудь отношении, выдающийся в сравнении с кем-то. Необыкновенно одарённый, гениальный, имеющий громадное культурно-историческое значение’ [241, с. 243].

По мнению С. А. Кузнецова, *великий* – ‘выдающийся по своему значению, влиянию, по своим достоинствам; очень важный; превышающий среднюю меру, обычный уровень в каком-либо отношении, выдающийся; отличающийся особыми, выдающимися свойствами’ [137, с. 116].

Т. Ф. Ефремова пишет, что *великий* – это ‘необычайно гениальный; превосходящий превышающий обычную меру по силе, глубине, интенсивности и т д; обладающий какими-либо качествами в самой высокой степени (о человеке); выдающийся по своему значению, влиянию, по своим достоинствам, отмеченный каким-либо знаменательным событием или событиями, значимый для кого-либо, чего-либо; необычайно одаренный, гениальный’» [88, с. 155]. Отдельно следует отметить, что прилагательное «великий», по мнению Т. Ф. Ефремовой, часто употребляется в качестве «постоянного эпитета некоторых выдающихся по исторической роли лиц» [88, с. 155].

Как показывает наше исследование, дихотомия «великий» – «маленький» является не узконаправленной; она применима к культуре в

целом, что подтверждается анализом употребления дефиниции «великий» в различных научных областях: географии, краеведении, истории и искусстве.

Выявлено, что культурологически значимое понятие «великий» применимо в географии и краеведении. Можно отметить, что в России насчитывается четыре города, к названиям которых присоединилось слово *великий*, что, безусловно, было исторически обусловлено: *Ростов Великий*, *Великий Новгород*, *Великий Устюг*, *Великие Луки*. Характерно, что названные города и поселения не являются великими в значении ‘большой’, по крайней мере, в современном мире. Возникает определенный парадокс: маленькие по размеру города воспринимаются великими по своему историческому, географическому и культурному значению. В этом проявляется метафорическое значение понятия «великий» [54, с. 228–229]. В то же время отмечаем, в Древней Руси города Ростов и Новгород были крупными центрами и в формальном смысле, то есть являлись достаточно большими территориальными образованиями. «Результаты археологических раскопок последних лет показывают, что площадь Ростова-Великого в XII веке составляла 200 га, в то время как территория Киева и Новгорода была более 300 га, Чернигова – 160 га, Владимира – около 145 га, Суздаля – всего 49 га» [191].

Великий Новгород играл важную роль в истории Руси и был первой столицей древнего государства. Расположение на пересечении водных путей сделало его крупным политическим и торговым центром. «Великим торговым путем Северо-Восточной равнины был водный путь из Балтийского моря в Черное, отсюда самыми важными городами должны были явиться города, находившиеся на двух концах этого пути, – Новгород, складка товаров северных...» [202, с. 45]

Великий Новгород – город, основанный славянскими переселенцами в 859 году. С 1999 года официально именуется Великий Новгород, хотя впервые в официальных документах название Великий Новгород было обнаружено в договорной грамоте московского и тверского князей 1375 года.

Прилагательное «великий» в древнерусском языке употреблялось не только в значении ‘выдающийся’, но и ‘большой’ (по размерам) [76; 88; 137; 174; 241]. На данный момент существует множество версий происхождения названия *Новгород Великий*: употребление в качестве антонима к прилагательному «удельный»; необходимость отличия от Нижнего Новгорода; расположение Новгорода на знаменитом торговом пути «Из варяг в греки», что сделало Новгород Великий центром торговли в Древней Руси; обладание статуса самого большого и самого богатого города на Руси.

В любом случае невозможно отрицать достаточно большого значения Новгорода Великого в древнерусской торговле, так как именно данная сфера приносила немалые заработки и богатства не только самому городу, но и Руси в целом [202, с. 52]. Следствием этого стало большое древнее культурное наследие Новгорода.

Ростов Великий – один из старейших городов России. С XII века город именуется «Великим» в народе. Такое именование означало не размер города, а величину светской и духовной власти, сосредоточенной в одном месте [54, с. 229]. Первое упоминание о городе в летописях датируется 862 годом. Поэтому Ростов можно смело отнести к одному из древнейших городов России, который находился на важном торговом пути к Белому морю. Именно по этой причине этот город стал центром ремесел и торговли. Долгое время был политическим центром – столицей богатого Ростовского княжества. [121; 122; 233]. Ростов являлся «одним из центров власти славянских племен в землях чуди, заселяемых силой» [183, с. 172].

Более того, в своей статье исследователь М. Б. Сударушкин указывает на связь понятий: *Русь – Ростов – Россия*. «Именно по этой причине Ростов Великий стал первой столицей русского княжества в центре будущей России» [233, с. 177].

Кроме этого, существует иная версия происхождения названия. Зачастую историки выделяют общие черты двух древних городов: Великого

Новгорода и Ростова Великого. Можно предположить, что титул «Великий» был присвоен Ростову по примеру Новгорода. По утверждению историка А. А. Титова, ростовского краеведа, именно древние новгородцы основали Ростов, перенеся титул «Великий» и на новый центр в северо-восточных землях [237; 238]. Следовательно, можно говорить о некой наследственности городов и их титулов.

В Российской Федерации, как известно, располагаются два города с одноименными названиями: Ростов-на-Дону и Ростов Великий. При сравнении численности данных городов было обнаружено, что численность Ростова-на-Дону на 2012 год составляла 1,1 млн человек, а в Ростове Великом проживало всего лишь 31368 человек. Кроме того, Ростов-на-Дону относится к крупнейшим городам Российской Федерации. Возникает несоответствие между названием маленького провинциального города и его масштабом (территориальным). Ростов-на-Дону был основан лишь в 1749 году (год появления Темерницкой таможни, которая была переименована в 1796 году в Ростов-на-Дону). Исследователь С. В. Сазонов утверждает, что «процесс рождения “Ростова Великого” может быть, в частности, связан с появлением Ростова-на-Дону... Бурное экономическое развитие этого второго Ростова, ставшего со временем одним из главных центров юга России, совпало с постепенным угасанием его более древнего предшественника. “Второй” Ростов в общественном сознании постепенно становился “первым”» [193, с. 8]. Но постепенно история Ростова северного «открывалась» для масс, поэтому по-настоящему великим из двух городов остался именно маленький город, имеющий богатейшее культурное наследие.

Получается, что название «Великий» Ростов получил за историческое и культурное значение, а не за большие размеры города. В данном случае можно утверждать, что Ростов Великий имеет метафорическое название. При

этом первоначально Ростов являлся и в формальном смысле крупным городом Древней Руси.

Происхождение названия «Великий Устюг» также можно назвать метафорическим. Как и Ростов Великий, Устюг имеет небольшую численность жителей – 31606 человек (на 2017 год). Титул «Великий» получен городом в связи с его значением в истории Древней Руси. Первые упоминания о городе датируются XI веком. Изначально поселение носило название просто Устюг [42].

Свой титул Великий Устюг получил в XVI веке, когда благодаря открытию Северного морского пути город стал важным центром торговли.

«В середине XVI–XVII вв., в связи с открытием торгового пути по Сухоне и Северной Двине к Белому морю, становится центром художественных ремесел (серебряная филигрань, резьба по бересте, просечное железо и др.). ... Великий Устюг – родина выдающихся мореходов и землепроходцев С. И. Дежнёва, Ф. А. Попова, Е. П. Хабарова, В. В. Атласова, сыгравших заметную роль в освоении Сибири и Русской Америки» [42]. Следствием этого стало развитие торговли в городе, которая явилась источником его богатства и способствовала развитию различных ремесел.

Особое внимание следует уделить первому упоминанию еще одного города, носящего название «Великий» – Великие Луки, которое датируется 1166 годом. В конце XIV – начале XV вв. город получает название «Великие». Город Луки располагался на великом водном пути «Из варяг в греки», поэтому являлся главной южной порубежной крепостью Новгородской земли. Более того, «в средние века выгодное географическое и стратегическое положение способствовало прохождению через Великие Луки ... великих сухопутных путей: дорог, почтовых трактов. По ним город в разное время посещали: царь Иван IV Грозный, император Пётр I Великий (неоднократно), императрица Екатерина II Великая, императоры Александр I

и Николай I, последняя российская императрица Александра Фёдоровна» [42]. Резюмируем, что город назван «Великим» за его выгодное для Древней Руси географическое положение и значение в политической, военной, экономической и дипломатической сферах.

Исходя из анализа истории и краеведческих данных четырех городов, можем сделать вывод, что статус «Великий» города получили в первую очередь за их торговое и культурное значение на Руси.

Анализируя различные аспекты дефиниции *великий*, считаем также необходимым обратиться к анализу небольших поселений и водоемов с соответствующим названием: село Великое (Ярославская область), реки с одноименными названиями Великая (Псковская и Ярославская области).

Существует несколько гипотез происхождения названия села Великого. Мы остановимся на двух, по нашему мнению, основных предположениях. Согласно одной из версий село получило название из-за того, что у славян слово «великий» имело значение ‘большой’, а размер указанного поселения соответствовал данным определениям в сравнении с близлежащими селами [54, с. 229]. Часто Великое сравнивали с уездным городом (как раз из-за его размеров). Исходя из этого, делаем вывод, что первая версия этимологии названия села связана с формальным подходом.

Вторая версия гласит, что название селу дали переселенцы из Великого Новгорода, которые тем самым хотели увековечить память о своем родном городе [67; 170]. После изучения истории села было обнаружено, что Великое играло заметную роль в жизни Ярославского края [67; 170; 194; 274]. В таком случае можно говорить о метафорическом значении названия села «Великое».

Переходя к анализу водоемов, отмечаем, что самая крупная река Псковской области носит название «Великая». Следовательно, наименование передает в первую очередь территориальные масштабы реки: славяне за обилие притоков, широкое русло и мощное течение прозвали реку

«Великой». Это обоснованно: бассейн реки охватывает почти всю Псковскую область. О былой мощи реки позволяют судить сильные весенние половодья и осенние паводки. «В те времена воды в реке Великой и других водоемах этого края было намного больше, о чем свидетельствуют воспоминания, отразившиеся в местном фольклоре» [171].

Второй причиной происхождения названия «Великая» называют отношение местных жителей, их уважение к реке.

При этом единой версии этимологии названия указанной реки не существует. «По поводу происхождения названия до сих пор нет единой версии, но схожие с ним по звучанию корни имеются в языках разных местных народов. До прихода славян здесь проживали финно-угорские племена. Один из самых крупных левых притоков реки – Исса, – который древние народы могли считать истоком всей Великой, навеивает своим названием воспоминание о финском слове “ясо”, означающем “большой”, “великий”. К тому же Исса берет свое начало в озере Дедино, а финское “изоиза/исоиса” буквально переводится как раз как “дедушка” или же “большой отец”» [171].

Кроме Псковской области, в Ярославском регионе протекает одноименная река Великая, которая не отличается большими масштабами, однако в названии также присутствует некое ее «возвеличивание». Скорее всего, это объясняется субъективным отношением жителей к реке.

Во Владимирской, Вологодской, Костромской, Ленинградской, Московской, Новгородской, Рязанской, Тверской, Ярославской областях РФ находятся озера с названием «Великое». Проведя анализ в предыдущих наших исследованиях, можем резюмировать, что большинство из данных озер получили названия за их большие, крупные размеры в сравнении с остальными водоемами каждой отдельной взятой области [54, с. 229]. В данных примерах мы обнаруживаем прямое (формальное) значение дефиниции «великий».

При обращении к российской истории было обнаружено несколько исторических примеров применения понятия «великий». В словаре С. И. Ожегова было указано подтверждение данному факту: «великий князь в Древней Руси» [174, с. 72]. Соответственно, в проблемное поле наших интересов попадает понятие «великий князь» и его применение в российской истории.

Само понятие «великий князь» в XIV–XVI веках означало высший титул в крупных русских княжествах и в Русском государстве. В средневековой Руси с X века появилось почётное определение «великого князя», которое, постепенно закрепляясь за его носителем, становилось титулом и передавалось по наследству. В трудах В. С. Соловьева находится информация о наличии старших князей в Древней Руси: «...все князья имели старшего князя, которым был всегда старший член в целом роде, следовательно, каждый член мог получать старшинство, не остававшееся исключительно ни в одной линии» [201, с. 16]. В данном случае слово «великий» становится синонимичным словам «старший», «отец». «Вы называли меня отцом, и я, как отец, имею право наказывать вас» [201, с. 317]. Следует отметить, что вначале «каждый член рода княжеского при известных условиях мог достигать старшинства, получать старший стол киевский, который, таким образом, находился в общем родовом владении...» [201, с. 319]. Стоит заметить, что связь между понятиями «старший князь» и «великий князь» вполне очевидна. Основываясь на трудах В. С. Соловьева, можем привести цитату: «“Князь” было общее, неотъемлемое название для всех членов Рюрикова рода. Старший в роде князь назывался великим; но сначала в летописи мы встречаем очень редко этот титул при имени старшего князя; обыкновенно он придается только важнейшим князьям, и то при описании их кончины, где летописец обыкновенно в украшенной речи говорит им похвалы. Ярослав I называется великим князем русским: здесь слово “русский” однозначно с “всероссийским”, князь вся Руси, потому что

Ярослав... владел, за исключением Полоцка, всеми русскими волостями. После Ярослава названием великого князя величается сын его Всеволод, внук Мономах, правнук Мстислав, сыновья и внуки последнего, но при описании кончины. Рюрик Ростиславович называется великим князем при жизни и тогда, когда не был еще старше всех на Руси, ... просто из учтивости, от усердия пишущего к известному князю» [202, с. 7–8]. Стоит отметить, что изначально термин «великий князь» встречается в нарративных источниках и носит восхвалительный индивидуальный, персонифицированный характер, имеет мало общего с оформившимся титулом.

Далее понятие «великий князь» связано, скорее, с особенностями распада Древнерусского государства и усилением амбиций князей. Поэтому прослеживаются попытки утверждения титула одновременно в нескольких землях: Киевской, Новгородской, Черниговской, Владимиро-Суздальской, Галицко-Волынской, Смоленской.

После киевских князей в княжествах Северо-Восточной Руси термин «Великий князь» был применим и к князю, получавшему стол Владимирского великого княжества [54, с. 228]. Даже в историографии утвердилось определение «великий князь владимирский». Это может быть связано с тем, что после 1212 года, после упадка Киевского княжества, когда именно Владимирские земли стали считаться новым крупным политическим и культурным центром Руси, Владимирское княжество считалось главным среди остальных, соответственно, его правители имели ряд политических привилегий по сравнению с другими князьями [84; 85; 122; 139; 200].

Официальный титул «великий князь всея Руси» принял лишь тверской князь Михаил Ярославич, занявший владимирский стол в 1305 году.

В ходе истории термин «великий князь», безусловно, претерпевал метаморфозы. Изначально данный титул закреплялся лишь за князьями, кто «держал» владимирскую власть. Поскольку среди них были представители

только тверской, московской и нижегородской линий Рюриковичей, то титул стал применим к верховным правителям указанных княжеств и начал передаваться им по наследству. После 1521 года титул стал употребляться по отношению только к князьям московским. В 1547 году вошёл в царский титул при принятии титула «Царь» Иваном Грозным [84; 85; 122; 139]. Соответственно, данное историческое событие могло свидетельствовать о возвышении роли и статуса московского правителя над остальными удельными князьями.

Необходимо проанализировать, что именно включало в себя понятие «великий князь». Согласно историческим трудам выносится предположение, что титул «великий», во-первых, подчёркивал определённый высокий статус его обладателя в сравнении с остальными представителями княжеской власти; во-вторых, подразумевалась территориальный аспект: князь имел в своём титуле и объектную часть – «всея Руси», что как раз являлось непосредственным указанием на область распространения его власти [84; 85; 122; 139].

С начала XVIII века в России «великий князь» стал титулом всех мужских представителей правящей династии. В словаре С. И. Ожегова встречаем подтверждение данному факту: «великий князь в Древней Руси; старший по положению князь, с XVIII века титул членов царской семьи, лицо, имеющее этот титул» [174, с. 71].

В середине XVIII века возникает парадокс: титул «Великая» приобретает женщина – Екатерина II. Это можно связать с тем, что традиционно среди российских правителей массовое сознание выделяет две персоны, ассоциирующиеся с определением «великий»: Петр I Великий и Екатерина II Великая [54, с. 227]. Следует подчеркнуть еще раз, что официально любой представитель императорской власти в России того времени получал данные регалии.

Необходимо, на наш взгляд, обратить внимание на следующий любопытный факт – неоднозначные оценки деятельности данных правителей, даваемые современниками и историками: с одной стороны, во время правления Петра I и Екатерины II наблюдаются расцвет государства, преобразования во всех сферах общественной жизни, с другой – унижительное и поработительное отношение к простому народу [54, с. 228]. Известные слова Петра Великого о своем отношении к русским людям как к животным приводит исследователь В. М. Дёмин в своем труде «От русичей к Россиянам». «Автор дает отрицательную оценку времени правления Петра Великого и Екатерины Великой, утверждая, что только немцы имеют полное право называть ее Великой [78]. Для большинства же русских подданных «Золотой Век» Екатерины оказался временем их ограбления и бесправия. Фактически положение крестьян, составляющих основную массу населения России, ещё более ухудшилось [54, с. 228].

Позднее появляется титул «великая княжна (великая княгиня)», который переходит и к детям монарха, что было официально закреплено в «Учреждении об императорской фамилии» Павла I от 5 апреля 1791 года. В данном случае титул «великий князь (княгиня)» давал обладателю лишь формальное право быть одним из кандидатов на российский престол. На тот момент это уже не означало абсолютную власть и превосходство над остальными представителями царских кровей.

В этом факте, по нашему мнению, можно проследить некую субъективность определения величия личности (именно субъективному восприятию персоны «великой» или «маленькой» посвящен данный параграф диссертационной работы). Несмотря на официальное признание титула для всех представителей царской семьи Романовых, массовое сознание наделяет определением «великий» чаще Петра I и Екатерину II.

Актуальным для исследования масштаба творческой личности является обращение к советскому периоду истории нашей страны, в котором можно

обнаружить пример формализованного именованного «великой» личности (И. В. Сталин) [54, с. 228]. Смеем предположить, что в данном контексте дефиниция «великий» использована имплицитно, то есть в первую очередь характеризует внутреннее величие и внутреннюю силу личности. Определение, применимое в истории к И. В. Сталину, связано, скорее, с его авторитетом у народа, а также с сильным характером, харизмой и личными качествами.

В ходе анализа исторической персоны И. В. Сталина были обнаружены неоднозначные мнения о периоде его власти и конкретно о его личности, как впрочем, и о каждом другом руководителе или правителе страны. Писатель В. Овчинников утверждает, что в последнее время наблюдается тенденция признания серьезными европейскими изданиями И. В. Сталина как самой выдающейся личности в истории человечества [172]. Даже один из его ярых врагов У. Черчилль в Палате лордов 21 декабря 1959 года по случаю 80-летия со дня рождения И. В. Сталина упоминал такие позиции, как «great rugged war chief at her head», «a man of massive outstanding personality», «a man of inexhaustible courage and will-power». В русскоязычных изданиях обнаружен перевод соответствующего фрагмента: «большое счастье для России, что в тяжелые для страны годы ее возглавлял гений И. В. Сталин, являющийся выдающийся личностью» [173]. В данном источнике имеются сведения о том, что глава «Левада-центра», профессор Л. Гудков, сообщил о возрастании рейтинга И. В. Сталина среди населения России до 58%. Этот показатель превышает рейтинг действующей политической власти в России. Профессор Л. Гудков заметил, что авторитет личности И. В. Сталина растет именно среди молодежи России [173]. Можно резюмировать, что с течением времени отношение к исторической личности, ее масштабу и вкладу в историю может резко меняться. Об отсутствии объективности в рассматриваемом случае мы писали в предыдущих наших исследованиях [54, с. 228].

В связи с этим вновь стоит обратиться к неоднозначному и дискуссионному вопросу: насколько объективны оценочные суждения правителей и именование их великими? Какие критерии необходимо применять для определения «великого человека»?

В словарях русского языка можно обратить внимание на то, что многие лингвисты слово «великий» объясняют как ‘старший по чину, обладающий высоким титулом, высоким статусом’ [76; 88; 174]. Поэтому выносятся предположение, что исторические персоны, перечисленные выше, были названы «великими» благодаря высоким чинам и титулам, а также области распространения их власти (чаще всего, территориальной).

Проведенный анализ дефиниций «великий» – «маленький», осуществленный в различных научных областях (география, история), дает нам возможность утверждать, что проблема является актуальной в культуре в целом. Отметим, что практически в каждой научной области в употреблении понятий «великий» – «маленький» до сих пор существуют парадоксы.

Поскольку тематика диссертационного исследования связана с художественной культурой, в частности, с театральным искусством, рассмотрены тенденции применения слова «великий» к конкретным творческим личностям рассматриваемого нами периода (конца XIX – начала XX веков). Определено, какие предпосылки и условия существовали для обозначения величины каждого актера и кто «возвеличивал» деятелей искусства: государство, профессиональные сообщества и «коллеги по цеху» или сам народ? Отдельно следует подчеркнуть, что со второй четверти XX века в СССР официальное признание деятелей культуры, получавших звание «Народный артист СССР», было буквальным выражением и подтверждением их величия [160].

Одним из репрезентативных примеров «великих» деятелей искусства является К. С. Станиславский. Он еще при жизни получил не только народное или профессиональное, но и официальное, государственное

признание. В 1923 году ему присвоено звание «народный артист Республики», а в 1936 году – «Народный артист СССР». Все звания он получил ближе к концу жизни.

Но в истории культуры часто всплывают примеры деятелей искусства, которые при жизни не получают официальных наград или званий, несмотря на значительный вклад в культуру. Один из характерных примеров – великий режиссер В. Э. Мейерхольд, именно «великий», как принято в настоящее время его называть. До 1936 года он был признанным театральным режиссером, но впоследствии его творческие искания разошлись с художественными пристрастиями государственной власти. В 1939 году режиссер был помещен в застенки Бутырской тюрьмы, где подвергся жесточайшим пыткам и избиениям. Соответственно, официальная власть не признала величия режиссера, но мы не можем отрицать его поистине «великий» (большой, значительный) вклад в развитие отечественного театрального искусства. Всеобщее признание пришло к режиссеру только после смерти [112; 142; 154]. Действительно, знаки внимания и уважения к его персоне со стороны государства можно обнаружить только после его смерти. Наиболее яркие примеры его почитания: открытие в Пензе 24 февраля 1984 года Центра театрального искусства «Дом Мейерхольда», в 1999 году в том же городе открытие памятника В. Э. Мейерхольду. В честь 140-летней годовщины со дня рождения В. И. Мейерхольда в Санкт-Петербурге 10 февраля 2014 года была открыта памятная доска в зале, где работал В. И. Мейерхольд.

Стоит отметить, что это не исключительный случай. В последнее время появляется тенденция «возвеличивания» именно ушедших деятелей искусства и признания их «великими» спустя определенное количество времени (в истории аналогичная ситуация была обнаружена со И. В. Сталиным и отношением к нему современников и последующих поколений).

Еще один репрезентативный пример – судьба В. С. Высоцкого, который для современников и последующих поколений являлся неподражаемой творческой личностью. До сих пор он остается для россиян одним из самых любимых и известных русских кумиров XX века, занимая вторую строчку в народном рейтинге и уступая только Юрию Гагарину (44% в 2018 году) [50]. Для творчества В. С. Высоцкого были характерны официально запретные темы, поэтому государственной властью масштаб и величие его личности не были признаны. Официальное признание к В. С. Высоцкому пришло только после смерти. Сначала в 1981 году был опубликован первый крупный сборник произведений В. С. Высоцкого «Нерв», затем вышла первая советская пластинка. В 1987 году ему была посмертно присуждена Государственная премия СССР за исполнение роли капитана Жеглова в фильме «Место встречи изменить нельзя» [54, с. 230].

Данные примеры презентуют и подтверждают предположение, что определение величия творческой личности (либо исторической персоны) может включать субъективное отношение и оценку, поэтому невозможно говорить о полной обоснованности употребления дефиниции «великий» – «маленький».

Возвращаясь к определениям слова «великий», приведенным в словарях русского языка, выявляем культурологически значимое противоречие. Синонимами к слову *великий* являются *значительный, выдающийся, преобладающий над всеми*. При этом за все годы существования звания «Народный артист» им были удостоены 1006 человек. Данная статистика демонстрирует привилегию определенных творцов, а остальные – остаются «в тени» на заднем фоне, являясь недооценёнными. Это еще раз подчеркивает проблему необъективности употребления дефиниции «великий» – «маленький» по отношению к творческой личности.

Дихотомию «великий – маленький» мы применили к практике функционирования художественного коллектива. Каждый творческий

коллектив содержит «первые» имена и те, которые остаются «на заднем плане», образуя некий контекст для существования «великих» персон [54, с. 230]. Именно в создании контекстов для формирования известных и почитаемых народом творцов заключается значительный вклад каждой отдельно рассматриваемой творческой личности. В настоящее время часть персон незаслуженно остается в тени, не имея культурного признания, несмотря на значительный вклад в развитие театра и культуры в целом. Мы считаем, что позиция разделения творческих персон на «первых», «великих» и «маленьких» является субъективной. Приведем доказательства своей точки зрения.

Во-первых, в своем исследовании мы ориентируемся на теоретические труды Ю. М. Лотмана, который говорил о наличие неоднородных составляющих как одной из отличительных черт любого коллектива. В этом и проявляется одна из особенностей сценической семиотики, а именно в установке на ансамбль [147].

Опираясь на точку зрения Ю. М. Лотмана, предполагаем, что каждая персона в творческом коллективе необходима, будь то великий и признанный артист, будь то актер «второго» плана. В одной из своих работ, посвященных проблеме употребления дефиниций «великий» – «маленький», мы писали, что без участия каждой «маленькой» творческой личности не было бы успеха «первых» лиц и творческого процесса в целом [54, с. 230].

Подтверждение теории Ю. М. Лотмана выявляется в труде историка театра Ю. М. Орлова на примере Московского Художественного театра [177]. Дело в том, что театру всегда необходимы разные люди: таланты, деятели, выполняющие определенные, специфические функции. Так, например, В. И. Немирович-Данченко определяет требования к труппе в Уставе театра: «При составлении труппы артистов следует иметь в виду, что среди них есть деятели, которые и по своим сценическим данным, и по убежденности в художественных задачах театра составляют главную часть

труппы, что затем есть деятели, которые хотя и не обладают яркими данными, но по горячей преданности художественным задачам театра являются драгоценными сотрудниками» [177, с. 38]. Основатель МХТ утверждает, что каждый участник труппы необходим театру в целом, каждый заслуживает одинакового и объективного отношения. Одним из главных условий зарождения новой театральной системы и появления Художественного театра явился полный уход от амплуа и тщательный подбор каждого актера под конкретную роль. Репрезентативными примерами и доказательствами этому являются творческие судьбы актеров МХТ: А. А. Стаховича, М. О. Кнебель, С. Е. Голлидэй. Более подробный анализ контекста бытия и масштаба указанных персон будет осуществлён во второй главе диссертационного исследования.

Во-вторых, при обосновании теории субъективного разделения творческих персон на «первых», «великих» и «маленьких» рассмотрены конкретные судьбы актеров «маленького» таланта (понятие «маленький» в данном контексте указывает лишь на неосведомленность широких слоев адептов относительно судьбы рассматриваемых нами личностей и на наличие небольшого числа трудов о данных персонах). Стоит отметить, что в исследовании анализируются судьбы «маленьких» актёров (А. А. Стахович, С.Е. Голлидэй), но актеров не маленького значения в судьбе конкретного творческого коллектива (труппы Московского Художественного театра).

С одной стороны, в контексте общего творческого коллектива, несомненно, они были оттеснены более выдающимися и талантливыми актерами. Но полностью отрицать талант перечисленных персон невозможно. Что касается А. А. Стаховича, то любую самую мелкую роль на сцене он играл с полной отдачей; С. Е. Голлидэй, по признанию своей близкой подруги М. И. Цветаевой, была необычайно талантливой и удивительной девушкой [260].

В данном параграфе диссертационной работы внимание уделено в первую очередь культурологической проблеме «великий» – «маленький» в искусстве, а именно в театральной области. Вносится предположение о нелогичности отношения к области искусства как к четкой системной иерархии. Не стоит забывать, что творческий коллектив – это особое пространство со своими устоями, где каждая персона вносит свой именной и определенный вклад в общее функционирование. Факт, что труппа любого театра состоит из великих, известных актеров и тех, чья деятельность менее заметна, но незаменима для театра, известен каждому. Но ключевой момент состоит именно в том, что деятельность «незаметных» лиц является незаменимой в том же объеме, что и деятельность более известных персон.

Невозможно оценивать вклад определенных персон, при этом забывая «второстепенных» лиц в творческих профессиях. Как показало исследование, зачастую «незаметные, маленькие» личности являют собой контексты создания условий творчества и функционирования так называемых «первых» лиц. Кроме того, как было указано ранее на примере коллектива МХТ, каждая личность играет свою определенную, уникальную роль в жизни театра на сцене и за кулисами, поэтому можно наблюдать тенденцию яркого и наиболее успешного проявления творца лишь в одной нише. Для пояснения своей точки зрения приведём пример творческой деятельности М. О. Кнебель. Она начинала как неуспешная актриса на мелких выходах в МХТ, но стала выдающимся режиссером и педагогом, воспитав целую плеяду достойных и известных режиссеров мира театра и кино. Можно ли ее называть актрисой «маленького таланта»? По-видимому, в начале ее творческой карьеры была ориентация на накопление опыта, без которого в дальнейшем М. О. Кнебель не смогла бы реализоваться в режиссуре и педагогике. А. А. Стахович не заслужил славы одного из самых популярных и талантливых актеров первого поколения Художественного театра, однако его вклад в административную и педагогическую работу театра неоценим.

Каждый его современник знал, что А. А. Стахович являлся буквально третьим человеком в МХТ (разумеется, после его основателей – К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко), выполняя административные и педагогические задачи. Но на сцене он, уступая своим коллегам в актерских способностях и таланте, появлялся лишь в малых эпизодах. Невозможно отрицать его значительный вклад в общую историю, деятельность и поддержание преемственности творческих поколений актеров Московского Художественного театра.

Одним из ярких примеров субъективного восприятия дефиниций «великий» – «маленький» по отношению к творческой личности является тандем К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. С одной стороны, оба – великие творцы, каждый из которых внес свой значительный вклад в создание и деятельность Художественного театра. Взрывному, эмоциональному К. С. Станиславскому нужен был рациональный, логичный В. И. Немирович-Данченко. «Это был как раз тот человек, которого ему не доставало: способный глубоко осмыслить перспективу затеянного дела, соединить театр с поисками современной драмы, выбрать верную тактику и стратегию. Без Немировича-Данченко нельзя было начинать серьезного дела, а тем более синтетическую реформу театрального искусства» [230, с. 21].

Но зрители знали больше К. С. Станиславского. Тому пример – реакция публики на В. И. Немировича-Данченко после премьеры постановки «На дне» (1902 г.) М. Горького. Зал шумно приветствовал К. С. Станиславского не только как актёра (он исполнял роль Сатина в данной пьесе), но и как режиссера. В. И. Немировича-Данченко воспринимали в качестве метрдотеля [126, с. 129].

Действительно, огромная популярность К. С. Станиславского, его обаяние сыграли свою роль: В. И. Немировича-Данченко не признавали рядом с ним. «Но главное было не в публичном признании, не в общественной славе и благодарности, хотя ждать всего это Владимиру

Ивановичу пришлось много лет. Главное было в том, что рядом с ослепительной фигурой и могучим размахом таланта Станиславского нелегко было сохранить собственную индивидуальность, самостоятельность, художественную и человеческую совесть» [126, с. 129].

По воспоминаниям ученицы мэтров К. О. Кнебель, сам К. С. Станиславский был не согласен с единоличным признанием. Причину большей популярности К. С. Станиславского видели в его частом появлении на сцене театра, на гастролях. «Станиславский и Немирович-Данченко произвели на свет Художественный театр и любили его так, что расстаться не могли. Но если ребенок первое время своей жизни неотрывно связан с матерью и только потом осознает влияние отца – театр требовал непрерывного творческого питания двоих... В этих сложных взаимоотношениях “нежной” вернее было бы назвать Немировича-Данченко» [126, с. 128]. Именно В. И. Немировичу-Данченко приходилось сидеть в кабинете, выполняя административные функции.

Поэтому многие, вспоминая о создании Художественного театра, ошибочно больший вклад приписывают К. С. Станиславскому. Но одним из главных достижений МХТ был его современный репертуар. В отбор литературы значительный вклад внес именно В. И. Немирович-Данченко. «Решающую роль в процессе слияния новой литературы и театра суждено было сыграть Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко. Видный драматург, беллетрист, театральный критик и преподаватель Московского Филармонического училища, Немирович-Данченко связал сценические искания с новой драмой. Немировичу-Данченко понадобилось немало усилий, чтобы растолковать режиссеру новые драматургические принципы Чехова» [231, с. 24].

В самой личности К. С. Станиславского можно выявить некий парадокс. Великий театральный деятель, режиссер, создатель новой театральной системы и актер. Но, несмотря на это, он не снискал полного

признания современников, играя роли в пьесах А. П. Чехова (Тригорин в «Чайке» вызвал нарекания) [186, с. 105]. С одной стороны, нет оснований сомневаться в величии и таланте деятеля, с другой – К. С. Станиславский как актер остался не в массовой памяти (несмотря на то, что на сцене МХТ им было исполнено 29 ролей), и не каждый его образ, воплощаемый на сцене Художественного театра, вдохновлял зал.

Для потомков имя К. С. Станиславского прежде всего неразрывно связано с режиссурой, а не с его актерским «багажом». В связи с этим можно ли заявлять, что, как актер, он «маленький»? Скорее, как и в случае с его ученицей М. О. Кнебель, без актерского опыта он не достиг бы таких высот в режиссуре. Становление его как режиссера совпало с эпохой активного развития режиссуры как нового типа творческой деятельности [108].

Таким образом, невозможно в искусстве «вешать ярлыки», определять величину таланта каждой личности. Более объективной является оценка вложенного вклада творческой личности в создание или функционирование отдельного творческого коллектива.

В данном параграфе мы осуществили культурно-исторический, эстетический и частично этимологический анализ дефиниции «маленький», подчеркнув необходимость ее рассмотрения в аспекте лингвистических представлений и – особо – с акцентом на понятие «маленького человека» как персонажа художественного произведения.

Мы установили значимое для понимания творческой деятельности контекстуальное значение дефиниции «великий», которая была рассмотрена в широком проблемном поле. Нами были детально проанализированы этимологический (важный для России), историко-культурный, ландшафтный, географический аспекты употребления слова «великий», причем особо учитывались исторические и культурологические представления о вариантах употребления понятия «великий» и о его специфических смыслах.

Проведенный нами анализ бинарных понятий позволяет считать, что для русской культуры определения «маленький» и «малый», а также их синонимы более разнообразны в психологическом и эстетическом значениях, чем «великий». Это можно объяснить тем, что дефиниции «маленький» / «малый» имеют как нейтральную, так и негативную коннотации, редко – положительную. Подобных парадоксов в употреблении дефиниции «великий» не выявилось.

В ходе исследования мы пришли к выводу: дефиниции «великий» и «маленький» невозможно рассматривать исключительно в этимологическом смысле, используя только формальные подходы. Диссертационное исследование показывает, что понятия «великий» – «маленький» – значимые концепты, основывающиеся на учете контекстуальных семантических представлений [54, с. 230].

Таким образом, понятия «великий» – «маленький» существуют в научной традиции и культурной практике, но не имеют традиции рассмотрения в качестве дихотомичных понятий. В нашем же исследовании они рассматриваются и исследуются в дихотомическом аспекте.

1.2. Культурно-исторический контекст бытия творческой личности в русском театре начала XX века

Московский Художественный театр был организован в особое, можно сказать, тяжелое время, которое относится к переломному моменту, а именно *рубежу веков*. «Рубеж веков – это последний год (или несколько лет) предшествующего века и первый год (или несколько) начинающегося» [143, с. 94].

Необходимо определить, что следует понимать под данным термином. Исследователь Н. Н. Лётина определяет *рубеж* «как одну из значимых, личностно и массово переживаемых социально-культурных, нравственных, психологических, философско-эстетических доминант русской культуры на протяжении всего времени ее существования. Это категория, позволяющая соотнести опыт массовой культуры России со специфической культурной парадигмой» [143, с. 84].

В лингвистических словарях *рубеж* определяется как ‘граница или полоса местности, удобная или оборудованная для ведения боевых действий’ [175, с. 675]. Стоит отметить, что в большинстве случаев филологи рассматривают «рубеж» как некую грань, то есть наблюдается использование данного слова в формальном значении.

При этом в своих трудах Г. Ю. Стернин отмечает, что ошибочно превращать период «рубежа» в «резко пограничную черту», одна из основных трудностей анализа периода состоит в раскрытии «диалектических взаимосвязей» между социально-историческими тенденциями и особенностями эпохи [224, с. 5].

Разрешение указанной проблемы можно найти в научной работе Н. Н. Лётиной, которая утверждает, что «рубеж» одновременно является и границей, разделяющей одно от другого, и связующим звеном, реализующим связь [143, с. 85].

По утверждению исследователя Г. Ю. Стернина, «творческие поиски любой переломной эпохи часто объективируются в сознании современников в виде борьбы нового со старым в области именно реального бытования художника и искусства в обществе. Самое существенное заключается здесь в том, что, формируя или деформируя, а чаще всего и то и другое вместе, позитивную эстетическую программу, этот внутренний и внешний спор современников с прошлым представляется им самим важной объективной стороной художественного новаторства» [226, с. 6]. То есть именно в этом и вскрывается та самая *грань, граница*, отделяющая старый мир от нового, XIX век – от нового столетия, старые идейные течения – от свежих. Далее в связи с рассмотрением истории русского театра, в частности Московского Художественного театра, можно вынести предположение: в истории русского театра также присутствует понятие грани: начало творческой деятельности МХТ (1898 г.) следует рассматривать как деление театрального мира на старый и новый.

Оппозиционные точки зрения на дефиницию «рубеж» заключается в принятии или отрицании особого периода, реализующего связи между старым и новым. В культуре это можно проследить в появлении и интерпретаций новых течений и направлений. Невозможно утверждать, что новое полностью исключало старое; можно заметить смешение стилей, направлений, более того, зачастую новое базируется на старом. В деятельности Художественно театра эти тенденции нашли отражение. Накопив опыт в натуралистически ориентированных постановках, труппа переходит к психологическому театру, в котором выразились прорыв и творческая мощь. Имеется в виду период постановок драматургии А. П. Чехова, ставшей «визитной карточкой» Художественного театра.

Период характеризуется как время многих сложных социологических, художественных проблем, которые определили специфику историко-культурного процесса, позволив выйти русскому искусству на новый этап.

В то же время для русского художественной культуры рубежа веков характерны два важных аспекта. Первый предполагает предчувствие социальных перемен, «укрепляя жизнестойкость демократических тенденций культуры» [227, с. 16], и обращает внимание на связь с прошлым творческим опытом. Другой отмечает преемственность творческих мыслей и стремлений, то есть присутствует интерес искусства к социальным и общественным вопросам в континууме. Для России начала XX века важным становится устремление внимания к текущим проблемам. Репрезентативным примером является творчество М. Горького, направленное на выявление острых социальных проблем «здесь и сейчас». В изобразительном искусстве отмечается деятельность «мирискусников», например, С. А. Коровина, С. В. Иванова: выделяются темы протеста против существующего общественного строя, власти, гнета народа.

«Рубеж веков принес с собой кризис многих прежних взглядов и верований, выдвинул новые цели, новые идеалы, новое умунастроение. В этом смысле рассматриваемый период оказался действительно переломным. Однако в постановке глубоких проблем социальной истории и человеческого бытия русская культура конца XIX – начала XX века осознанно или нет вбирала в себя духовный и творческий опыт предшествующего поколения, ибо сами эти проблемы не только еще оставались нерешенными, но подчас приобретали еще большую общественную остроту» [227, с. 10–11].

Таким образом, рубеж – это не только грань, место или время, но и «состояние встречи различных интенций, явлений, процессов в культуре, а значит, и в человеке, результатом которой является опыт обновления, развития или гибели» [143, с. 97].

Изучение исторического и социального аспектов культуры показывает, то начало XX века проходило под лозунгом освободительной борьбы. Естественно, это не могло не отразиться на общественной мысли. Поэтому стоит рассмотреть основные философские воззрения, которые прямым

образом отразились в искусстве и в деятельности Московского Художественного театра.

Философско-культурные мысли к началу XX века усложнились, наполнились новыми идеями. «Россия пережила расцвет поэзии и философии, пережила напряженные религиозные искания, мистические и оккультные настроения... У нас был культурный ренессанс, но неверно было бы сказать, что это был религиозный ренессанс. Для религиозного ренессанса не хватало сильной и сосредоточенной воли, была слишком большая культурная утонченность, были элементы упадочности в настроениях культурного слоя, и этот высший культурный слой был слишком замкнут в себе» [27, с. 190].

Середина 1890-х годов в России характеризуется новым этапом освободительного движения. «Русский духовно-культурный ренессанс был встречен очень враждебно левой интеллигенцией, как измена традициям освободительного движения, как измена народу, как реакция... Речь шла об освобождении духовной культуры от гнета социального утилитаризма... Наш ренессанс имел несколько истоков и относился к разным сторонам культуры» [27, с. 191].

Для рубежа веков был характерен интерес к философии, влияние которой испытывала культурная среда. Во множестве фактов культурной жизни конца XIX – начала XX века можно в той или иной форме видеть отклики на исторические события, приведшие страну к первой русской революции. «Многозначительность подобных фактов заключалась иногда в них самих, иногда же в тех художественных процессах, которые они отражали или стимулировали» [226, с. 11].

Указанный период предстает сложным переплетением социальных, эстетических и исторических проблем. «Поражение первой русской революции 1905–1907 годов породило глубокий кризис в духовной жизни России конца 1900-х годов... Более того, в известном смысле

художественное сознание стало средоточием кризиса, остро реагируя на болезненно-тревожное социальное самочувствие личности и подчас теряя главную опору своего существования – веру в человеческие ценности, в общественный идеал» [224, с. 4–5].

Одно из основных отличий данного времени заключалось в возрастании публичности художественной жизни. Это повлияло на представления современников о культурном быте как обособленной общественной силе, регулирующей свободу творчества, нравственные принципы, эстетические взгляды художника [226, с. 8].

В России конец XIX века известен как период знакомства с западным искусством и культурой, что обусловлено появлением зарубежных выставок [226, с. 89]. Для рубежа веков это становится отличительной особенностью культурной жизни Российской империи. «Экспозиции эти включали в себя живопись и рисунок, скульптуру и предметы декоративно-прикладного искусства [226, с. 89].

Направления и тенденции в искусстве были непосредственно связаны с изменениями в культурной и общественной жизни в целом. Под воздействием напряженных политических, общественных и социальных причин культура, в частности искусство, менялось динамично, наполнялось противоречиями. На рубеже веков в России складываются несколько основных художественных течений и методов. В диссертационном исследовании мы уделяем внимание трем наиболее важным: символизму, модерну (течение) и реализму (метод), но рассматриваются они в контексте репертуара Художественного театра первых лет существования.

Прежде всего стоит обратиться к описанию символизма как «значительному проявлению художественных исканий в России, связанных с театром... В основе манифестов символистов лежало ощущение трагического разрыва самоценной человеческой личности со стихийными жизненными процессами. Предназначение искусства виделось им в

возвращении разорванного, зашедшего в тупик сознания человека эпохи “безвременья” к синтетическому восприятию жизни... “Жизнетворческая” функция искусства была объявлена символистами основной» [114, с. 314].

В рукописи отмечается, что для рубежа веков, а точнее, для последнего десятилетия XIX века в России характерен пересмотр прежних взглядов на русскую культуру и изменение восприятия искусства и отношения к нему. Наиболее ярко это проявилось у старших символистов. Примером чего является программная статья Д. С. Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1892 г.) [146, с. 36–58]. Именно после ее появления принято говорить о русском декадансе. «Выдвигающийся в ней принцип субъективно-художественной оценки явления искусства, помимо всего прочего, как бы множил лики художественного произведения, превращая процесс его восприятия в своего рода погоню за синей птицей – труднопостижимой и чаще всего мистической идеей» [226, с. 15].

В связи с рассматриваемой в диссертационном исследовании тематикой, которая ограничена временными и пространственными рамками (Россия начала XX века), опустим историю возникновения мирового символизма, но отметим, что в России начало данного течения было положено в середине 90-х годов XIX столетия изданием «Русские символисты», редактором и научным комментатором которого стал В. Я. Брюсов. Для России начало символизма характеризуется началом «Серебряного века» в отечественной литературе.

Возникал и развивался символизм в России в период «надлома старой российской, романовской империи» [83, с. 17]. «На фазе надлома обостряется проблема преемственности в процессе смены поколений. Распад империи означает распад связей между поколениями. Более того, он означает и противопоставление поколений. Новое поколение всячески подчеркивает свою непохожесть на предшествующее [83, с. 30]. Исходя из этого выносятся

предположение, что символизм был контркультурой, которая развивалась как альтернативная культура. То есть, с одной стороны, символизм противопоставлялся старой культуре, а с другой – дополнял ее и обогащал [83, с. 35].

Особенности течения выразились в его философии. «Философия творчества... сложилась в результате причудливого объединения разнородных влияний – Льва Толстого, Канта, Гюйо, Шопенгауэра. Цель искусства – раскрыть сокровенную душу художника, ее неповторимое содержание, которое изменяется с каждым мгновением и не зависит от внешнего мира ... истинное постижение мира происходит в искусстве, где каждое высокохудожественное творение приотворяет двери в Вечность. Изучение, основанное на показаниях внешних чувств, дает лишь приблизительное знание о жизни, в то время как поэт, наделенный божественной интуицией, проникает в сердцевину мировых явлений» [161, с. 4–5]. Можно сказать, что для символизма было характерно иррациональное познание с помощью внутреннего чувства.

Как отмечалось нами ранее, символизм исходил из истоков философии Ф. Ницше и А. Шопенгауэра. Объединяет их познание свободной интуицией [168; 271]. Исходя из философии символизма, можно отметить, что он стремился к разгадыванию мира, но не материального, а духовного (духовной идеи) с помощью особых знаков – символов [161, с. 6]. «Символ – это подразумеваемый контекст и контекст невыразимых словами идей и образов» [146, с. 8]. Символ является истинным, когда он неисчерпаем и неизмерим. Семантика слова уже не столь важна в сравнении с тем, что не сказано. Отсюда возникает новое особое художественное мышление. В наиболее общем смысле можно привести определение символа – «это некий полисемантический феномен, посредствующий между материальным, чувственно воспринимаемым миром и миром духовным, поэтическим» [83, с. 152].

Каким же образом происходила реализация символистских идей на практике? С помощью языка. «Символисты искали Бога в образном слове. Обожествлением его они стремились создать особое культовое отношение к языку, способному, по их мнению, произвести мифотворческие преобразования в живой действительности. Собственно, язык оказывался у них той единственной реальностью, на которую опиралась их философия художественного творчества» [161, с. 7]. Язык был символичен и восстанавливал его истинное предназначение. «В слове – символе... запечатлена сущность мира.... Символ есть внутренне слово в слове внешнем» [161, с. 8].

Теория символизма неразрывно связана с деятельностью и творчеством философа начала XX века – В. С. Соловьева. Необходимо кратко рассмотреть основные положения идей философа, так как они отражают основные философские и культурные воззрения рубежа веков. Космогония В. С. Соловьева базируется на христианско-платонических идеях [198; 199].

Сама философия В. С. Соловьева пронизана идеей «всеединства», то есть «гармонически согласованной целостности» [198, с. 13]. Следует отметить, что целостность – это изначальная данность, ее необходимо достичь. Как и символисты, философ предлагает приблизиться к некому нематериальному миру, что можно считать гармонией и целостностью. «Путь к такому всеединству лежит через преображение, или просветление, материи высшей, абсолютной идеей... Это – “лицо-идея”, “София, премудрость Божия”, вечная женственность... чьей одухотворенной плотью является мировое целое» [161, с. 5]. Подразумевается, что материальное бытие может находиться в порядке и гармонии только в случае просветления и с его помощью.

В. С. Соловьев полагает, что только сам человек способен изменять и даже усовершенствовать вначале себя, а через себя и окружающую

реальность [198, с. 2]. Совершив это, человек сможет приблизиться к «Софии» – сочетанию божественного и природного [198, с. 15].

Следует добавить, что со временем в творчестве мыслителя поднимаются вопросы несовершенства внешних форм общественной организации, поэтому появляется идея о недостатке личного самосовершенствования. Необходимо, чтобы и общество подчинялось нравственным законам. В. С. Соловьев придерживался логики передачи идеи от божественной «первопричины» к объективному (обществу), а затем и субъективному (личности), при этом именно субъективное начало вносит в творчество некий элемент движения и свободы [198, с. 20]. Можно сделать вывод, что прогресс в философии В. С. Соловьева – это человек и его деятельность.

Синонимичные идеи можно встретить у мыслителя Н. А. Бердяева, по мнению которого, «творчество ... есть создание нового, небывшего в мире... Творчество в мире потому только и возможно, что мир сотворен, что есть Творец. И человек, сотворенный Творцом и по его образу и подобию, есть также творец и призван к творчеству» [25, с. 117]. Таким образом, в философии обоих мыслителей можно заметить, что создатель и двигатель (в творчестве) – это личность.

В философских идеях Н. А. Бердяева также можно обнаружить экзистенциальные взгляды. Он считал, что «бытие открывается через субъект, а не через объект» [17, с. 19]. Бытие открывается через личность.

Каждый человек сочетает в себе мир низший и духовный. Но в отличие от философии В. С. Соловьева, Н. А. Бердяев полагает, что истина проистекает от Бога и от духовного начала [17, с. 21].

К религиозно-философской идее мыслителей, в частности В. С. Соловьева, о преображении мира и человека восходит философия и логика символистов.

Идеи символизма существовали в России достаточно долгое время и их развитие включало несколько этапов, которые совпадали с делением на старших и младших символистов. Основные имена старших символистов: Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, К. Д. Бальмонт, Ф. К. Сологуб, А. М. Добролюбов. К младшим можно отнести: С. М. Соловьева, А. Белого (Б. Н. Бугаева), А. А. Блока, Эллиса (Л. Л. Кобылинского), И. Ф. Анненского, В. И. Иванова. С окончанием деятельности перечисленных творцов символизм не угас, а проник в родственные литературные направления и породил ряд выдающихся последователей: С. А. Есенина, Н. А. Клюева, С. А. Клычкова, А. Ширяевца (А. В. Абрамова). Именно в этом можно проследить большое влияние символизма на русскую культуру (точнее, искусство) начала XX века.

Контекст эпохи мы видим и в том, что на рубеже веков получил распространение «новый стиль», или «модерн», который Г. Ю. Стернин называет «зеркалом культурного быта эпохи, не показывающим существа всех происходящих тогда идейно-художественных процессов, но зато очень точно фиксирующим столкновение самых различных вкусов, духовных и материальных потребностей, борьбы за право быть законодателем в области общественной моды» [226, с. 8].

Откуда же возникает понятие «новый стиль»? Г. Ю. Стернин в своем труде отвечает на поставленный вопрос: «как правило, понятием этим формулируется некое желательное или необходимое качество архитектуры и изобразительного искусства, которое им предстояло обрести, чтобы ответить на художественные требования эпохи. Реже “стилем” именуются уже существующие признаки зодчества, художественной индустрии и графики тех лет... Самое примечательное в критической постановке вопроса заключалось в том, что рождение “стиля” представлялось естественным, логичным ответом на мучительные дилеммы современного художественного сознания и культурного быта. Обретением “стиля” должны были быть,

казалось тогда, сняты острейшие противоречия между, например, космополитическими тенденциями европейской культуры и тягою к русской старине, растущим индивидуализмом творческого мышления и усиливающейся активной ролью массового художественного вкуса, стремлением к автономии искусства...» [226, с. 191–192].

«Модерн» представлял один из вариантов романтической художественной системы, отсюда возникал конфликт между возвышенными идеалами и презренной буржуазной прозой. Именно для «модерна» характерны поиски компромисса между искусством и жизнью с неизбежным [226, с. 8].

Поиски компромисса характеризовали и стилистику «модерна», «все время пытавшегося сочетать такие полюса изобразительной системы, как декоративизм и натуралистический иллюзионизм» [226, с. 9].

«В стремлении “нового стиля” выявлять в пространственных искусствах некий автономный “второй план” заключалась его близость с ранним европейским экспрессионизмом и основа его союза с литературным символизмом, как бы дававшего модерну идеологическое обоснование и приобщавшего его кажущиеся универсальными свойства к сфере духовных исканий эпох. Получив необычайное распространение в предметах утилитарного назначения, образно-пластическая система модерна тем самым, через вкусы массового потребителя, оказывала воздействие на “большое искусство”» [226, с. 9].

Многие деятели искусства тяготели к «модерну» благодаря его видимой синтетичности, его способности выразить и оформить новые духовные стремления и искания. «Ни один из мастеров никогда не делал модерн ни своей эстетической платформой, ни своим художественным знаменем. Он возникал как бы самопроизвольно, неся с собой обычно груз вкусовых предрассудков своего времени» [226, с. 10].

Как указывалось ранее в диссертационном исследовании, для культурной жизни рубежа веков было характерно проведение выставок. Непосредственно с помощью выставок «новый стиль» реализовывался и внедрялся. К таким мировым крупным кампаниям можно отнести Всемирную парижскую выставку 1900 года, которая ярко продемонстрировала растущее влияние модерна; мюнхенские (первая выставка в 1893 году) и венские «Сецессионы» (первая выставка в 1898 году), Дармштадтская выставка 1901 года [226, с. 199]. Для увеличения роли в пропаганде «модерна» в Москве была организована «Выставка архитектуры и художественной промышленности нового стиля» (1902 г.), которая произвела общественный фурор. Для России это являлось первым подобным опытом.

Стоит упомянуть основных представителей русского «модерна», чье творчество определяло разные грани модерна в России. Дело в том, что «модерн» постоянно «пребывал в состоянии фазовых изменений, групповых перестроек, фракционных полемик и кризисов разной природы...» [146, с. 4]

Пожалуй, к наиболее репрезентативным видам искусства русского «модерна» того времени можно отнести изобразительное искусство, архитектуру и декоративно-прикладное искусство. В живописи это В. М. Васнецов, М. А. Врубель, М. В. Нестеров, А. Я. Головин, В. Э. Борисов-Мусатов, А. С. Голубкина, Е. Д. Поленова, С. В. Малютин, И. Я. Билибин, М. В. Якунчикова, ведущие деятели «Мира искусства»: К. А. Сомов, Л. С. Бакст, М. В. Добужинский, А. Н. Бенуа. Называя мастеров модерна в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, повторим имена В. М. Васнецова, М. А. Врубеля, С. В. Малютина, добавив к ним Ф. О. Шехтеля, Л. Н. Кекушева, Ф. И. Лидваля, Н. В. Васильева, Н. Я. Давыдову, Н. П. Ламанову.

Одна из ключевых культурных особенностей эпохи заключалась в стремлении быт и искусство синонимизировать, то есть «сделать быт

искусством, а искусство бытом... Разными способами свою самостоятельную “духовность” стараются демонстрировать в модерне и театральная афиша, и пепельница, и типографский шрифт, и балконный кронштейн» [226, с. 9].

К рубежу XIX–XX веков Россия накопила достаточный творческий опыт, который на границе веков выразился в создании творческих объединений, театров, литературных произведений, творческих выставок. Отмечаем, что идейно-эмоциональный диапазон «настроения» в искусстве довольно велик [227, с. 8]. Необходимым условием развития культуры в России того времени явилось наличие взаимодействия между произведениями искусства и реципиентами, а именно особой формы данного психологического взаимодействия. Репрезентативный пример приводит исследователь Г. Ю. Стернин при описании пьесы «Три сестры». К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко не могли ожидать от каждого зрителя полного принятия идеи спектакля, но каждый мог открыть для себя что-то индивидуальное в эмоциональном мире постановки, отклик своим индивидуальным потребностям и настроению. Именно данное условие и является обязательным в творческом процессе, что, в том числе, характерно для искусства рубежа веков [227, с. 8].

Считаем важным для нашего исследования выделить 1898 год (год создания МХТ) и проследить, какие наиболее значимые культурные явления характерны были именно для указанных временных рамок. Можно сказать, что указанный год был неким пиком расцвета многих видов искусства. «Он явился как бы точкой отсчета, заметной кульминацией того бурного творческого посева, который во всех видах дал сразу богатейшие всходы. Одновременно, чуть раньше или позже, возникли Третьяковская галерея в Москве и Русский музей в Петербурге, частные оперы Зимина и Мамонтова, родился Чехов – драматург и поэт Александр Блок, вошел в литературу Максим Горький, и Лев Толстой закончил “Воскресение” и в том же 1898 году опубликовал нашумевшую работу “Что такое искусство?”, появились

В.Ф. Комиссаржевская, Ф.И. Шаляпин и А.П Павлова, состоялись первые исполнения музыки А.К. Глазунова, А.Н. Скрябина и С.В. Рахманинова, а М.В. Врубель и И.И. Левитан написали свои лучшие полотна» [230, с. 18].

Рубеж веков ознаменован в художественной жизни самоутверждением творческого объединения «Мир искусства», которое начало свою деятельность в 1898 году (стоит отметить, что кружок «Мир искусства», ставший основой для организации одноименного общества, положил начало своего функционирования в 1890 году). Г. Ю. Стернин пишет, что «на монопольное положение в русском искусстве члены кружка не рассчитывали, отдавая себе отчет в сложном многообразии зрительских вкусов и потребностей... По неколебимой убежденности в правоте и необходимости своей общественной миссии деятели “Мира искусства” могли сравниться лишь с передвижниками в годы расцвета их творчества. И в том и в другом случае ставился вопрос не о месте того или иного художественного направления, а о судьбах всего русского искусства» [226, с. 160]. В творческом становлении «мирискусников» можно проследить трудные поиски русской культуры конца XIX века.

Подводя итоги обзора культурной жизни данного периода, можем отметить, что одновременно рубеж XIX–XX веков был противоречивым. С одной стороны, наполнен общественными тяготами и расколами. С другой стороны, это подтолкнуло русскую культуру к дальнейшему развитию и расцвету. «В сущности, это время стало в России началом своеобразной эпохи возрождения русской духовной культуры... Ощущение близости великих перемен, рубежности, конца “тысячелетнего рабства” – духовного крепостничества рождало раскованность таланта. Творческое освобождение в каком-то смысле обгоняло, торопило освобождение социальное, политическое» [230, с. 18].

Предваряя контекстуальный анализ становления Художественно-общедоступного театра, дадим краткий обзор непосредственно самой

театральной жизни конца XIX столетия. Естественно, свое внимание акцентируем прежде всего на московских театрах (Малом и Большом театрах), что соотносится с задачами данного исследования.

Предшествующий XIX век оставил большое театральное наследие. Что касается конца столетия, а именно данный период является темой для детального рассмотрения, то «театр XIX века был крупным художественным явлением. Его искусство было прекрасно, мастерство лучших его актеров великолепно; в Москве на Малой сцене Ермолова. Федотова, Ленский продолжали играть романтическую трагедию, в этом театре и крепко, и нерушимо берегли традиции и заветы Щепкина и Островского. Но искусство театра конца XIX века было ограничено, оно сосредотачивалось преимущественно вокруг романтической трагедии, бытовой драмы и комедии, было приспособлено к исполнению старого репертуара и не имело необходимых средств для новой нарождающейся драматургии... Актеры знали, как надо играть пьесы, в которых яркими и преувеличенными красками рассказывалась жизнь и страдания современных им героев, их комические свойства, простые и несложные пороки, недостатки и добродетели... Этот театр почитал себя театром реальным, театром, верно и точно передающим жизнь изображаемых героев, – но на самом деле, конечно, он не был театром жизненного правдоподобия. Его правда была иная – театральная, условная, его реализм был условным реализмом...» [152, с. 255–256].

Даже декорации в таких театрах были условными. «Одни и те же декорации появлялись в ряде пьес; в этих декорациях было бы тщетно искать отпечатка вкусов и интересов обитателей изображенных комнат, и зал, они были только “условным знаком”, по которому зритель узнавал “место действия”» [152, с. 256].

В связи с использованием амплуа актеры употребляли стандартный ряд приемов, закрепленных традициями и историей русского театра в целом.

Актеры точно знали, как воздействовать на публику, с помощью каких методов добиться сочувствия, сожаления, смеха и других эмоций от зала. «Однажды найденный великим актером прием исполнения той или другой роли или того или иного места поступал в эту сокровищницу русского театра и передавался как изустное предание или на живом примере, от одного актерского поколения другому... В основе всех этих приемов сценического исполнения лежали те общие движения мышц лица, рук, которыми человек обычно произвольно выражает испытываемые чувства. Но постепенно эти мимические движения перестали обновляться в исполнении актера. Тратили душевную основу и стали такими же “условными знаками” театральной игры, общей большинству средних актеров того времени, как были условны декорации и костюмы, – эти знаки были знакомы публике и ясно и понятно обозначали чувства изображаемых героев» [152, с. 257].

С одной стороны, все актерские приемы устаревали день за днем, но с другой – преимущественно актеры позволяли удерживать старый театр «на плаву».

Это было связано с тем, что главный минус старого театра крылся в отсутствии синтеза и единства спектакля. Все было подвержено хаотичности и случайности. Поэтому основную функцию брали на себя актеры, пользуясь стандартными, хорошо изученными методами. Не было режиссера, который бы подчинял всю постановку одной логике. «Не думали о художественной цельности, о том, что в театре произведением искусства и первостепенной целью является весь спектакль в целом, включая декорации, костюмы, мизансцены, исполнение даже самой незначительной роли, а не отдельное, хотя бы и замечательное или даже гениальное, исполнение одной роли, как это бывало сплошь и рядом в старом театре, ценном преимущественно своими актерскими талантами» [152, с. 259].

Можно отметить, что к концу XIX столетия существовавшие на тот момент театральные приемы и методы сильно устарели, они ограничивали

возможности театра и актеров. «Их устарелость и ограниченность ясно обнаружились с появлением новых пьес, написанных новыми авторами, – театр не мог сценически воплотить их. И трагедийная насыщенность и веселость комедии постепенно переставали волновать зрителя, оставляли его холодным и часто безучастным. Из этого явно следовала необходимость в новых средствах сценической выразительности» [152, с. 258].

«В истории русской театральной культуры рубеж XIX–XX веков является глубоко содержательным и сложным периодом. Невероятная концентрация общественно-политических событий и конфликтов влияет на напряженность и противоречивость художественных процессов. Новизна и драматизм исторических коллизий вместе с неясными еще перспективами либеральных реформ ведут к перестройке мировоззрения, ломают устоявшиеся стереотипы, диктуют необходимость изменения привычных форм жизни и искусства... Поэтому на рубеже XIX–XX веков русское театральное искусство вступает в период величайшего преобразования, воплотившегося во множественности художественных исканий и достижений» [116, с. 312]. Можно сказать, что кризисы рубежа веков проявляются в разногласии во взглядах на театр и его предназначение. В связи с этим можно отметить быструю смену художественных ориентиров.

Отличительной особенностью данного периода театральной жизни России является стремительное появление частных театров в Москве и Петербурге. Именно в этом можно проследить синтез «академической провинции с новыми формами организации театра, режиссурой и современным репертуаром. Театры А. А. Бренко, Л. Б. Яворской, М. М. Абрамовой, Ф. А. Корша, Н. Н. Синельникова. К. Н. Незлобина, театр Литературно-артистического кружка А. С. Суворина – наиболее важные предприятия, альтернативные казенным сценам, рядом своих экспериментов и начинаний подготовившие реформу режиссерского театра [116, с. 313].

Можно перечислить основные предпосылки возникновения Художественно-общедоступного театра. В первую очередь понимание необходимости кардинального изменения самой театральной системы и устройства театра; изменения принципа подбора актеров и творческого коллектива в целом; появление новых авторов и нового репертуара; кардинальное видоизменение репетиционного процесса. Легендарные репетиции К. С. Станиславского, на которых он доводил до полного изнеможения артистов, требуя от них невозможного. «Станиславский был убежден, что нет такой степени совершенства, какую творческая личность, разрабатывая свой душевный мир, не могла бы достичь» [96, с. 275].

Таким образом, Художественный театр базировался на оппозиционных подходах: принимая во внимание старый культурный и театральный опыт и основываясь на нем, создатели театра шли к новациям и реформам. Именно новшества стали основой, которая помогла уйти от старых театральных штампов.

Для молодого Художественно-общедоступного театра все вышеперечисленное стало не только условием появления, но и задачами, которые необходимо было решить еще до открытия театра. «Задачей Художественного театра явилось уничтожение случайности и неорганизованности театра» [152, с. 259]. Именно поэтому первостепенно Художественный театр выдвинул позицию о единстве спектакля, подразумевая, что все должно быть подчинено единому художественному замыслу. Кроме того, синергетический подход новой театральной системы обнаруживаем в «крепком переплетении интересов представителей всех видов искусств – литературы и живописи, музыки и архитектуры, актерского творчества и поэзии, выявляя его универсальную синтетическую природу. В контексте театральной культуры проходят апробацию идеи многообразных направлений – натурализма, импрессионизма, символизма, футуризма, акмеизма» [116, с. 314]. В дальнейшем весь новый театр принял данный

подход. Можно смело заявить, что с появлением МХТ поменялась и вся театральная система. 1898 год (год открытия) стал как бы «рубежом» деления театрального мира на старый и новый, как было указано ранее. «Организация К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко Московского Художественного театра открывает новую веху в истории русского театра, дает начало театральному “эстетическому взрыву”. Театр выходит на авангардные позиции, превращается в своеобразный барометр культурной и социальной жизни» [116, с. 313].

Одним из главных нововведений в театральную сферу явилось обязательное присутствие режиссера в каждой постановке. Можно сказать, режиссер теперь стал главным, именно он направлял актеров, определял мизансцены и помогал каждому артисту разобраться в персонажах. «Режиссер получает в деле создания спектакля исключительное значение. Он становится его духовным и техническим руководителем. Взамен разрозненных и несогласованных исполнений твердая рука режиссера объединяет актеров в единой атмосфере играемого произведения... Разъясняет актерам смысл пьесы. Дает им ряд определенных задач.... Он “организует” спектакль, “организует” ансамбль... Он подчиняет своему замыслу декорации и музыку... Декорация пишется в строгом соответствии с пониманием пьесы... Режиссер сводит воедино все разнородные части спектакля и добивается их взаимной согласованности... Репетиционная работа, подводящая к спектаклю, становится не менее важной, чем спектакль. Спектакль является итогом долгой предшествующей совместной работой актера, режиссера, декоратора, музыканта... С этих пор театр имеет дело не с хорошим или плохим исполнением отдельных ролей или случайно сложившимся ансамблем сыгравшихся актеров, но с сознательным и убежденным созданием единого художественного произведения, в котором отдельные части гармонировали бы друг с другом и создавали единое прекрасное неразрывное целое. Таков был переворот в понимании и в

организации театрального представления, подготовленный историей театра, произведенный Художественным театром и подхваченный его последователями и противниками, его друзьями и врагами» [152, с. 259–260].

Найдено объяснение, почему именно к началу XX столетия появилась резкая необходимость в режиссере. М. Н. Строева, пытаясь ответить на поставленный вопрос, предлагает 2 причины. Рубеж веков Россия встретила с революционными общественными настроениями. Страна нуждалась в людях, сохранивших чувство внутренней свободы. «Дух века снова требовал важных перемен и на сцене драматической» [231, с. 10]. Вторая причина кроется в богатейшем культурном наследии предыдущего века. «Прошлый век задал серьезные уроки новому искусству: великие русские писатели XIX столетия так глубоко распахали жизнь и оставили в наследство будущему такие гениальные образцы, модели, формулы мира, что разгадывать их тайну, их всеобщность – хватит работы на век. Вот еще одна из причин того размаха, какой приобрело в России XX века искусство интерпретатора – режиссера. Человек, способный охватить картину всеобщего, сотканную из творений разных и самобытных, должен был подняться до образного познания тотальных закономерностей своего времени [231, с. 10].

В то же время (на рубеже веков и в начале XX века) каждый театр шел своим путем, используя различные методы новых направлений и течений, тем самым создавая художественное единство. Каждое новое течение по своему представляло игру актеров, устройство сцены. То есть последующая история театра будет характеризоваться сменой различных методов актерской игры и, конечно, определенной режиссурой. В том числе экспериментировал и сам Художественный театр, постоянно находясь в поисках новых подходов.

Исходя из вышеуказанной характеристики, отметим, что в истории русского искусства начала XX века принято выделять основные виды театров: натуралистический, психологический, эстетический (можно отнести

театры В. Э. Мейерхольда и А. Я. Таирова) и революционный. В задачи данного исследования не входит подробно останавливаться на последнем этапе, поэтому он будет лишь упомянут.

Замечен парадокс: периоды творческой деятельности Художественного театра также можно разделить на одноименные виды. В свой начальный период (1898–1903 годы) Художественный театр отдавал предпочтение современной драматургии. Натуралистический Художественный театр ознаменован, по большей части, историческими сюжетами: «Царь Федор Иоаннович», «Юлий Цезарь». «Среди вершин раннего периода Художественного театра (1898–1903) – исторические драмы, сформировавшие стилистику массовых сцен (Станиславским был предпринят новый прием организации массовых сцен при помощи малого количества актеров), культуру создания колорита эпохи (“Царь Федор Иоаннович”, “Смерть Иоанна Грозного”))» [108, с. 68].

К психологическому театру относится драматургия, в первую очередь А. П. Чехова, затем М. Горького, Г. Ибсена, Г. Гауптмана. На данном этапе преобладают «психологические драмы, в которые введен принцип “четвертой стены”, отделявшей насыщенную тонкими деталями атмосферу сцены от молчаливого присутствия зрителей (“Чайка”, “Дядя Ваня” А. П. Чехова); социально-психологические драмы, умело сочетавшие политическую риторику и выразительные актерские характеристики новых для сцены человеческих типов (“Доктор Штокман” Г. Ибсена, “Мещане” и “На дне” М. Горького))» [108, с. 68].

Период Художественного театра (1906–1911 гг.) характеризуется как «поиски трагедии». Следующий период (1911–1917 гг.) – «разрешение и преодоление трагедии». Иными словами, после первой русской революции 1905 года начинается следующий этап – этап эстетического театра. «Трагедия в те годы обретает уже не историко-бытовое, а условно-символическое качество (“Жизнь человека” Л. Н. Андреева. “Гамлет”

У. Шекспира) и смыкается с социально-психологической драмой, приобретающей широкий масштаб и разворачивающейся в явственном историческом контексте (“Братья Карамазовы”, “Бесы” Ф. М. Достоевского, “Живой труп” Л. Н. Толстого)» [108, с. 68]. Но большее внимание уделяется творчеству Ф. М. Достоевского, именно с ним ассоциируется рассмотрение современности. Кроме того, большинство философов начала XX столетия в своих трудах подробно изучает Ф. М. Достоевского, пытаясь в полной мере дать оценку его творчеству. «Испытав новые веяния со стороны символизма и попытавшись придать ему нравственно-бытовые мотивировки (“Слепые”, “Непрошенная”, “Там, внутри” М. Метерлинка, “Привидения” Г. Ибсена), Станиславский развивал прежние обретения в историческом полотне – “Юлии Цезаре” В. Шекспира, психологических опытах – “Вишневом саде” А. Чехова, “Детях солнца” М. Горького» [108, с. 68].

Несправедливо считать, что коллективу, в частности, режиссерам легко было перейти от психологического театра к символистскому. «Театр Метерлинка требует особого подхода... Это кружевная работа», так считали и критики, и зрители, да и сам К. С. Станиславский перед постановкой пьесы «Синяя птица» [83, с. 464–465].

Если вновь обратиться к русской культурфилософской мысли рубежа веков, то можно проследить взаимосвязь философских воззрений данной эпохи с современным, актуальным репертуаром Художественного театра.

Возвращаясь к непосредственной теме диссертационной работы, можем сказать, что первые годы функционирования Московского Художественного театра показали коренные изменения устройства деятельности театра в целом, внутренней организации, характера актерской работы, а затем режиссерской (появление необходимости профессии «режиссер») и требований к актерам.

Первые постановки Художественно-общедоступного театра были наполнены натурализмом, обстановка воспроизводилась с точностью до

мелочей с помощью декораций, мизансцен, костюмов, грима. «Театр изображал жизнь. Его называли театром натуралистическим, театром-фотографом, театром, копирующим жизнь, вместо того, чтобы ее творчески воссоздавать. Казалось, что театр рабски переносит на сцену малейшие, лишние бытовые подробности, замеченные в жизни, начиная с костюма и кончая обстановкой. Такие свойства сквозили и в исполнении. Актеры Художественного театра играли не героев, а обычных людей: у них не слышалось зычных голосов, они не были шумны и оглушительны, они искали простых и точных, соответствующих жизни движений, жестов, интонаций, взглядов... Мизансцены поражали простотой... Толпа составлялась из целого ряда людей, каждому из которых предназначалась своя роль, каждый участник создавал образ, получив определенные сценические задания... Гримы актеров изображали людей такими, какими мы наблюдаем их в жизни... Театр не боялся переносить на сцену физические недостатки, ища характерные внешние черты образа... Казалось, что художественный театр в своем стремлении быть театром полной и совершенной правды дойдет до предела... казалось, что в Художественном театре много технического умения. Но нет творчества. Это было не так. Период внешнего натурализма был подготовительным периодом» [152, с. 262–263].

К данному периоду можно логично отнести премьеру «Царь Федор Иоаннович», состоявшуюся 14 октября 1898 года. «Если вспомнить, что театр выбрал для открытия пьесу, тридцать лет пролежавшую под цензурным запретом по причине того, что дебатировалась в ней проблема вырождения царской власти, то станет ясно, что надежность ее была по меньшей мере сомнительной. Кроме того, известная традиционность драмы непроизвольно подрывалась изнутри оригинальностью концепции героя, а широкий исторический фон открывал перспективы неожиданного построения драматического конфликта. Этими двумя возможностями воспользовался

Станиславский, чтобы расширить сферу театрального искусства в лирическом и эпическом направлениях. Углубление психологической правды образа царя Федора и громадный размах народных сцен – вот основа новаторства первой постановки Станиславского на сцене Художественно-общедоступного театра» [230, с. 25].

«Все было правдой, и никто ничем не хотел никого уколоть. Только, может быть, тем, что все это было абсолютно не театральным, то есть не фальшивым. Но это и было новаторством. Новаторством при кажущемся спокойствии. Это что-то вроде спокойствия моря, леса, вулкана. Не того вулкана, который нарисован в специально страшных тонах, а вулкана реального, спокойного до поры до времени, пока не наступит момент извержения, а затем снова спокойного», – описывал данную постановку А. В. Эфрос [279, с. 18].

Наработав методы и приемы, которые позволили расширить сценическую выразительность Художественного театра, коллектив смог перейти к следующему этапу – психологическому. Основная сущность данного подхода заключалась в выражении и раскрытии внутреннего мира, душевной правды героев. Соответственно, для данного этапа характерна иная драматургия, а именно А. П. Чехова, М. Горького, Г. Ибсена. Всех их объединяла скрытая и сложная внутренняя жизнь персонажей. Драматурги отказались от внешней действительности в пользу внутренней. Во время работы над постановками был сформирован новый тип актёра, передающего особенности психологии героя.

Именно в данный период раскрывается мощь художественного театра, реализованная на материале новой классики А. П. Чехова. Театр искал «соединения жизненной правды с новой театральной выразительностью... Театр расширял средства музыкальной выразительности на сцене... приблизил к жизни и быту музыку... На сцену проникали черты преувеличения и необычайности... Подчеркивание – “характерность” – легко

доходило до крайности, становилось почти фантастичным... Все эти средства театральной выразительности Художественный театр находил в жизни и переносил на сцену» [152, с. 263–265]. П. А. Марков вспоминает фразу о том, что играть на сцене А. П. Чехова должны не только люди, но и стаканы, сверчки, обручальные кольца [152, с. 265]. Это объясняется неким «панпсихизмом», то есть все чеховские постановки были проникнуты всеобщей одухотворенностью [152, с. 272].

Дело в том, что общей идейной задумке нового театра более всего отвечала как раз драматургия А. П. Чехова [111, с. 98], именно поэтому в данной части особое внимание уделяется репертуару, созданному на основе работ А. П. Чехова.

Подлинное рождение МХТ связано с драматургией А. П. Чехова. «Но современным театром он сделался позднее, когда на его сцену пришли пьесы Чехова. Драматургию Чехова давно знал и любил Немирович-Данченко, он заразил этой любовью и своих учеников» [187, с. 9].

Более того, известен факт трудности понимания чеховского текста. Но именно на сцене художественно театра он ожил. «Сквозь него зазвучали жизненные чувства героев. Неожидаанными, простыми, человеческими интонациями затеплилась речь» [152, с. 267].

В начале работы театра были поставлены такие пьесы, как «Чайка» – в 1898 году, «Дядя Ваня» – в 1899 году, «Три сестры» – в 1901 году, «Вишнёвый сад» – в 1904 году. Московский Художественный театр – первый в России осуществил реформу репертуара, создал собственный круг тем.

Как пишет исследователь Т. С. Злотникова, «постановки Чехова принято считать выражением оптимизма в отношении к человеку. Происходит рождение новой театральной системы XX века» [111, с. 8].

Существует еще одно объяснение успеха чеховской драматургии на сцене Художественного театра, связанное с историческими событиями России рубежа веков. Для России готовился «новый, пролетарский этап

освободительного движения, близилась первая русская революция – готовилась “здоровая, сильная буря”, но именно в это время открытый героический пафос, еще недавно потрясавший зрительный зал в шиллеровской и шекспировской трагедии, уже не звучал с прежней силой, а откровенно сатирическая, смело социальная стихия Островского – Щедрина – Сухово-Кобылина заметно пошла на убыль... Стиль Чехова сложно опосредован тем своеобразием первой русской революции, которое сказалось с особой силой в массовости освободительного движения, охватившего самые широкие слои русского общества. Движение еще не принимало открытые формы протеста. Не всегда находило прямых противников и ясные пути борьбы, но потенциально готовило их, медленно, подспудно, скрыто накапливая силы отрицания всего современного строя жизни» [231, с. 32–33]. В результате А. П. Чехов предчувствовал изменение героизма с героя-одиночки на массы. Поэтому в драматургии особенный, выделяющийся среди всех персонаж заменяется на вполне обыденного, среднестатистического, ничем не приметного героя.

Возникает вопрос: как связать яркий психологизм и ориентацию на сложный внутренний мир персонажей с революционными настроениями? Драматург должен показать внутреннее освобождение каждого человека как подготовительный этап к радикальным освободительным действиям. От личного вклада зависит общее освобождение страны. «Никакие революционные преобразования, никакие реформы не будут успешны без внутреннего высвобождения человека от привычки к рабству и насилию, от буржуазной сытости, пошлости, невежества, казенщины, бездушия и прочих глубоко укоренившихся привычек современного ему общества» [231, с. 33]. Именно в этом и можно проследить взаимосвязь и взаимовлияние философии В. С. Соловьёва и Н. А. Бердяева и театральную сферу. В данной логике постановок чеховских пьес отчетливо проскальзывают идеи указанных мыслителей с их пониманием, что деятельность человека – это прогресс,

изменение мира в целом происходит только через призму личного изменения.

«Вспомнить необходимо, что рубеж XIX–XX вв. в истории русской культуры был временем удивительным и по-своему уникальным. Временем, когда сложилось новое историческое понятие – русская интеллигенция. Она сыграла особенно заметную роль в русской культуре в данный период – период небывалого подъема освободительных иллюзий. Люди эти не ведали практических путей освобождения человечества, но твердо знали, что человека формирует сопротивление среде. От лица этой прослойки людей творил свои пьесы Чехов. От их же лица создавали свой театр Немирович-Данченко и Станиславский. Недаром Чехова сразу привлекла “интеллигентность тона” молодых актеров. В том, что они все встретились и сошлись, не было случайности, здесь проступало веление исторической закономерности. Пришло время дать сценическую жизнь драматизму повседневности» [232, с. 125].

Благодаря В. И. Немировичу-Данченко, его интуиции и опыту в репертуаре МХТ появились не только А. П. Чехов, но и М. Горький, Л. Н. Толстой, произведения Л. Н. Андреева, Г. Ибсена, Г. Гауптмана в период психологического театра на сцене Художественного театра.

Главной задачей МХТ, по крайней мере, на первые годы функционирования был поиск сценического воплощения новой драматургии, которую было невозможно реализовать в старом театре под руководством несовершенных принципов театрального мира.

Как было указано ранее, «период русского театра после 1905 года в основном явился периодом эстетического театра, подошедшего к разработке и воплощению специфического искусства театра... Поэты, драматурги и теоретики, объединившиеся вокруг символизма, говорили о высоком пророческом значении искусства, о том, что театр должен снова приобрести то значение, которое он имел в Древней Греции... о том, чтобы

восстановилась порванная связь между сценой и зрителем, о том, что природу невозможно, бесцельно и ненужно воскрешать на театре и что театру принадлежит более глубокая и значительная задача творить на своих сценах новую жизнь... Одновременно новая, символистская драматургия оторвалась от изображения будничной жизни; ее перестали интересовать переживания единичных обывденных людей: она стремилась проникнуть сквозь окружающую жизнь в “вечные законы”, правящие жизнью, вместо мелких бытовых подробностей или отдельных житейских частных новов драмв пришла к воплощению отвлеченных и обобщенных образов, в которых хотела выразить личное отношение автора к изображаемому миру, показать мир таким, каким он его видит. Так, родилась новая форма драмы: поэты и драматурги прибегали к метафорам, намекам – символам, чтобы выразить свои глубокие... ощущения и чувства» [152, с. 276–277].

В отличие от психологического театра эстетический, условный театр поставил себе цель не вводить зрителя в заблуждение, то есть зал не должен забывать, что перед ним всего лишь сцена, а актер должен понимать, что перед ним зритель. Условный театр имел свой ряд символов, каждый из которых заменял определенные жесты, действия. Цель условного театра – пробудить творческое мышление у зрителя. Декорации, свет и музыка должны донести до зрителя необходимые ощущения, а не выстроить реальную картину происходящего. Ключевым моментом в условном театре – «дойти» до символа.

Пожалуй, самым репрезентативным спектаклем символизма, поставленным на сцене Московского Художественного театра можно назвать «Синюю птицу» (1908 г.) М. Метерлинка. В решении работы над пьесой можно обнаружить личные интенции К. С. Станиславского, его неиссякаемое вдохновение на разнообразные творческие эксперименты, а также философско-культурные идеи начала XX века, речь о которых шла в начале данного параграфа. В данном спектакле К. С. Станиславский подходит к неизведанной, мистической границе и некоему идеальному миру, что

соответствовало принципам символистов. Наиболее интересный и характерный прием, используемый при подготовке данного спектакля, – прием иллюзий для передачи иррационального и иллюзорного. «Мир глазами ребенка – вот формула, в которую укладывается для режиссера образ метерлинковской пьесы-сказки. Как всегда у Станиславского, эта формула одновременно открывает и этическую, и эстетическую позицию: мысль о необходимости нравственного очищения ведет к чистоте детского взгляда на мир. Наивная красота ребенка, быть может, одна только и способна постичь таинственную красоту природы, скрытую под покровом античеловечной цивилизации» [231, с. 228]. В отличие от М. Метерлинка режиссер символистский мистицизм автора воспринял как нечто непостижимое, к чему может прикоснуться чистая душа ребёнка без всякой боязни. У М. Метерлинка это «страх смерти» [231, с. 228]. Но в то же время «Трактовка Станиславского сняла ряд противоречий, присутствующих в тексте Метерлинка. Прежде всего К. С. Станиславский отверг антропоцентрическую модель мира М. Метерлинка, идею человека-божества, призванного стать центром мироздания, познать все тайны природы [83, с. 466].

Опираясь на теоретические основы символизма, можем выделить его основные отличия от натурализма и реализма. «Реализму и натурализму символисты противопоставляли принцип абсолютной свободы творчества художника, устремленного к вневременным ценностям. Они исходили из того, что во всяком внешнем явлении заключена некая глубинная сущность, мир полон очевидных и скрытых “соответствий” между ними, которые можно уловить душой и сознанием» [146, с. 7]. При постановке пьес на театральных подмостках режиссеры исходили из указанных обоснований.

Резюмируя, можно еще раз упомянуть, что именно три вида театра, перечисленные ранее, создавали русский театр начала XX века. Несомненно, каждый период являлся подготовительным для последующих, так как

нарабатывались опыт и приемы. При этом невозможно отрицать взаимосвязь каждого вида театра с общей культурфилософской мыслью России указанного периода, а также с историческим ходом событий. «Каждое время создавало свой театр: на рубеже XIX–XX века интеллигенция создала Художественный театр и рожденное вместе с ним течение психологического театра; эпоха после революции 1905 года и увлечение философией и формой в искусстве – эстетический театр во всех его богатых проявлениях; семнадцатый и следующие годы революции – революционный театр» [152, с. 311].

Необъективно думать, что каждый вид «уничтожает» предыдущий. Постоянно происходит взаимовлияние. Точно такой же процесс можно пронаблюдать и в работе старых театров: Малого и Александринского. С появлением МХТ названные театры не прекращают свою деятельность, а ищут новые пути решения творческих интенций, включая современную драматургию в свой репертуар.

Пожалуй, одно из ярких проявлений новой театральной системы можно заметить именно в принципе подбора театральной труппы. «Основатели начали свое дело с создания труппы. Если ранее труппа подбиралась по амплуа, то режиссеры отказались от этого традиционного разделения артистов, ибо ориентация только на амплуа часто приводила к специализации в узком круге ролей. Задолго до создания своего театра Станиславский и Немирович-Данченко, каждый порознь, поняли, что именно к ролям необходимо назначать определенных актеров. В основу формирования труппы был взят принцип отбора артистической индивидуальности» [187, с. 28]. В связи с этим для актеров первого призыва было характерно исполнение малого количества ролей. Каждый актер ассоциировался буквально с несколькими ролями, а иногда – только с одной.

Кроме того, стоит отметить, что создатели Художественного театра предъявляли высокие, совершенно новые требования к труппе театра. Одной из их основных задач стала необходимость «сделать актера активным,

действующим» [126, с. 140]. Поэтому в дальнейшем К. С. Станиславский требовал от труппы активности актеров «во время работы над ролью или во всей деятельности творческого коллектива, при создании спектакля или в процессе его исполнения [125, с. 6].

Как известно, немало зависит от основателей, режиссеров, общей концепции театра, однако не последнюю роль играет труппа. Ее основу составили воспитанники драматического отделения Музыкально-драматического училища Московского филармонического общества, где актёрское мастерство преподавал В. И. Немирович-Данченко, и участники спектаклей Общества любителей искусства и литературы, руководил которым К. С. Станиславский. В данный список можно отнести: О. Л. Книппер-Чехову, И. М. Москвина, В. Э. Мейерхольда, М. Г. Савицкую, М. Н. Германову, М. Л. Роксанову, Н. Н. Литовцеву (воспитанники В. И. Немировича-Данченко), а также учеников К. С. Станиславского: М. П. Лилину, М. Ф. Андрееву, В. В. Лужского, А. Р. Артема. Из провинции был приглашен А. Л. Вишневский, в 1900 году в труппу принят В. И. Качалов, в 1903 году – Л. М. Леонидов. Безусловно, необходимо было систематическое пополнение труппы. «Дирекция вынуждена была идти по пути, неминуемо заводившему в тупик: новых артистов принимали больше, чем отчисляли из состава труппы» [177, с. 28]. Это как раз связано с наличием обширного «ассортимента» внешних и психологических данных. «Уже после открытия МХТ, в первые годы его существования, пришли в театр два артиста, составившие впоследствии его славу. Это – Качалов и Леонидов» [187, с. 38]. Их обоих объединяет слава провинциальных актеров до службы в МХТ.

На момент премьер первых лет существования МХТ постоянно звучали фамилии великих будущих режиссеров: В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова. Особой популярностью у зрителей пользовались впоследствии великие актеры: И. М. Москвин, В. И. Качалов, М. М. Тарханов,

О. Л. Книппер-Чехова, позднее М. А. Чехов, Н. П. Хмелев, Н. П. Баталов, А. К. Тарасова. Действительно, первые назначения актеров ко времени появления МХТ выдвигали на новый уровень театр. Это были настоящие профессионалы своего дела, которые тоже преодолели многие препятствия вместе с Художественным театром, избавляясь от наращенных штампов, стереотипов [108].

Как происходило распределение ролей в Художественном театре? На этот вопрос отвечает исследователь Ю. М. Орлов: «в формировании ролей проявилась революционность. Замысел режиссера мог осуществить не артист вообще, и не умелец играть такого рода роли (то есть актер соответствующего амплуа), а именно вот этот человек с его психологической структурой и психофизиологическими данными. Такой подход утвердился сразу, выработанный основателями еще в домхатовский период» [177, с. 127]. «Ранние мхатовцы – поэты, а не прозаики. И чтобы следовать духу Художественного театра, нужно быть поэтом, а уж потом – “система”, “метод” и прочее». То есть можно предположить, что театру нужны были истинные таланты, которые бы не играли, а жили на сцене, сливаясь воедино со своими героями [279, с. 16].

Для открытия театра была выбрана постановка «Царь Федор Иоаннович». Главные роли исполняли И. М. Москвин и О. Л. Книппер-Чехова. Уже на следующее утро после премьеры о них заговорила Москва. «Оба были учениками Владимира Ивановича по филармоническому училищу и лучшими актерами МХТ» [187, с. 36]. Обращаясь к первым спектаклям Художественного, можно обнаружить, что им давались основные, значимые роли. Например, в горьковском «На дне» И. М. Москвин играл Луку, Епиходова – в «Вишневом саде». О. Л. Книппер-Чехова играла нищую Настьку «На дне», Аркадину – в «Чайке», графиню Чарскую – из «Воскресения», Раневскую – из «Вишневого сада» [187, с. 37]. Можно

сделать вывод, что актеры преподносили зрителям совершенно разные образы.

В театре постоянно избирался совет, в состав которого входили основатели и наиболее авторитетные актеры, имеющие весомое слово, такие как, И. М. Москвин, А. А. Стахович, Л. М. Леонидов, В. И. Качалов, В. В. Лужский и другие [177]. Стоит сразу заметить, в диссертационном исследовании приводилась фамилия А. А. Стаховича в связи с анализом «маленькой» творческой личности. Наличие его фамилии в приведенном выше списке наиболее авторитетных актеров доказывает, что А. А. Стахович пользовался авторитетом среди коллег.

Театр ярко заявил о своем начале функционирования. Собрав необходимую основу труппы, коллектив приступил к созданию современного репертуара, что отвечало требованиям создателей.

Стоит отметить в качестве резюме, что именно на примере Московского Художественного театра наиболее репрезентативно показана эволюция театрального искусства в России. МХТ прошел все виды становления театра, включив разнообразные произведения от классики до современной драматургии. Художественный театр явился новатором и примером для всех театров рубежа XIX–XX веков, используя новейшие и кардинально обновленные приемы и методы для сценической выразительности. Цель МХТ – полный синтез многих видов искусства, единая упорядоченная коллективная работа не только актеров, но и режиссеров, администрации, декораторов, костюмеров, технического персонала.

Благодаря данному единству, а также содержанию репертуара театр не просто шагнул вперед, он вывел на новый этап русский театр в целом.

Успешное функционирование театра зависело от основателей, актеров, режиссеров – всех, кто состоял в коллективе МХТ. Сами К. С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко осуществили свои замыслы по преобразованию

театра. Их смелые, свежие творческие интенции привлекли большое количество последователей: коллег, друзей, учеников. В связи с этим стоит отметить, что многие будущие выдающиеся актеры и режиссеры XX века начинали свой путь именно в стенах Художественного театра, учаь новой театральной системе. «Художественный театр воспитывал актеров, которые были не только хорошими исполнителями, но и настоящими художниками. При этом условии Художественный театр и мог добиться единого ансамбля» [152, с. 471].

Глава 2. Культурологический дискурс судьбы и деятельности актеров в контексте работы Московского Художественного театра

Деятельность любого выдающегося художественного коллектива (МХТ как образец для всех) включала в себя творческие судьбы, бытие людей разной степени художественного таланта и разных по успешности, признание человеческих судеб. Каждый творческий путь неповторим. Каждая творческая личность заслуживает особого изучения.

Вторая глава диссертационного исследования посвящена культурологическому дискурсу творческих судеб пяти актеров первых поколений Московского Художественного театра: В. И. Качалова, А. А. Стаховича, С. Е. Голлидэй, М. О. Кнебель, А. Г. Коонен. Для проведения компаративного анализа были выделены два номинативных ряда творческих личностей с учетом гендерного и возрастного подходов.

На примере дихотомии В. И. Качалов – А. А. Стахович мы стремимся выявить контраст личных судеб и личных достижений актеров-современников, коллег. Мы формируем модель специфического и компаративного изучения имплицитно сформировавшейся в Московском Художественном театре пары: «великого» В. И. Качалова и «маленького» актера А. А. Стаховича (при этом последний - аристократ и человек «высокого» положения) что является лишь отражением модели их судеб.

Во второй номинативный ряд были помещены актрисы МХТ: С. Е. Голлидэй, А. Г. Коонен и М. О. Кнебель. В основе анализа дихотомии творческих судеб – принадлежность актрис к одному поколению и факт их одновременного обучения, шире – причастность к художественным традициям МХТ.

Как показало исследование, единая модель изучения судеб и масштаба творческих персон не могла быть применена в данной части исследования в силу существенных различий личных судеб и актерских карьер. Одна из

актрис (А. Г. Коонен) после этапа служения на сцене Московского Художественного театра становится известной русской актрисой, единственной и главной музой режиссера А. Я. Таирова, главной исполнительницей ролей в Камерном театре. Пример А. Г. Коонен является собой успешный опыт переориентации с ученичества и дебютных проб на более серьезную и, несомненно, творческую карьеру.

Судьба другой персоны (С. Е. Голлидэй) предстает как история физически миниатюрной и не имевшей крупных ролей актрисы, а также ее счастливых жизненных реалий.

Путь третьей актрисы (М. О. Кнебель) демонстрирует парадоксальный и потому по-своему уникальный случай противостояния творческой личности по отношению к неблагоприятным условиям развития (физически маленькая актриса, не обладавшая природными выигрышными данными, без выдающихся ролей, но гений в наблюдательности и ученичестве): она сформировалась как успешный режиссер и выдающийся педагог вопреки исходным жизненным обстоятельствам. М. О. Кнебель смогла занять свою нишу в мире отечественного театра. Ее возможно и необходимо рассматривать как социокультурный феномен и модель.

Контекст формирования творческих судеб названных актеров и актрис, с одной стороны, единый (ученичество или работа в Московском Художественном театре первых десятилетий его существования), с другой стороны, глубоко специфичный, индивидуальный, обладающий парадоксальными чертами. Поэтому и масштаб каждой персоны следует рассматривать в проблеме изучения контекста каждой творческой личности.

2.1. Дихотомия творческих судеб актеров Московского Художественного театра: В. И. Качалов и А. А. Стахович

В данном параграфе диссертационного исследования анализируется вклад в культурный опыт Московского Художественного театра двух актеров первых лет существования МХТ: В. И. Качалова и А. А. Стаховича. Проводится компаративный анализ творческих личностей: их происхождение, биографии, творческие судьбы, роли на сцене родного им Художественного театра. Данные персоны были отобраны не случайно. Принято считать, что В. И. Качалов относился к актерам «первого порядка», он являлся одним из известнейших актеров первой половины XX века и признанных всеми: зрителем, критиками, коллегами, учениками и государственной властью. А. А. Стахович, исполняя административные функции в театре, был отнесен к «второстепенным» актерам.

С одной стороны, кажется, что это персоны совершенно разного таланта, их, кроме факта службы в МХТ, ничего не объединяет. Однако в исследовании обнаружено сходство между ними не только в творческом пути, но и закулисной жизни. Так, названные выше актеры производили на большинство современников впечатление гармоничных личностей.

Применив персоналистский и компаративный методологические подходы при исследовании творческих судеб В. И. Качалова и А. А. Стаховича подчеркиваем, что А. А. Стахович, добившийся высоких воинских и гражданских званий в жизни, не блистал на сцене, В. И. Качалов был мастером-актером, посвятившим всю жизнь театральному искусству и имевшим широкое признание.

Зачастую оба играли на сцене Московского Художественного театра роли аристократов. Но именно в данном факте обнаруживается а priori парадоксальная ситуация. Если А. А. Стахович был дворянином по

происхождению, то «безродный» В. И. Качалов лишь постепенно вживался в образ барина на сцене Художественного театра.

Поэтому в исследовании также обсуждается вопрос: что важнее для творческой карьеры – происхождение, воспитание или талант? Можно ли между происхождением, воспитанием и талантом поставить знак равенства? В связи с этим обозначается необходимость изучения культурологически значимой дихотомии «великий» – «маленький» не только в рамках одного творческого коллектива, но и в истории культуры в целом.

Мы неоднократно обращали внимание на необходимость обращения к биографиям актеров, обозначению биографического контекста их карьеры и демонстрации, как те или иные эпизоды жизни повлияли на творческое становление актеров [56, с. 291].

В. И. Качалов (настоящая фамилия – Шверубович) (1875–1948) – народный артист СССР (1936 г.), лауреат Сталинской премии (1943 г.). Данные регалии показывают величину таланта и признанность актера не только публикой, но и официальной властью.

Можно предположить, что с самого раннего детства для В. И. Качалова «создавались» все условия, чтобы в дальнейшем он мог прийти именно к творческой профессии. Его отец был священник, артистически подходивший к церковной службе. «Сильный голос, актерский пафос во время богослужения не могли не оказать влияния на сына» [120, с. 466]. Поэтому уже в детстве будущего актера можно проследить начало нити, которая неизбежно вела его к актерской игре. Сам будущий актер в детстве влезал на шкаф и кричал: «Проклятый мир! или «Я, тот, кого никто не любит и все живущее клянет!» [120, с. 466]

Впервые сценический успех он испытал в гимназическом общезнании, сыграв Хлестакова в любительском спектакле. «До сих пор помню ощущение своего восторга от полного успеха. Виленские барышни находили, что я

лучше Агарева и Дольского. Я стал кумиром Большой улицы и Телятника», - писал В. И. Качалов в своей автобиографии [120, с. 467].

В начале его самостоятельной жизни становится возможным обнаружить парадокс творческой личности. В. И. Качалов не сразу пришел к театру, поступив на юридический факультет Петербургского университета по примеру старшего брата. Однако он продолжал себя искать именно в театральной (актёрской) сфере. В творческой судьбе личности стоит явное противоречие между «жизненно» необходимой профессией, некой семейной традицией и личными интенциями, задатками. Поэтому уже в 1896 году он (В. И. Шверубович) «преображается» в актера Качалова. Связано это было с советом сменить фамилию на менее «тяжелую» для творческой профессии при поступлении в провинциальный Суворинский театр. Новую фамилию – Качалов – В. И. Шверубович принял, увидев случайно в газете объявление о смерти некоего В. И. Качалова [45].

Несправедливо полагать, что сразу В. И. Качалов пришел к полному пониманию актерской техники. Вспоминая себя в те годы, он набрасывал автопортрет типичного «Актера Актерыча» [120, с. 475]. Даже данное название вызывает ассоциацию с типичным незначительным провинциальным актеришкой. «Ходотов повел меня в Апраксин рынок, где мы купили себе по цилиндру. Я срезал с моей студенческой тужурки голубые петлицы, превратив тужурку в нечто вроде серого пиджака, и приобрел серые в широкую клетку брюки. Вместо очков появилось пенсне на широкой черной ленте. От меня пахло букетом дешевых папирос... Я стал актером» [120, с. 27].

С данного момента, а именно с поступления в Суворинский театр, начинается актерский путь В. И. Качалова. Начало актерской деятельности не было ознаменовано наличием приметных, значительных ролей. В Суворинском театре В. И. Качалов играл «третьестепенных, неприметных

персонажей без лица и имени: офицер, солдат, молодой человек, заклинатель змей» [45].

Не найдя применения своим желаниям и талантам в Суворинском театре, В. И. Качалов меняет его на Казанский провинциальный театр. В Казани его приняли в театр, где за каждый полусезон на его долю выпадало от 30 до 70 ролей, но в основном ролей второго плана аналогично предыдущему месту служения [45].

Период служения в Казанском театре можно назвать для В. И. Качалова переломной границей его творческого пути, хотя в большей степени это выразилось внутренне. Дело в том, что за два с половиной года он переиграл свыше двухсот пятидесяти ролей. Несмотря на похвалы всех критиков, В. И. Качалов пользовался на сцене штампами, что было обусловлено разнообразием, а точнее, большим количеством ролей. «Неудивительно, что в этой головокружительной спешке, заваленной драматическим мусором повседневного провинциального репертуара, молодой актер приобрел вместе с необходимым опытом и обезличивающие штампы ремесла» [45, с. 13–14].

С одной стороны, в то время считалось, что провинциальный театр – это лучшая школа для молодого актера, шанс попробовать разные роли. Но с другой – только благодаря неутомимости актера и постоянной работе над собой, его попыткам создать свой индивидуальный образ, нарастить профессионализм появилась возможность «перерасти» в новую профессиональную «сущность актера». «Всегда преувеличенно требовательный к себе и снисходительней к другим, терпеливо пробиваясь сквозь чашу провинциальных актерских будней, не уставал с любовью готовить свои маленькие роли. Для исполнения роли Кассия необходима была тонкая, выразительная характерность. Качаловский Кассий получил единодушное признание. Казалось, что актер еще не овладел искусством перевоплощения, не совсем свободно чувствует себя на сцене, еще неопытен

в области мастерством художественного слова. Хотя налицо был природный ум актера, его артистическое дарование, большая стойкость в любимой работе» [1].

Как было указано выше, период работы в провинциальном театре стал своего рода платформой для дальнейшего профессионального роста актера. В его судьбе обнаруживается не только парадокс, который проявился в необходимости выбора профессии, необходимости соответствовать требованиям актера провинциального театра и постоянной работы над собой для развития своего таланта, но и нусодинамики [109; 247], пройдя которую, В. И. Качалов перешел в новое состояние «столичного актера», причем не просто актера, а одного из самых популярных и известных актеров Москвы начала века, любимца московской публики с премьеры своего первого спектакля на сцене Московского Художественного театра.

Переезд в столицу и переход в новый театр был своего рода авантюрой. Объяснить это представляется возможным наличием на момент его поступления в труппу МХТ собственных наработок (пусть и провинциальных), неких отработанных штампов, отказ от которых мог и не принести успеха. В провинциальном театре В. И. Качалов имел «стабильную» актерскую довольно успешную карьеру. Своих зрителей актер удивлял не только эффектными внешними данными, но и внутренним перевоплощением. Он умел перевоплотиться в любой образ (что также в дальнейшем будет характерно для периода служения в Московском Художественном театре). Он умел облагораживать свои роли. Исходя из этого, ему пророчили карьеру «героя-любовника» провинциального театра. Это было первой причиной риска перехода в столичный театр. Вторая – сам театр в контексте эпохи его возникновения. Буквально открывшийся пару лет назад молодой театр не у всех вызывал доверие и одобрительное отношение.

Несмотря ни на что, такой актер, как В. И. Качалов нужен был Художественному театру с его интенциями к слиянию сцены и жизни [45,

с. 10], но первая встреча будущего великого и признанного актёра с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко обернулась разочарованием. Изначально, получив опыт служения в театре, хоть и провинциальном, В. И. Качалов чувствовал себя настоящим актером. «Зачем мне учитель? ... Я ведь не ученик, а слава тебе господи, настоящий актер» [120, с. 21]. Во время прослушивания «по провинциальной привычке Качалов решил на репетиции пробормотать роль, а “заиграть” только на дебюте. Но когда он убедился, что даже в самых маленьких ролях актеры Художественного театра живут подлинной жизнью, он растерялся и заволновался» [1]. Как раз наличие провинциальных штампов, которые помогали ему в быстрой работе, когда количество ролей намного превышало их качество, испугало К. С. Станиславского. В итоге, талант и природное актёрское чутье В. И. Качалова победили. После прочтения монолога Берендея К. С. Станиславский признал, что В. И. Качалов «наш» (имея в виду талант и отдачу актера, которые основатель новой театральной системы жадно искал в молодых актерам) [120, с. 24].

«В его решении пренебречь обеспеченной карьерой востребованного актера провинциальных подмостков и завоевать право быть в МХТе, несмотря на жесточайшие приговоры Станиславского, можно увидеть пример настоящего мужества и решительности. В превращении Качалова в полноправного актера Художественного театра видна победа настоящей артистической целеустремленности» [45, с. 19]. В то время ему необходимо было преодолеть существенные ошибки и штампы приобретенного им на провинциальной сцене трудного опыта.

С 1900 года В. И. Качалов становится одним из любимых публикой актеров Московского Художественного театра.

«Этот актер мог взять на себя главное, в чем нуждался тогда Художественный театр: современное переосмысление далекого от современности поэтического материала» [45, с. 19]. Мы неоднократно

писали, что любая его роль становилась общественным событием. Это были герои М. Горького, Ф. М. Достоевского, персонажи мировой классической драматургии (Юлий Цезарь, Брандт в трагедии Г. Ибсена и Гамлет У. Шекспира). В. И. Качалов в любом образе жил на сцене естественной жизнью, вызывая у зрителей сопереживание глубиной своих чувств [54, с. 291]. Сам В. И. Качалов был уверен: «актеру мало хорошо играть разные роли; он должен заново родиться в новой роли» [45, с. 11].

Следует отметить, что в коллективе В. И. Качалов занял свое особое «качаловское» место. «По старому определению, Качалов должен был бы занять в этой блистательной труппе амплуа “героя”. Но как актерская личность, как крупная индивидуальность, он оказался шире, интереснее и сложнее полагавшихся ему по внешним данным ролей» [120, с. 99].

Но стоит вновь обратиться к присутствию многих парадоксальных аспектов в творческой судьбе актера. На его счету были не только великие образы: царь Берендей («Снегурочка» А. Н. Островского, 1900 г.), Бранд («Бранд» Г. Ибсена, 1906 г.), Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова, 1906, 1914, 1938 гг.), Пимен («Борис Годунов» А. С. Пушкина, 1907 г.), Гамлет («Гамлет» У. Шекспира, 1911 г.), Иван Карамазов («Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, 1910 г.), Дон Гуан («Каменный гость» А. С. Пушкина, 1915 г.), отец («Воскресение» Л. Н. Толстого, 1930 г.), в которых он наиболее ярко выражал актерский профессионализм и талант. В данных ролях он успешно раскрывался благодаря своим внешним данным, производя впечатление гармоничной, аристократической персоны. Но в то же время актер успешно сыграл и роли «маленьких» людей: Тузенбаха («Три сестры» А. П. Чехова, 1902 г. – данный год актуален именно для ввода В. И. Качалова в роль; премьера спектакля состоялась в 1901 г.), Барона («На дне» М. Горького, 1902 г.), Глумова («На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского, 1910 г.). Перечисленные спектакли – репрезентативный пример перевоплощения личности актера и парадоксального сочетания

прекрасных внешних данных, обаяния и умения перевоплотиться в заурядного, «маленького» человека на сцене. «Качалов в роли Тузенбаха, несмотря на великолепные внешние данные, казался невзрачным на вид» [120, с. 141].

В. И. Качалов не жил лишь в одном или несколько схожих образах. Он постоянно искал вдохновения в актерских экспериментах, с каждым из которых успешно справлялся. Мы указывали в научных статьях, что принято выделять в его биографии разнообразие ролей, учитывая выразительные контрасты созданных образов [56, с. 291]. Как раз это и было важно для Художественного театра. Стоит вспомнить, что одно из главных направлений работы МХТ и его новшеств – уход от амплуа и наигранности [216; 230].

Биография В. И. Качалова, казалось бы, внешне очень несложна. Его судьба практически определяется его творчеством.

В наших исследованиях мы также обращаемся и к личности А. А. Стаховича, проводя компаративный анализ обоих актеров для выявления дихотомии их творческих судеб. Стоит отметить, что А. А. Стаховичу в отличие от В. И. Качалова посвящено малое количество трудов. Известны наиболее знаменательные факты его биографии: родился 21 января 1856 года. Он был старше В. И. Качалова на 19 лет, был генерал-майором, участником Русско-японской войны (1905 г.); одним из учредителей Московского художественного театра, с 1911 года – актером МХТа. Тем не менее, В. И. Качалов связал свою судьбу с Художественным гораздо раньше (на 11 лет), чем А. А. Стахович. В. И. Качалов к моменту прихода А. А. Стаховича в Художественный театр блистал на подмостках, начиная с 25-летнего возраста [56, с. 291]. А. А. Стахович пришел в театр в возрасте 55 лет. Родился он в богатой дворянской семье, поэтому его жизнь изначально протекала далеко от театральной сферы. Так же, как и в судьбе В. И. Качалова, так и в жизни А. А. Стаховича можно увидеть наличие парадоксов: А. А. Стахович воспитывался как настоящий аристократ, никто

ему не пророчил актерскую карьеру. В довольно зрелом возрасте при наличии высоких чинов и регалий он решил посвятить остаток жизни своему увлечению театром. Но в отличие от В. И. Качалова, который играл, в основном, роли первого плана, на долю А. А. Стаховича выпадали лишь второстепенные, незначительные роли.

Кроме того, в 1902 году А. А. Стахович стал пайщиком Московского Художественного театра, в 1907 году – одним из его директоров. В 1907 году в чине генерал-майора он вышел в отставку и в 1911 году поступил в актёры МХТ [218; 260]. В марте 1917 года А. А. Стахович вошёл в состав Театральной комиссии Особого совещания по делам искусств при Временном правительстве [218].

Из блестящего военного и придворного он стал актёром, причем актёром второстепенных ролей. Стоит отметить, что пришел он по собственному решению и благодаря глубокому пиетету к деятельности Художественного театра и хорошего друга К. С. Станиславского.

Несмотря на «высокое» положение в административном составе Художественного театра, значительными ролями на сцене А. А. Стахович похвастаться не мог. Сначала он сыграл князя Абрезкова в «Живом труп» Л. Н. Толстого (1911 г.), затем – графа Любина в «Провинциалке» по И. С. Тургеневу (1912 г.) и Степана Верховенского в «Николае Ставрогине» по Ф. М. Достоевскому (1913 г.), Репетилова («Горе от ума» А. С. Грибоедова, 1914 г.) и дядю Мика «Зелёное кольцо по З. Н. Гиппиус (1916 г.). При этом, когда он был на сцене именно А. А. Стаховичем, полностью совпадая со своим героем, его роли считались успешными.

Стало возможным обнаружение важного парадокса судьбы А. А. Стаховича. С одной стороны, он не блистал на сцене, зато добивался не только высоких воинских, но и гражданских званий. У В. И. Качалова творчество было на первом месте. Он был, скорее, настоящим художником, мастером своего дела. Это, конечно, обусловлено происхождением и опытом

каждого из актеров до прихода в театр. А. А. Стахович принадлежал к дворянскому роду, что изначально накладывало на него обязательства «добиваться» чинов, быть человеком более рассудительным и рациональным, продолжать дело своих предков. А «безродный» В. И. Качалов с малых лет попал под влияние театра [256, с. 291].

А. А. Стахович в жизни имел три страсти, можно сказать, истинно аристократические: лошади, театр, семья [258; 104]. «26 февраля 1919 года он подводил итоги, рассчитывался с долгами. В это время зашли студийцы, принесли котлеты из конины. Воткнул вилку и с усмешкой: “Может свою лошадь и ем”... У него ведь конские заводы были. Страстно любил лошадей» [258, с. 103].

Он работал также в театральной школе – вел предмет «Манеры, выправка и хороший тон» во Второй студии МХТ. Осенью 1918 года официально Вторая студия была открыта и начался прием в школу. В ее состав вошли ученики предыдущей школы «Трех Николаев», а именно А. К. Тарасова и В. П. Редлих (подруги С. Е. Голлидэй), В. Д. Бендина, А. П. Зуева, Н. П. Баталов, В. А. Вербицкий, Б. Г. Добронравов. В состав студии вошли бывшие ученики «Школы трех Николаев» и лица, например, С. Е. Голлидэй, рекомендованные советом преподавателей [258].

Это было прямым отражением традиций, в которых он был воспитан, если угодно – отражением его судьбы, но было и источником влияния его аристократизма на весьма неоднородную, с точки зрения социального происхождения и воспитания, труппу театра. Из сказанного можно сделать вывод, что А. А. Стахович не был актером в обычном понимании профессии [56, с. 291]. В отношении А. А. Стаховича справедливо отметить, что «это была маска аристократа, живое амплуа» [62]. Во всех своих ролях он оставался самым собой – просто аристократом А. А. Стаховичем.

Для рассмотрения судьбы А. А. Стаховича – актера, педагога в Московском Художественном театре, наставника – стоит обратиться и к

личности С. Е. Голлидэй – одной из его учениц. Сонечка была его любимой ученицей. В ходе компаративного анализа было установлено много общего в творческих судьбах актеров. Во-первых, их аристократизм: А. А. Стахович происходил из дворянской семьи, у С. Е. Голлидэй – результат воспитания в Павловском институте благородных девиц. Обоих можно назвать аристократами России начала XX века.

При этом хочется отметить, что А. А. Стаховича и С. Е. Голлидэй связывал лишь театр. Хотя в своей повести «Повесть о Сонечке» М. И. Цветаева видит в этом больше [260]. Точнее, ей хотелось видеть в этом больше. Для своей подруги Сонечки она «искала» аристократа в возрасте, который бы боготворил нежную, ищущую любви С. Е. Голлидэй. В 1919 году в Москве, кроме А. А. Стаховича, таких не осталось. Он был последним русским барином [258; 259; 260].

Во-вторых, оба имели лишь малый успех на сцене Художественного театра, но каждый из них был необходим театру, вносил определенный вклад. А. А. Стахович – исполнение баринов (аристократов) на сцене и преподавание в студии, причем преподавал он не актерское мастерство, а именно манеры, то есть то, что знал с детства благодаря своему происхождению. Сонечка необходима была лишь для определенной роли, например, Насти из «Белых ночей» Ф. М. Достоевского (спектакль 1919 г.).

В ходе исследования выявлена ключевая разница в профессиональной деятельности В. И. Качалова и А. А. Стаховича вне сцены. Оба актера занимались преподаванием. Но если А. А. Стахович вел светские манеры, то В. И. Качалов много занимался театральной педагогикой. Одним из самых талантливых его учеников стал Б. Н. Ливанов. С 1926 года до самой смерти В. И. Качалов помогал ему работать над ролями, постепенно вводя молодого актера в свой репертуар. В. И. Качалов также вдохновил начинающего деятеля искусства на режиссерскую работу [1; 45]. Таким образом, даже преподавательская деятельность подчеркивала исключительные умения и

таланты обоих личностей. А. А. Стахович учил быть аристократами, являясь исключительным примером такового в начале XX века. Его ученица С. Е. Голлидэй рассказывала своей близкой подруге М. И. Цветаевой о том, что педагог учил их правильно причесываться, достойно вести себя в некоторых «щекотливых» ситуациях [260, с. 347]. Студийцы делали вывод, что уроки А. А. Стаховича – это не форма, а бытие [260, с. 379], причем привычное для него (А. А. Стаховича) бытие с детства.

В. И. Качалов учил исключительно актерским навыкам и приемам, актёрской технике, то есть актёрской профессии в целом, в чем сам был силен.

Для более полного анализа судеб творческих личностей актёров и выявления их вклада в деятельность Московского Художественного театра представляется важным установить, как сами актеры относились друг к другу: не было ли зависти, основанной на том, что один являлся всеми признанным актером, а другой (в определенный период формирования труппы) – третьим человеком в театре после, разумеется, К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко? Предполагаем, что зависти или ревности между этими людьми не было. Такой вывод можно сделать, во-первых, из анализа личностей актеров, описания их современниками. В. И. Качалову важно было в первую очередь само творчество, связь со зрителем. А. А. Стахович, хоть и имел немного ролей, почти всегда эпизодических, но играл их «достойно», по правилам театрального искусства. Он относился ответственно даже к самой малой роли [56, с. 291–292]. Яркое подтверждение тому – история о том, «как А. А. Стахович, вырвавшись с придворного бала, прилетел на пять минут в Художественный театр, чтобы полаять по-собачьи в граммофонную трубу для постановки “Вишневого сада”» [258, с. 105].

По утверждению князя Сергея Волконского, «в хороших руках и с более раннего возраста А. А. Стахович мог бы вырасти в прекрасного актера; он мог бы стать типом, утвердить школу, если бы театральная работа

охватила его сильнее в том возрасте и в том настроении, когда человек хочет войти в жизнь, а не выходить из нее. Этих скрытых его способностей окружающие не замечали; я думаю, и не догадывались о них» [52]. Имеется в виду отсутствие необходимого творческого (театрального) контекста в воспитании А. А. Стаховича.

Во-вторых, отражение признания великим актером заслуг его более скромного коллеги находим в стихотворном посвящении В. И. Качалова А. А. Стаховичу:

«Не плачь, что ты ушел в запас
Всего лишь генерал-майором,
Благослови тот день и час,
Когда ты сделался актером.
Иди в театр – судьба рекла,
И генералом будь от сцены
Его Величества ‘Орла’
И адъютантом Мельпомены» [36, с. 74].

Можно увидеть, что у самих этих актеров были доброжелательные отношения. В. И. Качалов, как признанный мэтр, вероятно, хотел поддержать начинающего коллегу [56, с. 292].

Стоит отметить и то, как, несмотря на их разницу в возрасте, другие актеры и сотрудники относились к В. И. Качалову и А. А. Стаховичу. Привлекает внимание интересный факт, который стоит рассмотреть через призму взаимоотношений А. А. Стаховича и С. Е. Голлидэй, а также М. И. Цветаевой и С. Е. Голлидэй. Для М. И. Цветаевой А. А. Стахович как актер был больше В. И. Качалова. Ее субъективизм искажал реальное соотношение творческих сил, несопоставимых по масштабу дарования.

К В. И. Качалову она относилась свысока. За предпочтениями А. А. Стаховича В. И. Качалову – социальная предвзятость М. Цветаевой 1919 года. Если вспомнить, что рядом со своей подругой С. Е. Голлидэй ей

хотелось видеть аристократа [258; 259; 260], то становится возможным осознать, откуда такой несправедливый субъективизм. В. И. Качалов для нее – «беспочвенный интеллигент», не имеющий рода, «душка, которого любили купчихи» [62], а А. А. Стахович – аристократ, являющийся неким олицетворением в 1919 году самого дорогого в России, что было создано в предыдущих столетиях и утрачено в революции. Поэтесса обожествляла А. А. Стаховича, несмотря на то, что лично встречалась с ним буквально один раз [258]. Соответственно связать это можно с уникальностью его рода, нехарактерного для России начала XX века.

Поэтесса после смерти А. А. Стаховича посвятила ему знаменитое стихотворение «Не от запертых на семь замков пекарен...» [259, с. 172], в котором выразила свои истинные искренние чувства. Она восхищается его аристократизмом, называя «русским барином». В строках можно обнаружить видение достойной смерти. Более того, она оправдывала самоубийство актера, считая, что он достойно закончил жизнь, сумев превзойти саму смерть. «Смерть Стаховича, вызванная 19-м годом и старостью, не соответствует сущности Стаховича – XVIII веку и молодости. Уметь умирать еще не значит любить бессмертье. Уметь умирать – суметь превозмочь умирание – то есть еще раз уметь жить... Стахович – более XVIII век.... Ясно ли то, что я хочу сказать? Ах, лучше всего бы меня понял Стахович!» [258, с. 104] Данные восклицания свидетельствуют о необычайном пиетете поэтессы к актеру. Только он, последний русский аристократ XX века, мог оценить творчество, слова. По ее мнению, даже своей смертью 11 марта 1919 года он преподнес «лучший урок» [258, с. 105].

Проанализировав воспоминания других современников, можно определенно сделать вывод, что мнение М. И. Цветаевой было, скорее, исключением. Пожалуй, самым репрезентативным примером для исследования следует назвать воспоминания С. Е. Голлидэй. Несмотря на то, что А. А. Стахович являлся ее любимым педагогом и актриса имела много схожего

с ним в своей творческой судьбе, Сонечка Голлидэй отрицала мнение подруги М. И. Цветаевой. С. Е. Голлидэй объективно понимала, что невозможно ставить в один ряд таланты (но именно таланты, а не вклад и значение в деятельность МХТ) В. И. Качалова и А. А. Стаховича, а тем более, превозносить дар А. А. Стаховича, как делала это М. И. Цветаева. Сонечка была покорена аристократизмом и талантом В. И. Качалова [260].

В круге общения А. А. Стаховича принято было использовать фразы для высказывания одобрения или неодобрения: «нужно спросить у Стаховича», «это не по-Стаховичу», «как бы сделал Стахович?» [258, с. 104]. Данные примеры показывают уважение окружающих и силу авторитета самого актера. Но такое уважение людей можно объяснить необычайно веселым характером А. А. Стаховича, отсутствием снобизма (несмотря на высокое происхождение). Накануне сведения счетов с жизнью случился небольшой эпизод с камердинером, которому А. А. Стахович, зная, что уйдет из жизни, выплатил жалованье полностью [258, с. 103], что подчеркивает порядочность и достоинство истинного аристократа. Действительно, для всех А. А. Стахович выглядел гармоничной личностью.

Во-первых, стоит отметить, что, несмотря на высокое положение в Художественном театре, А. А. Стахович чувствовал одиночество. «Он был страшно одинок в Художественном театре, где занимал видное место в управлении и где так расточал свою приветливую обходительность. Это одиночество ясно обрисовывалось на чествовании его памяти в том же Художественном театре... но его друзья мне говорили, что они сгорали от стыда, слушая эти надгробные речи, в которых говорилось о его светских манерах и любви к лошадям... Да, о светских манерах его любили говорить; но кто отдавал себе отчет, сколько под этим безупречным обращением было презрения к людям? Ах, как он их презирал! Да ведь и знал же он их хорошо, но никогда не изменял обвораживающей ровности своего с ними

обхождения. Для него это было вопросом чести, личного достоинства, а не вопросом долга и признания» [52].

Во-вторых, прослеживается явное противоречие между Стаховичем – общественным деятелем, представителем руководства театра, истинным галантным дворянином и Стаховичем – личностью. Это можно связать и с контекстом эпохи: радикальные перемены во всех сферах, потеря прежних приоритетов и традиций, отсутствие рядом с ним подобного ему человека, который мог бы полностью разделить его взгляды.

Что же касается отношения самих корифеев Художественного театра, К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, к актерам, то важно отметить, как они относились к двум таким непохожим личностям, какие взаимоотношения складывались у актёров с режиссерами. Возникает парадокс, так как именно в отношении к обоим актерам и проявились разные взгляды и мнения К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

«Познакомился Стахович со Станиславским в Охотничьем клубе еще до открытия МХТ. Это была торжественная встреча, т. к. Стахович в то время сопровождал Великого князя Сергея Александровича в качестве адъютанта» [258, с. 104]. В дальнейшем их дружба переросла в преклонение А. А. Стаховича перед К. С. Станиславским. В том числе росло преклонение А. А. Стаховича перед Художественным театром.

А. А. Стахович только к 1911 году добился незаметного положения второстепенного актера. Каждую роль он практически выбивал. Хотя в коллективе думали, что роли он получал благодаря личной дружбе со К. С. Станиславским, но в действительности, несмотря на дружбу со А. А. Стаховичем, К.С. Станиславский не «продвигал» друга. За много лет актер смог добиться только второстепенных ролей [56, с. 292].

Во взаимоотношениях В. И. Немировича-Данченко и А. А. Стаховича можно обнаружить парадокс: с одной стороны, режиссер всегда иронично относился к актёру, невзлюбил его после того, как А. А. Стахович по своему

приходу в театр пытался давать советы, чего В. И. Немирович-Данченко не любил. Даже во время панихиды по А. А. Стаховичу В. И. Немирович-Данченко не дал возможности выступить М. И. Цветаевой, которая боготворила актера. В. И. Немирович-Данченко считал А. А. Стаховича «барином», используя негативную коннотацию данного понятия [258].

С другой стороны, именно В. И. Немирович-Данченко, а не К. С. Станиславский, сказал А. А. Стаховичу, что у него есть актерский талант: «Вам надо играть дворян. Для этого Вам ничего не надо делать» [62]. Даже М. И. Цветаева после просмотра постановки «Зеленое кольцо» (З. Н. Гиппиус) соглашалась, что А. А. Стахович «как зеркало, ... играет себя» [258, с. 107].

Действительно, всю жизнь А. А. Стахович тяготел к театру, был фантазером. Театр – для А. А. Стаховича – мечта, которую он все же достиг. Даже на надгробии А. А. Стаховича, на Новодевичьем кладбище, надпись гласит «артист Алексей Александрович Стахович 1856–1919», что подчеркивает отношение современников к нему, в первую очередь как к актеру, хоть и «маленького» таланта, несмотря на то, что в военной сфере он достиг больших высот, нежели на театральной сцене.

Но кем же в действительности являлся А. А. Стахович? М. И. Цветаева считала, что его нельзя рассматривать как актера или военного, то есть необъективно его связывать с какой-то сферой. «Говорят не так и не те. К. С. Станиславский – слишком просто, ... сводя А. А. Стаховича к быту: сначала придворно-военному, потом театральному и, что хуже всего, – к Художественному театру: олицетворение его! – упуская элемент мятежа, толкнувшего придворного – в актерство, наивно смешивая обаяние над Стаховичем дерзкого слова “художественник” с влечением к Художественному театру как к таковому, забывая и фон, и тон удушающей эпохи, забывая – откуда и только помня – куда» [258, с. 105]. По мнению М. И. Цветаевой, его следует воспринимать как явление. «Чарами сущности

и голоса... очень сословный... и очень временный... превратился во вневременной и всеместный – вечный. Это образ прошлого, глядящегося в будущее» [258, с. 107].

История и актерская судьба В. И. Качалова существенно отличается от судьбы (или «не – судьбы» [36]) А. А. Стаховича. Первоначально сам К. С. Станиславский выносил самые жесточайшие приговоры в отношении В. И. Качалова. В. И. Немирович-Данченко, в отличие от К. С. Станиславского, заметил предстоящий успех и талант актера [45]. Вновь прослеживается парадокс: перспективного талантливого актера В. И. Качалова критикуют, а актеру небольшого таланта А. А. Стаховичу сразу определяют нишу в коллективе театра.

В. И. Немирович-Данченко писал К. С. Станиславскому еще за месяц до премьеры «Снегурочки», 21 августа 1901 года: «Качалов – наша очень крупная надежда. При ближайшем знакомстве с ним по репетициям видишь, какие у него превосходные данные, исключительно превосходные. Великолепная, стройная фигура, отсутствие всякой пошлости в жестах, отличное лицо, из которого можно сделать прекрасный грим умного и вдохновенного человека, дивный голос. И – это для Вас ново – несомненно, горячий темперамент. С такими данными это тот молодой актер, из которого можно выработать превосходного премьера. Но убийственная склонность к провинциальной мелодраме... Схватывает он скоро» [45, с. 19].

Взаимоотношения между К. С. Станиславским и В. И. Качаловым наполнены противоречивыми чувствами. С одной стороны, основатель Московского Художественного театра вначале скептически относился к прошлому провинциальному театральному опыту начинающего столичного актера. «Но несколько лет спустя Станиславский похвалит себя, что сумел без дурных чувств к Качалову уступить ему актерское первенство, хотя это было ему, Станиславскому, трудно... Среди иных новаций, связанных с художественным театром, имелась и эта: установление нравственной нормы,

при которой завистничество постыдно; укрощение актерского эгоизма, если уж он по определению неизживаем; способность вправду любить дело, наслаждаться его успехом, быть счастливыми» [115, с. 393].

Мы неоднократно указывали, что проблемой исследования является выяснение вопроса: что важнее для актерской карьеры – происхождение, воспитание и другие особенности личности или талант? Можно ли ставить эти понятия в один ряд? Полагаем, что ответ на этот вопрос дал К. С. Станиславский, отводя каждому из актеров свою отдельную сферу: В. И. Качалову – сцену, где актер проявил себя в полной мере, воплощая не только аристократический образ, но и многие другие, несмотря на простое происхождение; а А. А. Стаховичу – преподавание, хозяйственные и финансовые дела по помощи в управлении театром [56, с. 292]. Показателен в данном отношении факт, что «Качалов никогда не входил в органы административного управления Художественного театра» [120, с. 95].

Кроме того, веря в талантливую молодежь театра, А. А. Стахович им помогал: наставлял не только в части внешнего поведения на сцене, но и в повседневности, заботился о младших актерах, например, добивался повышения жалованья [258].

Для актера одним из критериев его успешности является отношение к нему зрителей и восприятие его публикой. Публика, собравшаяся во Второй студии на премьеру «Зеленого кольца», относилась к А. А. Стаховичу – исполнителю главной роли – с недоверием. Он многих раздражал своим пренебрежительно-барственным тоном [258]. Это можно объяснить не только поведением и манерами актера, но культурно-исторической обстановкой начала XX века в России. Аристократов многие не любили, их оставалось в стране немного.

Если А. А. Стахович в основном ассоциировался с одной ролью – с образом дяди Мики, то В. И. Качалов был и оставался многогранным, разнообразие его ролей поражало.

В.И. Качалов же с первого своего спектакля («Снегурочка» А. Н. Островского, 1901 г.) и до последнего оставался любимцем публики [56, с. 292]. Любовь зрителя к актеру подтверждают сотни писем, которые он получал даже после обыденного спектакля Художественного театра и после каждого своего творческого вечера.

Что же привлекало зрителя в личности В. И. Качалова? Во-первых, «впечатление непрерывного, интенсивного движения, человеческого и творческого роста» [1]. Он постоянно стремился к познанию этого движения в жизни людей, коллег, в своей. При чем это было как бы неиссякающей потребностью. Актер не осознавал, «в какой степени чувствовал свою ответственность перед страной» [1] он всегда хотел видеть Художественный театр сильным и крепким.

Стоит отметить, что актер В. И. Качалов был близок одновременно к творческой интеллигенции и к простому рабочему классу. «Когда-то, до революции, среди актеров МХТ, который мучительно и часто тщетно рвался сквозь толпу буржуазного окружения к общедоступности светского искусства, Качалов был едва ли не самым близким демократической интеллигенции. Ему верила передовая мыслящая молодежь, впитывая в себя каждый его новый сценический образ» [45, с. 7]. В. И. Качалов, как представлялось публике и критике, всегда был честен со зрителем: он выходил на сцену, чтобы показать свои чувства, поделиться переживаниями, а не притворяться и играть, не играть роль, а вжиться в нее, «играть, например, не Гамлета, а стать Гамлетом, пережить то, что переживал шекспировский герой в трагедии. Скорее всего, это и подкупало зрительный зал, который видел в его ролях искренность, непримиримую борьбу с несправедливостью» [45, с. 7–8].

В. И. Качалов принадлежал к деятелям, которым дано не любить свой талант, несмотря на успех, а постоянно и искренне в нем сомневаться. «Он не был лишен артистического честолюбия. Он умел стремиться к успеху,

радоваться ему. Но, может быть, именно высшее честолюбие актера и рождало в нем постоянную тревогу. Вот почему он не любил даже самых искренних комплиментов» [45, с. 7–19].

В наших работах мы упоминали о том, что с первого взгляда может показаться: В. И. Качалова и А. А. Стаховича, кроме факта одновременной службы в Художественном театре, ничего не объединяло. Но при анализе их личностей можно обнаружить некоторое сходство в их характерах. Известен тот факт, что В. И. Качалов производил впечатление гармоничной личности, таким он казался многим современникам. Они видели гармонию между личностными особенностями актера и его сценическими образами [56, с. 292].

Дело в том, что среди творческих людей есть те, у которых нет грани между творчеством и повседневной жизнью, у которых жизнь сливается с творчеством воедино гармонически. Никто никогда не замечал противоречий между Качаловым-человеком и Качаловым-актером [45].

Однако это было иллюзией. Противоречия были, были противоречия штампов и художественного чутья актера. Была постоянная жажда к экспериментам. Была борьба со штампами – издержками работы в провинциальном театре. В. И. Качалову пришлось через многое пройти, во многом изменить себя, чтобы появилась эта видимость аристократической легкости, изысканности, барственной манеры поведения.

В то же время многие ошибочно не замечали настроений и душевных состояний А. А. Стаховича [56, с. 292]. Тем не менее «Стахович знал, что такое “хандра”. Он был необычайно одинок. Никто не мог предположить, что он трагично закончит свою жизнь. 27 февраля 1919 года артист повесился на шнуре от портьеры. О том, что уверенный в себе, идеально подтянутый, знаток и носитель светских манер, может хандрить, никто не подозревал» [62].

Изучение жизненных реалий и сценического опыта В. И. Качалова и А. А. Стаховича показывает, что они оба обладали прекрасными, причем

отчасти сходными, внешними данными, аристократической осанкой, как было принято говорить в начале XX века, «благородным духом» [56, с. 293]. В. Я. Вульф утверждал, что Стахович был очень красив [62].

Сопоставляя судьбы и творчество В. И. Качалова и А. А. Стаховича, мы выявляем дихотомию их творческих судеб: великий и признанный актер и актер небольшого, скорее, не актерского, а человеческого таланта. Если А. А. Стахович обладал «породой» по происхождению и воспитанию, то В. И. Качалов постепенно учился играть «породу» (например, в спектакле «На дне» Барона в 1902 году, а затем уже в зрелые годы актер действительно выглядел «породистым», играя, например, чтеца от автора в «Воскресении», 1930 г.) [56, с. 293].

В. И. Качалов и А. А. Стахович являются репрезентативными творческими персонами с точки зрения выявления в их судьбах дихотомии. Оба пришли в театральную сферу из иных профессий. Оба не производили впечатления противоречивых личностей, но в ходе исследования было доказано, что это являлось ошибочным и поверхностным мнением современников. У В. И. Качалова происходила постоянная борьба с собой, своими штампами, проявлялось стремление к непрерывному творческому росту; у А. А. Стаховича отмечается непонимание и отрицание действительности, ощущении одиночества не только в коллективе Московского Художественного театра, но и в данной эпохе. Оба в определённые периоды своего творческого пути не находили отклика и понимания коллег (для В. И. Качалова первичная оценка К. С. Станиславским его таланта чуть ли не явилась губительной; для А. А. Стаховича – публичное признание его небольшого таланта и способности успешно вживаться лишь в образы аристократов, оставаясь на сцене самим собой).

Но в то же время, несмотря на достаточное количество совпадений в их творческих судьбах, контекст их деятельности в труппе Художественного театра определённо разнится.

Подводя итоги, резюмируем, что невозможно ставить в одну линию двух разномасштабных (в аспекте таланта) актеров. Изучение раннего МХТ демонстрирует значимость каждой персоны, каждого сотрудника театра. А. А. Стаховича нельзя назвать талантливым и великим актером в полной мере, как В.И. Качалова, но без сомнения можно утверждать, что А. А. Стахович был необходим Художественному театру, выполняя функции директора, администратора и педагога МХТ, внося свой неповторимый образ и «живое» амплуа русского барина и аристократа в труппу Московского Художественного театра.

Проведенное исследование показывает, что изучение судеб и творчества двух столь разных актеров, как В. И. Качалов и А. А. Стахович, не «закрывает», а лишь открывает смысл важной проблемы в истории культуры – проблемы разномасштабности художественных достижений и драматизма личных судеб творцов-современников. Опыт же Художественного театра в период его становления убеждает в том, что ему нужны были разные люди: таланты и деятели, обладающие определенными, специфическими характеристиками. Каждый актер являлся незаменимой и необходимой частичкой огромного механизма [56, с. 293].

2.2. Дихотомия творческих судеб актрис Московского Художественного театра А. Г. Коонен и С. Е. Голлидэй

В данном параграфе мы обращаемся к женским судьбам – жизни и творчеству актрис одного и того же поколения, сотрудниц Московского Художественного театра: С. Е. Голлидэй, А. Г. Коонен (упомянув рассматриваемую далее специально М. О. Кнебель). Выбор перечисленных выше актрис не случаен: проводится параллель с судьбами актеров В. И. Качаловым и А. А. Стаховичем. Кроме того, довольно любопытно проследить творческие пути почти ровесниц и однокашниц (имеются в виду студентки Второй студии МХТ М. О. Кнебель (1898 г.р.) и С. Е. Голлидэй (1894 г.р.), А. Г. Коонен (1889 г.р.).

Подробному анализу творческого пути М. О. Кнебель будет посвящен следующий параграф диссертационной работы.

Как ранее мы отмечали в своих работах, в судьбах всех названных актрис можно проследить некие параллели, которые, с одной стороны, объединяют их, а с другой – определяют уникальность творческого пути каждой актрисы.

А. Г. Коонен известна как великая трагическая актриса, актриса Камерного театра, единственная и главная муза А. Я. Таирова, М. О. Кнебель – театральный педагог и режиссер; Сонечка Голлидэй закончила творческий путь неожиданно, променяв сцену на любовь. Поэтому особенно важно проследить начало их творческого развития именно на момент работы на сцене Художественного, проанализировать, как исключительный опыт каждой позволил развиваться им далее: А. Г. Коонен стать единственной трагической актрисой в русском театре, М. О. Кнебель – выдающимся режиссером и педагогом, а С. Е. Голлидэй – зайти в творческий и жизненный тупик, в отличие от коллег [53, с. 390].

В судьбе каждой персоны в ходе исследования обнаружены парадоксы, которые «вскрываются» через первые (по времени создания) роли актрис, дальнейшее их становление в совершенно ином качестве.

Все актрисы начинали свои творческие пути под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Все в начале карьер пытались добиться одобрения и уважения с их стороны. Идейные вдохновители Художественного театра являлись наставниками каждой упомянутой выше начинающей актрисы. Уже в начале их пути обнаружен любопытный парадокс: при великих педагогах все указанные персоны начинали с маленьких и довольно наивных ролей.

Среди рассматриваемых во всех параграфов данной главы творцов В. И. Качалова и А. Г. Коонен можно отнести к известным актерам МХТ первой половины XX века (А. Г. Коонен в дальнейшем можно отнести к известным актрисам Камерного театра А. Я. Таирова). Молодые С. Е. Голлидэй и М. О. Кнебель, скорее, схожи в своих творческих поисках и интенциях со А. А. Стаховичем, входившим в «контекст» труппы. При этом завершение творческого пути у каждой из них индивидуально. В судьбах творческих персон, рассматриваемых в исследовании, были отмечены схожие исходные позиции творческого пути, а именно: начало обучения либо работы в Художественном театре; накопление опыта; переломные моменты и попытки адаптации; окончание творческой карьеры в Художественном театре либо «перерождение» в новое «амплуа» театральной жизни и открытие новых социальных ролей (аспектов) творческой жизни. Все это рассматривается в диссертационной работе в контексте деятельности труппы Московского Художественного театра.

Для более детального анализа необходимо подробно рассмотреть каждую из приведенных фигур актрис МХТ. Вначале имеет смысл обратиться к личности С. Е. Голлидэй, так как именно в ее творческой жизни обнаружены непосредственные параллели с судьбой ее преподавателя

А. А. Стаховича во Второй студии МХТ, просуществовавшей в период 1916–1924 годов, где он вел для начинающих актеров предмет «Манеры, выправка и хороший тон». В состав Второй студии МХТ вошли ученики предыдущей школы «Трех Николаев», в числе которых числилась С. Е. Голлидэй, как было отмечено в первом параграфе данной главы. Сонечка была любимой ученицей А. А. Стаховича.

Мы уже упоминали, что С. Е. Голлидэй и А. А. Стаховича связывает много общего. Во-первых, их аристократизм: у А. А. Стаховича – это свойство родовое, у Сонечки – результат воспитания в Павловском институте благородных девиц. Она бывшая институтка. Как сама С. Е. Голлидэй говорила М. И. Цветаевой: «О, как я бы все это умела, Марина, – если бы не башмаки! Как я все это глубоко, глубоко, отродясь все умею, знаю!» [59, с. 324] Так С. Е. Голлидэй описывала все то, чему учил их А. А. Стахович, а именно «достойному поведению в обществе, умению носить правильные прически». Представляется, именно аристократизм отличал С. Е. Голлидэй от её современников, в том числе и однокашников. В начале XX столетия в России не осталось аристократов. На этой почве она и нашла общий язык с А. А. Стаховичем. Именно за это А. А. Стахович ее всегда выделял среди остальных студентов. «О, Марина, как я в эти минуты гордилась! Потому что чувствовала: он меня не только из тех, что перед ним, а из всех, что за ним – выделяет!» – хвасталась Сонечка М. И. Цветаевой. «Но всегда, всегда я показывала, всегда на мне показывали, на других – как не надо, на мне – как надо, меня мальчишки так и звали: Стаховичев показ» [260, с. 348].

Во-вторых, ни Сонечка, ни А. А. Стахович не имели не только большого успеха на сцене, но каждый из них все же нужен был театру, внося индивидуальный вклад, о чем мы говорили в первом параграфе диссертационного исследования.

В жизни С. Е. Голлидэй, как и её учителя, можно выявить переломный момент. Для А. А. Стаховича – затяжная депрессия, неумение

абстрагироваться от окружающей действительности и, как следствие, уход из жизни. У Сонечки Голлидэй – ее резкое и волевое решение бросить Художественный театр, сцену, друзей (пожалуй, самого близкого ей человека М. И. Цветаеву) и уехать в Симбирск за большой любовью. Она именно жила любовью, поэтому она преследовала свою истинную мечту. «Как я люблю – любить! Как я безумно люблю – сама любить!» [260, с. 344]. Ей было важно самой любить или думать, что любит. Ее близкая подруга высказывает мысль в «Повести о Сонечке», что ее «женское назначение: любить мужчину – в конце концов все равно какого – и любить его одного до смерти» [260, с. 440].

Пришла Сонечка во Вторую студию МХТ в 1918 году. Соответственно, однокашниками С. Е. Голлидэй являлись А. М. Азарин, О. Н. Андровская, Н. П. Баталов, В. Д. Бендина, В. А. Вербицкий, А. Н. Грибов, Б. Г. Добронравов, К. Н. Еланская, А. П. Зуева, М. О. Кнебель, И. М. Кудрявцев, Б. Н. Ливанов, В. А. Орлов, М. И. Прудкин, В. С. Соколова, В. Я. Станицын, А. И. Степанова, А. К. Тарасова, Н. П. Хмёлев, М. М. Яншин [59, с. 523–556]. Среди перечисленных творческих деятелей XX века можно увидеть большое количество признанных актеров, народных и заслуженных актеров РСФСР и СССР, лауреатов Сталинской и Государственной премий, что показывает насыщенность студии сильными и талантливыми учениками, будущими «первыми» именами театрального мира советского периода, выдающимися артистами. Уже в начале обучения С. Е. Голлидэй «терялась» на фоне громких имен учителей и ярких учеников, оказавшихся рядом с ней: К. С. Станиславского, В. И. Качалова, В. Л. Мchedелова, А. К. Тарасовой. И даже в первое время пребывания С. Е. Голлидэй в МХТ зрители знали лишь одну студентку Второй студии, А. К. Тарасову. С. Е. Голлидэй удалось превзойти А. К. Тарасову лишь однажды – после успеха спектакля «Белые ночи», а точнее после ухода А. К. Тарасовой из студии [36; 260].

После анализа трудов, посвященных жизни и творчеству С. Е. Голлидей, с большим сомнением можно говорить об её успешности как актрисы на сцене Художественного театра. Ее судьба как актрисы просто не сложилась. Она могла похвастаться только участием в массовых сценах.

Но в то же время отрицать наличие таланта и некоего дара у С. Е. Голлидэй невозможно. Кроме того, М. И. Цветаева, близкая подруга Сонечки, признавала необычайными талант и некую творческую интуицию С. Е. Голлидэй. Поэтесса указывала, что Сонечка играла, а точнее жила «из последних сил» всегда [260, с. 318].

В основном актриса известна как исполнительница главной роли Настеньки в постановке «Белые ночи» Ф. М. Достоевского (1918 г.). Принято считать «Сонечку» исполнительницей одной роли [36; 108]. Но стоит отметить, что только благодаря своему внутреннему мироощущению, манерам и характеру она была выбрана на данную роль. С. Е. Голлидэй не играла на сцене, она жила ролью. Объяснить это можно ее схожестью с героиней спектакля. Их с Настей объединяла открытость к людям, доверчивость, надежда на большую любовь в жизни [36]. Действительно, всю жизнь С. Е. Голлидэй искала большую любовь, о чем свидетельствует ее решение уехать в Симбирск за любимым человеком. При этом творческого успеха ей это не принесло, даже на провинциальной сцене она не реализовалась как успешная, популярная актриса. Стоит отметить, что особого таланта или актерского мастерства данный провинциальный опыт не требовал.

Становится возможным говорить о взаимосвязи успеха С. Е. Голлидэй в образе Насти у зрителей благодаря слиянию и единению мировоззрений исполнительницы и героини. «Белые ночи» в её исполнении вызывали восторг. «Закончился спектакль очарованием такого обещающего и яркого дарования, каким уже давно не веяло со сцены: я говорю об отрывке из “Белых ночей”, прочитанном г-жой Голлидэй. Она так читала (нет – так

жила жизнью Настеньки), что хочется верить в этот несомненный талант, сулящий большие художественные достижения» [207; 208; 209]. Ее видели как особенную, но особенную лишь в одной роли, поверив в ее талант благодаря героине Ф. М. Достоевского. Это доказывают слова В. Л. Мchedлова: «Она вообще актриса на самое себя; на свой рост, на свой голос, на свой смех, на свои слезы, на свои косы... Она исключительно одарена, но я все еще не знаю, одаренность ли это – актерская – или человеческая – или женская... Она – вся – слишком исключительная, слишком – исключение, ее нельзя употреблять в ансамбле: только ее и видно» [260, с. 350].

То, что Сонечка обладала талантом, доказывает еще и малоизвестный факт проявления большого интереса Е. Б. Вахтангова к ней. Он являлся одним из преподавателей Второй студии, где училась С. Е. Голлидэй. Е. Б. Вахтангов пригласил ее к себе в Мансуровскую студию на главную роль в пьесе П. Антокольского «Кукла Инфанта». И именно здесь, в Мансуровской студии, произошло знакомство Сонечки с М. И. Цветаевой [260, с. 349–350].

После творческого взлета (премьера «Белых ночей») в жизни Сонечки началась полоса неудач. Будучи слишком яркой индивидуальностью, она не умела вписаться в коллектив, не умела быть как все (это можно связать и с её воспитанием). Некоторым старшим коллегам стало казаться, что С. Е. Голлидэй заболела «звездной болезнью», стала слишком легкомысленно относиться к соблюдению театральной дисциплины. «В театре ее не любили: ее – обносили... она очень трудна. Она не то, что капризна, а как-то неучтива. Никогда не знаешь, как она встретит замечание. И иногда – неуместна смешливая» [260, с. 349]. Кроме того, многие считали С. Е. Голлидэй злой.

С. Е. Голлидэй, несомненно, являлась талантливым человеком, пытаясь жить ярко, но в контексте своего окружения: однокашников, коллег,

педагогов – она была заслонена от всеобщего истинного признания. Кроме того, как и А. А. Стахович, Сонечка терялась не только в контексте общего коллектива одного театра, но и в контексте эпохи. Она не могла в полной мере проявить свои таланты на сцене Художественного театра, поэтому вновь можно говорить о дихотомии личности С. Е. Голлидэй в компаративном сопоставлении с А. Г. Коонен. Имея нестандартный поход к жизни, постоянное чувство одухотворенности, любви, вдохновения, С. Е. Голлидэй не стала как ни странно талантливой или великой актрисой в контексте общего публичного признания публикой, критиками, коллегами, зрителями.

Стоит отметить, что в истории театра имя «Голлидэй» принято упоминать именно как «Сонечка». Это можно объяснить, что к ней относились как к маленькой и ранимой. Даже факт покупки для нее шубы руководством Второй студии говорит о сочувствующем отношении к актрисе. «Она была бедной-трогательной в силу малого роста, бедной-несчастливой из-за несовпадения своих духовных возможностей и потребностей с доставшимся ей для жизни временем» [108, с. 118]. Исследователь Т. С. Злотникова в своей монографии указывает, что «Сонечка была маленькой не по своим физиологическим данным, а по своей художественной природе, ибо ее не видели режиссеры» [108, с. 119]. Хотя внешне С. Е. Голлидэй походила на 14-летнюю девочку в свои 19 лет, «маленькость ее была обыкновенной» [260, с. 330].

М. И. Цветаева, близкая подруга Сонечки, часто злилась, если слышала обращение «Соня» («точно на Сонечку не могут разориться»), «Софья Евгеньевна» («точно она взрослая»), «Голлидэй» («точно она мужчина»). «Именно Сонечка, что иначе о ней – грубость, что ее нельзя – не ласкательно» [260, с. 323].

Что касается внешности актрисы, представлялась она миленькой. «Такая маленькая, в белом платьице, с косами... Ну, прелесть!» «Передо

мной маленькая девочка... С двумя черными косами, с двумя огромными глазами, с пылающими щеками. Передо мною – живой пожар» [260, с. 317]. Связать это можно с ее внутренним ощущением, она жила как последний раз. Судя по данным описаниям, можно еще раз найти подтверждения о неумении Сонечки вжиться в контекст ее окружения и эпохи. Она достаточно разительно отличалась от коллег (от коллектива).

Жизнь Сонечки – это драма о жизни женщины, которая всегда любила жизнь и любовь [36; 260]. Именно поэтому переломным вектором в судьбе С. Е. Голлидэй стал момент принятия серьезного решения бросить театр и уехать в Симбирск навстречу большой любви. Этот шаг был неожиданным еще и потому, что С. Е. Голлидэй для всех была маленькой беспомощной девочкой, которой нужно помогать. Но именно этот шаг «свел» Голлидэй вниз: она уже не имела даже малейшего успеха или почитания. «Она вышла замуж... Все эти годы – с 1924 года до смерти – Соня провела в провинции, но приезжала в Москву довольно часто. Мы все ее уговаривали устроиться и работать в Москве, но она как-то не умела» [260, с. 451].

После ее ухода из студии спустя много лет сокурсница С. Е. Голлидэй В. П. Редлих напишет, что «с трудом смогла узнать в этой усталой, измученной женщине прежнюю Сонечку – ту пылкую девочку с сияющими глазами, которая блистала когда-то на сцене Второй студии» [207; 208; 209]. Некой отдушиной в чужом городе были для нее лишь письма, которые она писала своим кумирам – актерам МХТ: В. И. Качалову и А. М. Азарину [36; 108; 260]. Несмотря на то, что отъезд из Москвы и прощание с Художественным театром можно назвать самостоятельным и даже спонтанным решением самой С. Е. Голлидэй, в дальнейшем она с тоской и грустью вспоминала время, проведенное в МХТ. Для нее служение в Московском Художественном театре явилось самым лучшим и плодотворным временем.

В нашем исследовании С. Е. Голлидэй рассматривается в триаде с А. Г. Коонен и М. О. Кнебель. На фоне своих коллег Сонечка выглядела действительно «бедной» [36].

Из всей триады А. Г. Коонен – М. О. Кнебель – С. Е. Голлидэй именно Сонечка не смогла противостоять судьбе и добиться большего, нежели она имела в начале карьеры, в отличие от других актрис, которые сменили ракурс своей творческой деятельности и добились признания.

Стоит отметить, что ни М. О. Кнебель, ни С. Е. Голлидэй, ни А. Г. Коонен не имели в своём творческом «портфолио» больших и громких ролей на момент служения в Художественном театре.

А. Г. Коонен и М. О. Кнебель начинали свою карьеру актрис в МХТ с наивных смешных ролей. Однако впоследствии одна стала новой Рашель, а другая (Кнебель) – режиссером и выдающимся театральным педагогом.

А. Г. Коонен сама жизнь с раннего детства подталкивала к сцене. Жизнь и театр сливались воедино для будущей актрисы. «Мне всегда трудно было определить границы, где кончается театр и где начинается моя собственная жизнь – так тесно они были спаяны» [Коонен 1985: 8].

С раннего детства ее окружала театральная атмосфера. В ее биографии был обнаружен факт: училась она в «казенной из всех казенных гимназий» в Москве вместе с «целой плеядой русских актрис: Гзовской, Германовой, Пашенной, Рейзен. В гимназии ежегодно устраивались концерты, а в старших классах царил настоящий культ Художественного театра. Богом нашим был В. И. Качалов» [136, с. 21].

Стоит отметить, что не только факты биографии (раннего детства) А. Г. Коонен доказывают возможность будущей причастности к миру театра, но и схожесть творческого пути с ее кумиром В. И. Качаловым, имевшим предпосылки выбора будущей профессии также в детстве.

Еще до поступления в школу театра ее жизнь казалась неотрывной от закулисной жизни Художественного, судеб актеров. Она росла вместе с ним.

Жизнь Художественного занимала все мысли у молодого поколения. Публика интересовалась не только театральными постановками, но и закулисной жизнью артистов, их семей. «Вся жизнь артистов, разумеется, была досконально известна нам. Парты наши изнутри были заклеены фотографиями Качалова, Книппер, Савицкой. Моя поглощенность Художественным была так велика, что я потеряла интерес ко всем другим театрам» [136, с. 22].

В биографии А. Г. Коонен присутствует один занимательный факт: однажды она «спасла» от нападения Качалова. Стоит отметить, что В. И. Качалов являлся одним из любимых актеров А. Г. Коонен. Вскоре после убийства Н. Э. Баумана пронесся слух, что В. И. Качалов получил анонимное письмо, в котором ему советовали несколько дней не выходить из дома, так как на его жизнь готовится покушение. Помогла А. Г. Коонен ее «театральность» – она кидалась к неизвестному, пытаясь отвлечь его от актера и узнавала, как пройти на Дмитровку, Басманную. Она рассказывала незнакомцу, что приезжая и не знает дорогу [136, с. 22–23]. Для этого необходимы были некоторые актерские задатки, а не только решимость или храбрость. В течение всей жизни А. Г. Коонен поступала как актриса.

Можно предположить, что изначально все указывало на актерский путь А. Г. Коонен, несмотря на мнения родных, тайное поступление во Вторую студию из-за протеста матери против получения театрального образования, путаница с датой вступительных экзаменов [53, с. 394]. Перед экзаменом, погадав на ромашке, она получила ответ «примут». «Это вселило в меня уверенность», – вспоминала А. Г. Коонен [136, с. 23].

Интересно проследить и отношение старших «коллег по цеху» к самой А. Г. Коонен. В первые годы пребывания в Художественном театре и на сцене, и за кулисами она имела «амплуа» веселой, маленькой девочки. Мы можем это связать с тем, что А. Г. Коонен поступила в МХТ в юном возрасте (16 лет).

Нами ранее было отмечено, что в начале своего обучения да и в течение всех девяти лет, когда А. Г. Коонен служила в театре, она имела несколько прозвищ, убеждавших, что ее все воспринимали маленькой, забавной, смешной девочкой, хотя сама она пыталась доказать в свои неполные 16, что уже взрослая и серьезная. Это и «Аличка», и «Кооненчик», и «Маленькая глупенькая». На вступительных экзаменах приемную комиссию «повеселила» ее «взрослая» юбка, а также непосредственность и легкость, с которой она держалась на экзамене, «окунувшись» полностью в творчество [53, с. 393]. Вспоминается история ее знакомства с кумиром юности В. И. Качаловым, когда актер назвал ее «лисочкой». «Я вспыхнула от обиды – почему это вдруг он назвал меня лисой?

– Я не лисочка, а Аличка. А вообще я Алиса» [136, с. 26].

Это можно связать и с тем, что А. Г. Коонен с юности отличало чувство обособленности, особенности. Она пыталась быть не как все [53, с. 394]. Подтверждение этому можно обнаружить в ее воспоминаниях: «Я всегда отличалась остро развитым чувством протеста против общепринятых вкусов» [136, с. 21]. Сложно представить, но во время служения в Художественном будущая актриса трагических и серьезных ролей носила прозвище, которым окрестил ее К. С. Станиславский – «Кооненчик» [136, с. 57–58].

Что касается динамики ролей А. Г. Коонен, то все ее первые роли в Московском Художественном театре были в чем-то похожи. В основном это были роли молодых, веселых девушек, которые у нее получались: она чувствовала себя в них комфортно. Вероятно, это было связано с ее мироощущением. Сама Коонен называла себя «жизнерадостной по природе». Через несколько дней после прихода в театр А. Г. Коонен получила две роли в «Царе Федоре»: мордовку в сцене «Яуза» и одну из сенных девушек, сопровождавших царицу Ирину. Роль мордовки бессловесная, но трудная, потребовала серьезной работы. Ее выход был ответственным. Задача была

пробежать по сцене со смехом: «Лужский предупредил, что смеяться на сцене – задача нелегкая, требующая специальной тренировки» [136, с. 30]. Но актрисе самой нравилось играть исключительно роли молодых и веселых девушек. Об этом свидетельствует факт, имеющий место быть во время постановки «Бориса Годунова»: В. В. Лужский назначил Алису на роль двоюродной сестры будущей русской царицы – чопорной и знатной дамы [56, с. 106]. В итоге А. Г. Коонен «пришлось отказаться от роли в пользу роли молоденькой, веселой девушки, т. к. она не могла представить себя польской знатной дамой» [136, с. 49–50].

Именно в этом и проявляется главный парадокс творческой судьбы А. Г. Коонен: ее становление как актрисы от маленьких, смешных, незначительных ролей (а порой это были «мальчишеские» роли) до трагических и характерных. «Не могу назвать никого, кто, подобно Коонен, начал в театре с девочки, страшившейся метерлинковских “ужасов”, и потом достиг высот Федры и Адриенны Лекуврер», – вспоминал актер [141, с. 7], участвовавший вместе с А. Г. Коонен в спектакле «Синяя птица» в роли одной из переродившихся душ.

Кроме того, парадоксы можно обнаружить и в других аспектах ее творчества: актриса, впоследствии получавшая признание и восхищение не только как великая актриса, но и как женщина, в юности была «слишком маленькой и худенькой», как она сама себя называла [136, с. 23]. Будущая Федра, Саломея, Клеопатра, Джульетта, Сакунтала имела «мальчишеский стиль» и «мальчишеские манеры». Сам К. С. Станиславский советовал ей становиться барышней [136, с. 28]. Именно поэтому в начале актерской карьеры ее тянуло к мужским ролям (мальчик Элиас из «Драмы жизни» или продавец на ярмарке). Даже на выпускных экзаменах А. Г. Коонен играла веселого, озорного мальчишку Леля в «Снегурочке» [136, с. 37].

Наиболее известные роли, сыгранные ею в Художественном театре, – это Митиль в «Синей птице» (1908 г.), Маша в «Живом труппе» (1911 г.), Анитра в «Пер Гюнте» (1912 г.).

«Первая по-настоящему крупная роль А. Г. Коонен в Художественном театре – это роль Митиль в «Синей птице» Метерлинка (1908 г.) «Роль Митили почти немая, хотя девочка на протяжении всего спектакля не сходит со сцены. Но постепенно моя роль из немой становилась говорящей. Во мне словно пробудился мой детский мир, еще не далеко от меня ушедший» [136, с. 66–67]. Режиссеры разрешили А. Г. Коонен самой внести в текст свою роль. Это только доказывает, что в роль маленькой девочки, верящей в чудеса и смотрящей на мир своим собственным взглядом, А. Г. Коонен полностью вжилась. Для актрисы Митиль была некой ниточкой, связывающей ее с чудесным миром детства [53, с. 393].

Как мы уже писали, во время служения А. Г. Коонен в МХТ только немногие современники предугадывали, что со временем она будет играть не только веселых девушек, но и драматические серьезные роли. Первый, кто «увидел» великое драматическое будущее актрисы, был известный московский меценат Н. Л. Тарасов. Именно он был первым зрителем монолога Орлеанской девы в исполнении Алисы Георгиевны. Данный случай вернул Коонен к театру, она стала задумываться о крупном женском образе [59, с. 324–325]. Именно этот случай стал предпосылкой кардинального изменения творческой деятельности А. Г. Коонен.

Переломным моментом в ее судьбе принято считать период переосмысления внутреннего мира, осознания, что ей нужно играть серьезные и трагичные роли, и как следствие – уход из Художественного театра. Внешние обстоятельства также повлияли на волевое решение актрисы. Как известно, художественная жизнь Москвы начала XX века была бурной. Появлялись различные увеселительные заведения, кабаре, рестораны, «артистические подвалы». Это отдельный аспект закулисной

жизни творческой личности начала XX столетия. Почти любого творческого человека можно было встретить в том или ином заведении. Одним из популярных мест была «Летучая мышь», основанная одним из артистов МХТ – Н. Ф. Балиевым. Соответственно, многие актеры Художественного, особенно молодежь, принимали активное участие в творческой жизни «Летучей мыши». Коонен не явилась исключением [53, с. 394]. «В это время я видела вокруг себя много интересных людей: писателей, поэтов, музыкантов. Я всюду бывала и мало-помалу втянулась в эту новую для меня жизнь. С первых же дней существования «Летучей мыши» я стала принимать горячее участие в ее вечерах. Репертуар этого театра-кабаре был очень разнообразен. Я исполняла много веселых, забавных номеров. Неизменный успех имела комедийная сценка с трансформацией, в которой я молниеносно превращалась из юной цветочницы в древнюю старуху» [136, с. 72].

Но именно такая увеселительная жизнь вне театра начала кружить голову начинающей актрисе. К. С. Станиславский предупреждал А. Г. Коонен, что она «может закрутиться». Именно он увидел в маленькой, легкомысленной, мальчишеского вида девочке «слишком большой кусок женщины» [136, с. 79].

В то время единственную отдушину А. Г. Коонен искала в творчестве, а именно в роли Митиль. Исключительно в образе Митиль она вновь полностью погружалась в творческий процесс. «Сумбурная жизнь, ворох впечатлений незаметно меня отвлекли от театра, от регулярных занятий. И время от времени какой-то червячок начинал точить меня. А когда я попадала в поток другой жизни, вне театра, во мне пробуждались совсем другие чувства, какие-то новые силы, в которых я еще не могла разобраться» [136, с. 79].

Мы писали о неизбежном приближении самого решительного этапа в жизни и творческой судьбе актрисы, который многие восприняли как необдуманный, легкомысленный поступок. Молоденькая актриса решает

сбежать из солидного столичного театра, бросая вызов дирекции, своим первым наставникам, в том числе и самому К. С. Станиславскому, и заключить контракт с еще несуществующим театром К. А. Марджанова. Но для А. Г. Коонен было неважно общественное мнение, она искала себя, одержимая своими идеалами, мечтами, которые не смогла реализовать в Художественном театре под доминированием системы К. С. Станиславского [53, с. 353]. «Моя увлеченность театром стала гаснуть, я чувствовала какую-то опустошенность, а в иные дни мне хотелось просто бросить сцену и бежать из театра» [136, с. 119].

Интересен тот факт, что только после нелегкого решения уйти из Художественного театральная труппа наконец стала воспринимать А. Г. Коонен серьезно и по-взрослому. Она смогла доказать, что выросла из просто веселой юной девушки в зрелую женщину и актрису.

В поступке С.Е. Голлидэй – бегстве из столичного, известного на тот момент уже всем театра - можно обнаружить схожие интенции с А.Г. Коонен. Но, если Сонечка бежала к любимому человеку, тем самым лишая себя перспективы развиваться профессионально, то А. Г. Коонен, чувствуя разочарование и опустошенность, смогла «возродить» себя на сцене, но уже в новом творческом качестве, подходящем для нее.

А. Г. Коонен после упомянутых выше фактов в ее судьбе смогла выйти на новый творческий этап, в чем прослеживается человеческая борьба за достойную цель, обретение жизненного смысла у творческой личности [109; 247; 248]. На основе уже имеющихся наработок (обучение и работа в Художественном театре) А. Г. Коонен стала стремиться к новым амплуа, к расширению творческого диапазона, что в дальнейшем только положительно отразилось на ее творческой карьере, а также вывело актрису на новую ступень творчества, где она в полной мере смогла реализовать свои желания и интенции.

В связи с данным фактом в биографии А. Г. Коонен можно обозначить два творческих периода актрисы, на которые делилась ее судьба. Это были этапы жизни и творчества в Художественном, а затем – в Камерном театре [136, с. 8]. Более того, сама А. Г. Коонен говорила, что у нее были два талисмана от двух самых дорогих людей: золотой медальон, подаренный К. С. Станиславским перед «Синей птицей», и серебряная фигурка Сакунталы от А. Я. Таирова, без которых она никогда не выходила на сцену [136, с. 69]. Представляется, что это были не просто талисманы, это были символы, которые репрезентовали основные этапы становления ее как актрисы [53, с. 394].

А. Г. Коонен представляет яркий пример положительного преодоления внешних и внутренних противоречий. Она прошла путь становления выдающейся личности театральной жизни XX века, начиная как исполнительница мелких ролей, чаще всего смешных, наивных. В свое время ей пришлось сделать сложный выбор, отказавшись от театральной семьи Художественного театра.

А. Г. Коонен обладала внутренней силой и твердостью характера, что в дальнейшем помогло ей добиться высокого признания в качестве трагической актрисы.

С.Е. Голлидэй отведена роль менее успешной творческой личности, но не менее талантливой. Специфика и новизна рассмотрения творческих интенций именно этих актрис состоит в сопоставлении и компаративном анализе уникальных и отличных, но одновременно схожих судеб.

Как было указано ранее, изучавшиеся в данном параграфе актрисы вышли из-под «крыла» К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. В начале карьеры ни одна из них не могла похвастаться главными или значительными ролями на сцене МХТ. В жизни и творческой деятельности каждой актрисы было обнаружено воздействие нусодинамики и нусогенных процессов [109; 247]. Они боролись с жизненными проблемами и

преодолевали не только внешние обстоятельства, но и следовали внутренним стремлениям и желаниям, пытаясь найти свое истинное призвание в театральном мире либо в обыденной жизни (последнее характерно для С. Е. Голлидэй). В этом мы обнаруживаем дихотомию их творческих судеб в контексте творчества театрального коллектива.

Масштаб каждой личности наше исследование определяет как результат влияния контекста бытия актрис. В начале творческого пути А. Г. Коонен воспринимали слишком юной и жизнерадостной в силу возрастных и физических данных. Но в ходе ее становления она превращается в выдающуюся трагедийную актрису, едва ли не единственную в своем поколении, в силу чего внешние миниатюрные данные словно забываются, а на первый план для массового сознания выходят низко звучащий голос, эмоционально наполненный рисунок ролей (но это уже в зрелости, когда были сыграны Федра, Катерина, Комиссар и другие). Данный контекст является предпосылкой определения масштаба и величия А. Г. Коонен.

Для С. Е. Голлидэй также были характерны миниатюрные физические данные, полученные от природы. И уменьшительно-ласкательное имя «Сонечка» она получила за свою миниатюрность. Окружающие масштаб личности Сонечки связывали прежде всего с ее физическим обликом, в силу которого количество и качество ролей не позволили ей занять выдающееся место в театральном коллективе.

Судьбы и карьеры изученных актрис-современниц требуют признать, что масштаб личности и физические данные могут находиться в противоречивом соотношении, в связи с чем каждый конкретный «случай» творческой судьбы требует учитывать многие контекстуальные нюансы, влияния, события и оценки.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что начало карьеры в Художественном театре в судьбе каждой актрисы явилось бесценным

опытом. Для каждой из них Московский Художественный театр был семьей, возможно, требовательной и не всегда ласковой, но определившей особенности характера актрис и систему их взаимоотношений в мире искусства. Актрис объединяла не только сцена Художественного театра, но и творческие судьбы. Разница и уникальность состоит в том, как каждая из упомянутых выше творческих персон «создавала» свой творческий контекст, одновременно приспосабливаясь либо отстраняясь от контекста коллективной деятельности и контекста эпохи первой половины XX столетия. Можно утверждать, что каждая из воспитанниц Московского Художественного театра внесла собственный вклад не только в деятельность родного им МХТ, но и в русскую, а также советскую культуру, в жизнь театральной России.

2.3. Творческая судьба актрисы Московского Художественного театра М. О. Кнебель в контексте ее педагогического и режиссерского опыта

Данный параграф диссертационной работы посвящен отдельной персоне театрального мира XX века – М. О. Кнебель. Логика построения нашего исследования заключается в том, что личность М. О. Кнебель рассматривается не только в контексте коллектива Московского Художественного театра и эпохи, но и в контексте ее становления от начинающей, не слишком успешной актрисы к великому театральному педагогу и режиссёру. В то же время судьба М. О. Кнебель в данной диссертационной работе рассматривается как значимый контекст создания новых признанных имен мира театра XX и XXI веков; в этой динамике виден масштаб творческой личности М.О. Кнебель.

Выше уже неоднократно отмечалось, что миру искусства М. О. Кнебель в первую очередь известна как выдающийся театральный педагог и режиссер. Но мало кто знает, что свой творческий путь она начинала в качестве актрисы в эпизодических ролях в Московском Художественном академическом театре под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко.

Ее актерская карьера не сложилась. Начинала М. О. Кнебель актрисой на «мелких выходах» в Московском Художественном театре.

При обращении к ее биографии, а именно к периоду служения в Художественном театре можно упомянуть, что М. О. Кнебель около 10 лет, до 1931 года, состояла во вспомогательном составе МХТ и только в 1938 году вошла в основной состав труппы. Это доказывает, что руководство театра ее относил к актрисам так называемого «второго порядка».

В своем труде «Вся жизнь» М. О. Кнебель вспоминала, как она играла (1924–1925) в спектакле М. Метерлинка «Синяя птица» неродившуюся душу, несущую ящик с преступлением, а также Насморк и соседку; Миссис

Снитчей в «Битве жизни» (1925 г.) Ч. Диккенса; обывательницу с палантином в «Блокаде» (1929 г.) В. В. Иванова; Карпухину в «Дядюшкином сне» Ф. М. Достоевского (1929 г.); горбатую старушку в постановке 1930 г. «Воскресение» по роману Л. Н. Толстого; помощника кинооператора в «Рекламе» (1930 г.) М. Д. Уоткинса; Шарлотту в спектакле «Вишнёвый сад» (1934 г.) А. П. Чехова; Миссис Уордль в «Пиквикском клубе» (1934 г.) по роману Ч. Диккенса [57, с. 341]. Можно проследить, что М. О. Кнебель, как, впрочем, и А. Г. Коонен, доставались маленькие роли. «Я показывала Станиславскому Насморк – милую, смешную болезнь, которая выступала в “Синей птице” в облике маленькой девочки», – вспоминала Кнебель [124, с. 25].

В ходе исследования было обнаружено, что сама актриса гордилась каждой даже самой маленькой и смешной ролью, которые она исполняла, в основном на первых этапах своего творческого пути на сцене МХТ. Это становится очевидным при обращении к ее собственным воспоминаниям о спектакле «Сказка об Иване дураке», где она играла чертенка: «Я пыталась создать характер любопытного чертенка, и когда Станиславский называл меня “любопытный”, это переполняло меня гордым счастьем» [126, с. 23].

Принято считать, что роли Карпухиной в «Дядюшкином сне» Ф. М. Достоевского (1929 г.) и Шарлотты в «Вишневом саде» А. П. Чехова (1934 г.) были лучшими в период служения М. О. Кнебель в Художественном театре. Однако необходимо отметить, что и данные роли также относятся к ролям «второго плана» [57, с. 342]. Это яркие характерные роли, вписавшиеся в ансамбль, но не занявшие существенного места в ткани обоих спектаклей [61]. Поэтому, основываясь на анализе ее ролей, предполагаем, что великой актрисой, актрисой «первого ряда» М. О. Кнебель не стала.

Стоит отметить, что все актерские работы Кнебель отличались характерностью, трагикомизмом, в театре ее называли «комиком-буфф» [126, с. 143].

Мы неоднократно писали, что, с одной стороны, творческие способности и эмоциональная подвижность позволяли М. О. Кнебель полностью раствориться в художественном действии и именно прожить роль, а с другой – внешние данные ограничивали для нее многие возможности. Она и сама отчетливо понимала относительно небольшой диапазон своих физических данных, сужавших творческий потенциал актрисы.

Поэтому часто в исполнении ролей у М. О. Кнебель можно было обнаружить противоречие: при явно невыигрышных внешних данных она особенно убедительно вживалась в эксцентричные и гротесковые роли. Ей одновременно удавалось быть угловатой и грациозной. Именно по этой причине в течение многих лет она играла роли «второго плана», участвовала в массовках и эпизодах. Также нужно подчеркнуть, что, пожалуй, самые распространенные амплуа М. О. Кнебель в МХТ – старухи и дети [57, с. 342]. Стоит отметить, что самой актрисе нравилось играть именно детей, так как детская психология была ей понятна и близка [124; 126], что в дальнейшем проявилось в ее педагогической карьере. Также ей хорошо удавались роли пожилых женщин: она играла роли старух на протяжении всей своей актерской карьеры.

Таким образом, на момент начала театральной деятельности у будущего великого театрального деятеля были всего лишь небольшие роли «второго плана». Но, так или иначе, все последующие творческие искания творческой личности возникли на основе её актерского опыта. Она не реализовалась бы успешно как режиссер, если бы не её актёрский опыт, если бы не её умение понимать актера «изнутри» в процессе работы над ролью.

Представляется, что актёрский опыт – это возможность обогатить свой последующий опыт режиссёра, понять «изнутри» своих будущих учеников, их ошибки и стремления. В этом и заключается, пожалуй, один из интересных феноменов её судьбы – взаимосвязь между пробами в актёрской

профессии и последующей педагогической и режиссёрской карьерой [57, с. 343].

М. О. Кнебель искренне была благодарна своему «неуспешному» актёрскому опыту, понимая, что он был необходим для дальнейшей реализации её способностей. «Режиссеру, не прошедшему актерской школы, не проверившему законов творчества на себе, на собственных ошибках и собственных постижениях, будет трудно с актерами» [127, с. 43].

Поэтому было бы необъективным считать опыт работы М. О. Кнебель актрисой в Художественном театре потраченным впустую временем. Дело в том, что именно возможность работы с именитыми театральными мастерами: К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, А. Д. Поповым – помогают «наращивать» базу для дальнейшей режиссерской и педагогической деятельности. Она не стала известной актрисой, но приобрела известность как выдающийся театральный педагог, продолживший славные традиции школы К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко и М. А. Чехова и выпустивший целую плеяду учеников, чьи имена известны в мире театра. С ней работали и ставили спектакли многие отечественные театральные деятели.

В переходе от «маленькой» актрисы к одному из признанных театральных педагогов и режиссеров проявляется парадокс творческого пути актрисы. Именно поэтому в ходе исследования творческой судьбы М. О. Кнебель необходим контекст её творческой деятельности, помогающий выявить, благодаря кому или чему она добилась признания в режиссуре и педагогике, а не в актерской профессии? Как произошло, что актриса, которая не могла получить серьезных ролей в начале творческого пути, сумела помочь впоследствии многим начинающим актерам и режиссерам стать выдающимися профессионалами? Для ответа на этот вопрос в исследовании проводятся параллели, которые выявляют соотношение творческих интенций М. О. Кнебель с контекстом её судьбы.

Для достижения успеха и воплощения масштабности творческой личности необходимо несколько условий, в том числе наличие у творческой личности задатков и способностей [66], постоянное самосовершенствование таковых. Ф. Н. Гоноболин в своей работе «Психология» пишет, что «при наличии определенных задатков и условий могут возникнуть и выработаться разные способности, но при этом для успешности необходим наставник, который подскажет верный ориентир, последователи либо ученики» [66, с. 154].

В ходе исследования были выявлены режиссерско-педагогические задатки и способ мышления М. О. Кнебель, которые были ей необходимы для построения именно режиссерского и педагогического пути в театре. Одна из причин неуспешности ее как актрисы, по-видимому, и заключается в наличии таких задатков, как системность, рациональный подход, логика, по традиции считающиеся не актерскими.

Впоследствии, став педагогом, М. О. Кнебель подтверждала данную идею: «врожденная одаренность необходима для режиссерской деятельности. Впрочем, она необходима и актеру, и художнику, и писателю. И математику, и врачу, и космонавту. Для любой профессии нужна специфическая одаренность, и уже используя ее, можно чему-то научиться» [127, с. 16]. Как будущий педагог, М. О. Кнебель осознавала, что в любой профессии для успешной реализации необходимы талант и предрасположенность.

Во время службы в Художественном театре М. О. Кнебель впитывала новые знания и опыт своих наставников. Как известно, для творческих профессий этого мало. Кроме усердия и знаний, необходим талант. Подтверждение данной мысли мы увидели в словах М. А. Чехова, который заметил задатки М. О. Кнебель, но засомневался в её актерском таланте: «Я, конечно, не могу поручиться, что из тебя выйдет актриса... Но, так или иначе, ты способна на концентрацию внимания, и у тебя есть воображение» [124, с. 56]. Именно воображение, с одной стороны, и систематичность и

концентрация – с другой, «подпитывали» деятельность режиссера и педагога М. О. Кнебель [124, с. 343]. Воображение, системный подход, концентрация и сосредоточенность на процессе должны присутствовать у любого режиссера.

В театральном мире (после открытия Московского Художественно театра) стало принято, что именно режиссер является формирующей силой. Это осознание заложено было во время становления М. О. Кнебель как актрисы [124, с. 59]. Осознала она это благодаря деятельности М. А. Чехова, который являлся директором МХАТ-2 и приобщал учеников к системе К. С. Станиславского. Но для М. О. Кнебель в его занятиях не было нужной для нее последовательности, систематичности и аналитического мышления [124]. Даже данная маленькая деталь указывает на режиссерский склад ума Кнебель, а не творческий (актерский).

Проанализировав данное обстоятельство, мы делаем вывод, что изначально она стремилась к некой систематичности и четкости. Настоящий актерский талант, скорее, полагается на интуицию, нежели на запоминание и анализ. Но для режиссера и педагога аналитический ум и системность являются неотъемлемой частью профессии. Судьба М. О. Кнебель является репрезентативным примером данного утверждения, поскольку в ее судьбе были обнаружены задатки того, что в России не всегда вызывало одобрение, но для человека искусства было важно и значимо: склонность к выстраиванию успешной творческой карьеры [57, с. 342].

«Дочь известного книгоиздателя, просветителя, работника, она с детства воспитывалась в культурной среде. Начав с увлечения живописью, девочка вошла в мир настоящих художников (Ильи Репина, Валентина Серова, Исаака Левитана, Михаила Врубеля...) и скучала по картинам, как по живым людям. Она рано узнала подлинный театр – Малый, Художественный, театр Корша. Часто бывая в доме актера, литератора, в будущем директора Малого театра Южина, на всю жизнь сохранила память о

том, как он читал в семейном кругу Шекспира. В раннем детстве она почувствовала потрясение от настоящего чуда сцены и до последних дней вспоминала с внутренним трепетом игру Марии Ермоловой, Александра Остужева, Елены Лешковской» [180]. Её воспитывали как дочь именно выдающегося человека культуры, с детства вовлекая в особую культурную среду. Поэтому уместно предположение о влиянии биографического контекста на её дальнейшую творческую судьбу.

«Предзнаменованием» её будущей театральной профессии для юной М. О. Кнебель стал знак: после знакомства со сказкой М. Метерлинка «Синяя птица» она считала чайку на занавесе Московского Художественного театра именно изображением синей птицы. «А впечатление от сказки Метерлинка было таким сильным, что чайку на занавесе МХТ маленькая Маша Кнебель долго считала изображением синей птицы» [180]. Значимым совпадением в данном случае является факт участия М. О. Кнебель именно в спектакле «Синяя птица» (1924–1925 гг.) М. Метерлинка в роли неродившейся души, несущей ящик с преступлением, а также Насморка и соседки, как было указано ранее.

М. О. Кнебель интуитивно «тянулась» именно к Художественному театру. Более того, её год рождения – 1898 – символически совпал с годом открытия Художественно-общедоступного театра. В итоге она связала с этим театром, с его театральной философией, с искусством Станиславского и Немировича-Данченко всю свою творческую жизнь [57, с. 343].

В течение жизни М. О. Кнебель будет считать МХТ своим домом, именно с Московского Художественного театра начнется её творческий путь как актрисы, а затем – как режиссера и педагога.

Уже в детстве сама судьба «подсказывала», что она может стать режиссером. М. О. Кнебель вспоминала, что в детстве всегда выполняла функции режиссера во время игр. «Несмотря на то, что я была чуть ли не самой младшей в компании, я почему-то выполняла функции режиссера, то

есть распределяла роли, пересказывала и напоминала содержание, а сама, без каких-либо возражений со стороны остальных, играла все роли Чарина» [124, с. 32]. Логично предположить, что уже с раннего возраста у М. О. Кнебель была предрасположенность к режиссуре и педагогике.

«Я училась во времена, когда не было режиссерского факультета. И училась я по-другому, совсем не так, как учатся режиссуре сейчас. Я училась режиссуре, до конца даже не сознавая, что учусь именно этому искусству. Мне долго не приходило в голову, что я смогу стать режиссером... Свою собственную тягу к этой профессии я осознала по прошествии многих лет работы в театре, когда за плечами был уже опыт «сидения» на репетициях Станиславского и Немировича, наконец, жизненный опыт» [124, с. 15]. Мы упоминали, что не сразу к актрисе «второго плана» пришло осознание своего призвания – заняться режиссурой и театральной педагогикой, пропагандируя учения великих К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, реализуя его в режиссерской практике при постановке классической и современной драматургии. Для этого необходимы были время, условия и, прежде всего, опыт и наработки. Отметим: уникальность судьбы М. О. Кнебель еще и в том, что женщин-режиссеров в то время почти не было [57, с. 343].

Кроме того, необходимо детально рассмотреть контекст окружения М. О. Кнебель для объективного понимания её творческого пути. Как было указано ранее, исследователь Ф. Н. Гоноболин говорит о большом влиянии наставников или педагогов на личность. Поэтому в большинстве судеб деятелей искусства можно обнаружить присутствие педагога или наставника [66, с. 154].

По-видимому, роль наставников в судьбах мхатовцев достаточно велика. А. В. Эфрос, ученик М. О. Кнебель, отмечал, что «не всякому выпадает такое счастье – чувствовать себя учеником. Многие не знают этого счастья. Многие думают, как раз о том, чтобы скорее выйти из ученичества,

поскольку оно, это ученичество, им как острый нож. Однако лучшие годы любого мхатовца были именно при жизни учителей, а когда их не стало и пришла самостоятельность, счастья, быть может, стало меньше, чем прежде» [280, с. 28].

Несмотря на отсутствие больших или главных ролей, М. О. Кнебель с глубоким пиететом вспоминала в течение всей жизни начало ее творческого пути и своих учителей – К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Более того, М. О. Кнебель смело можно назвать пропагандистом учения великих режиссеров не только в теоретическом аспекте, но и на практике: при постановке спектаклей она использовала основные принципы своих наставников: принцип действия, полное погружение в действие на сцене, анализ деятельности, логику и последовательность [127; 210; 216].

М. О. Кнебель была благодарна, что своими учителями она могла называть именно К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко [126, с. 59]. «Я же, Кнебель, – больше всего ученица Немировича-Данченко... Надо признаться, поначалу мне все это показалось только смешным и нелепым. Однако я увидела, что мой смех явно неуместен. Но разве легко было всерьез доказывать, что я в равной мере ученица и Станиславского, и Немировича-Данченко, а ученицей Кедрова никак не могу себя считать, хотя бы по возрасту, мы – товарищи, коллеги, нашей совместной работе скоро тридцать лет» [124, с. 477]. Но также училась М. О. Кнебель у О. Л. Книппер и М. П. Лилиной, В. И. Качалова, М. М. Тарханова и Н. Н. Литовцевой, что вновь подчеркивает её уникальную возможность перенимать опыт у «первых» лиц театральной жизни [57, с. 343].

С одной стороны, значение и успех её наставников и старших товарищей «по цеху» не вызывает сомнений. В связи с этим вновь возникает следующий парадокс творческой судьбы М. О. Кнебель, который мы рассматривали наших работах: почему, учась у таких именитых мастеров, как О. Л. Книппер-Чехова, М. П. Лилина, В. И. Качалов, ученица

М. О. Кнебель (ученица-актриса) не смогла покорить театрального зрителя, но в дальнейшем возшла на режиссерский пьедестал. Нужно отметить, что М. О. Кнебель училась у актеров не актерскому мастерству (приемам, умениям), а скорее, театральной практике в широком смысле (ансамблевость, работа на литературном материале). В этом и заключается польза и необходимость для М. О. Кнебель начать творческий путь актрисой, хотя не всегда эта польза очевидна «непосвященным» [57, с. 343–344].

А. В. Эфрос считал: «такова уж черта современного драматического театра – без большой режиссуры нет большого артиста. Вы скажете: есть исключения. Но они, как известно, лишь подтверждают правила. И если твои артисты недостаточны велики, то они зеркало тебя самого» [280, с. 29]. Исходя из этого, мы можем высказать предположение о том, что фигура самой М. О. Кнебель поистине уникальна, как и ее творческая судьба. Приведенная выше фраза А. В. Эфроса доказывает, что большое количество «великих» и «первых» лиц театральной жизни начала XX века непосредственно оказывало влияние на её становление как актрисы, педагога и режиссера [57, с. 344]. Можно предположить, что имея великих учителей и наставников, М. О. Кнебель просто не могла не стать такой же выдающейся творческой личностью, пусть в области режиссуры и педагогики.

В биографии М. О. Кнебель выявляется определенная последовательность: как она стала пропагандистом идей своих великих учителей: К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. С 1936 по 1938 годы К. С. Станиславский поручает ей преподавать художественное слово в оперной студии. Именно данный период стал одним из определяющих в карьере и судьбе М. О. Кнебель. «В то время (30-е годы XX века) система К. С. Станиславского обогащалась открытиями, которые артикулировались в профессиональной среде. Он отбирал молодых актеров и педагогов, в результате М. О. Кнебель овладела методом действенного анализа пьесы и роли, который в дальнейшем активно применяла в своей

практике при постановке спектаклей [57, с. 344]. Данный опыт преподавания, безусловно, помог ей определиться с дальнейшей профессией [61].

В указанное время происходит постепенный переход от Кнебель-ученицы и актрисы в первую очередь к Кнебель-педагогу. Более того, выявлена закономерность становления М. О. Кнебель режиссером и педагогом, а не великой актрисой. По признанию самой М. О. Кнебель, К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко воспитали ее как педагога [129, с. 12].

Проанализировав определенные факты в судьбе М. О. Кнебель, можем сделать вывод, что предпосылки её становления в качестве известного режиссера совпали с обстоятельствами и контекстом ее окружения в начале творческой карьеры.

При этом вновь отмечается парадоксальный факт творческой судьбы М. О. Кнебель. Выше мы высказали гипотезу о большом значении наставников в судьбе рассматриваемой персоны. Как ни странно, но разглядел в хрупкой женщине, актрисе маленьких ролей будущего блистательного режиссера коллега А. Д. Попов, а не ее великие учителя. А. Д. Попов заметил и оценил ее аналитический «мужской» склад ума [126]. Их многое объединяло: театральному миру они известны как педагоги и режиссеры. Вместе с А. Д. Поповым М. О. Кнебель ставила спектакли, на протяжении долгого времени вместе преподавала в ГИТИСе и вела курс режиссуры. Мы прослеживаем явную логику в их творческом объединении: при изучении личностного модуса двух творцов, которые поначалу не занимали лидирующие позиции в коллективном творчестве, отмечаем присущую обоим собственную и довольно плодотворную линию развития [61]. А. Д. Попов пришел в МХТ в 1912 году, играл в спектаклях Первой студии. С 1912 по 1918 годы сыграл в МХТ Василия («Мысль» Л. Н. Андреева), Аполлона («Провинциалка» И. С. Тургенева), Дантье («Гибель Надежды» Г. Хейерманса), Калеба («Сверчок на печи»

Ч. Диккенса») [126; 280]. «А. Д. Попова можно назвать активным продолжателем идей К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко на современном этапе, на современном материале [61]. Сам А. Д. Попов называл своих учителей художниками [127, с. 28]. «Главным было то, что А. Д. Попов сумел перенести учение К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко на современную советскую тему» [126, с. 306].

У А. Д. Попова сохранилась свежесть восприятия творческих посылов, идущих от К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. «Может быть, потому, что они для него не были испорчены скепсисом, который подчас возникает при ежедневно общении, когда какие-то слабости или смешные черты великих кажутся слишком заметными, а пламень их мысли перестает обжигать?.. А может быть, расстояние, которое сложилось во взаимоотношениях Алексея Дмитриевича с Художественным театром, спасло его от привычки – страшного зла в творческом восприятии – и помогло ему сохранить такую глубокую преданность своим учителям» [126, с. 309].

М. О. Кнебель утверждала глубокую близость А. Д. Попова к основным теоретическим и практическим утверждениям К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко [126, с. 304]. «Меня всегда поражало, что непосредственное ученичество Попова в МХАТ продолжалось всего шесть лет, а принципам Станиславского и Немировича-Данченко Алексей Дмитриевич был верен всю свою жизнь. Для меня лично Попов – несравненно более глубокий пропагандист системы художественного мышления Станиславского и Немировича-Данченко, чем многие из тех, кто считает себя прямыми наследниками их учения» [126, с. 307].

Но это не являлось гиперболизацией приемов его учителей, А. Д. Попов имел свое мнение, экспериментировал, ошибался, находил свои решения и приемы. «Но его каждый шаг был тесно связан с “зерновыми” проблемами искусства МХТ» [126, с. 310].

Таким образом, в судьбах всех творческих людей, рассматриваемых в данном исследовании, выявлены нусогенные процессы и нусодинамика [108; 247], выражающиеся переломными моментами, после которых творческая личность либо преодолевала их и восходила на следующий творческий этап, либо подчинялась внешним обстоятельствам и заканчивала свой творческий (а иногда и жизненный) путь.

В наших работах уже указывалось на некое пересечение творческих судеб А. Д. Попова и М. О. Кнебель. Мы отмечали, что в судьбах обоих актеров присутствует переломный момент: для А. Д. Попова – уход в провинциальный театр, именно с Театра студийных постановок в Костроме он начал свою деятельность как «самостоятельный» режиссер, а для М. О. Кнебель – решение, хотя и временное, отказаться от участия в спектакле “Дядюшкин сон” за снятие ее с роли Карпухиной К. С. Станиславским» [61].

Что касается взаимоотношений между творцами, то их можно охарактеризовать уважительными и дружескими. М. О. Кнебель с уважением относилась к коллеге, прислушиваясь к его мнению, считая его достойным продолжателем традиций своих наставников. Данный факт базируется на анализе воспоминаний М. О. Кнебель. «Я встретила с Алексеем Дмитриевичем, когда были еще живы и К. С. Станиславский, и Вл. И. Немирович-Данченко. Узнав Попова ближе, я с благодарностью и навсегда поставила его в один ряд с ними. Его творческий авторитет стал для меня незыблем. Узнавая его с каждым годом все больше, я понимала, как близки его творческие воззрения нашим общим учителям. Как дорого для него все то, о чем думали, что делали Константин Сергеевич и Владимир Иванович, и вместе с тем, как смело, самостоятельно и талантливо он шел в искусстве своим собственным путем [126, с. 303]. Можно сказать, что М. О. Кнебель ставила А. Д. Попова в один ряд с основателями Московского Художественного театра.

Сотворчество с А. Д. Поповым можно отнести ко второму периоду творческого пути М. О. Кнебель, когда она работала над спектаклями совместно с коллегами наравне [57, с. 345]. Если в начале пути она трудилась рядом и вместе с опытными режиссерами, жадно впитывая их приемы и навыки, то вскоре возник цикл постановок, осуществленных ею на равных началах с другими режиссерами. «Несмотря на многолетнюю дружбу с Алексеем Дмитриевичем, нам ни разу не пришлось работать вместе. “Трудные годы” были первой нашей совместной работой в театре» [126, с. 310].

М. О. Кнебель ценила в А. Д. Попове его трудолюбие и способность полностью отдаваться постановке. Это можно объяснить их схожим отношением к работе. М. О. Кнебель видела значительные преимущества в работе вдвоем, но при условии единомыслия. Популярность её практически не волновала, зато перспектива обогащающих замысел споров, слаженных усилий, направленных к общей цели, – весьма привлекала.

Будучи режиссерами и пропагандистами учения К. С. Станиславского, М. О. Кнебель и А. Д. Попов в любое дело вкладывались со всей истовостью.

«Может быть, ни в чем режиссерская индивидуальность не раскрывается так, как в показе. Я видела показы Станиславского, Мейерхольда, Немировича-Данченко. Это были совсем разные ходы к душе актера. Его показы были кратки, лаконичны, яркие. Он никогда не показывал того, чем актер уже овладел, а всегда то, чего еще не хватало, всегда какую-то новую грань» [126, с. 319]. Им было чему поучиться друг у друга. А. Д. Попов поражал коллегу своим трудолюбием и подходом, сочетающимся с системой К. С. Станиславского. Но и сама М. О. Кнебель, в свою очередь, благодаря опыту работы в МХАТе, «помогала» Попову «разобраться» в каждом актере. «За тридцать лет работы в МХАТ я отлично разбиралась в каждом из участников и понимала, что идет от лени, что – от обиженного самолюбия, что – от я-де “такой-то”, а меня в массовой сцене заняли... Что идет от желания спровоцировать “приглашенного

режиссера», а что – от действительных трудностей. Обиднее всего, что в труппе саботирующих терялись замечательные труженики, самоотверженно и бескорыстно относящиеся к работе, – таких немало в МХАТ» [126, с. 319].

Подводя итоги сопоставления творческих судеб М. О. Кнебель и А. Д. Попова, отметим еще раз, что их творческие пути похожи: оба начинали с актерской карьеры в Художественном театре, но не прославились как великие актеры. Оба добивались и доказывали всем и себе, в первую очередь, что любой опыт, даже самый малый и незначительный, необходим.

Пожалуй, массовому зрителю фамилии М. О. Кнебель и А. Д. Попова сегодня мало говорят о масштабе. Однако примеры их судеб явственно показывают, что актер относительно скромного таланта, нужный театральной труппе для решения определенных задач (для исполнения характерной роли или создания «контекста» творцам «первой величины»), обладая недюжинным интеллектом, трудолюбием, восприимчивостью, коммуникативным даром, может достичь больших высот в смежной творческой сфере, например, в педагогике или в режиссуре [61].

Мы отмечали, что в режиссерско-педагогических мемуарах М. О. Кнебель упоминает не только коллегу, с которым встретила позднее, советского актера, режиссера, теоретика театра и педагога А. Д. Попова, но и своего однокашника Второй студии МХТ, известного советского актера и режиссера, педагога Н. П. Хмелева. Они втроем работали над постановкой «Трудные годы». М. О. Кнебель замечала много общего между своими коллегами, утверждая, что они оба готовы полностью погрузиться в творческий процесс [57, с. 345]. «Мне кажется, что самой характерной чертой его творчества была та одержимость, которая и роднила его с Хмелевым. Эта одержимость бывала иногда непосильной для людей с более вялым внутренним ритмом» [126, с. 319]. Именно эту одержимость и увлеченность творческим процессом так ценила М. О. Кнебель в своих коллегах. Она часто вспоминала слова Л. Н. Толстого: «Лев Толстой говорил, что работа в

искусстве требует “глубокой пахоты”. Жизнь научила меня верить в мудрость этого определения. Творческие встречи со Станиславским, Немировичем-Данченко, Поповым, Хмелевым давали уроки “глубинной творческой пахоты”, свойственной этим художникам» [126, с. 317–319].

Интересен факт описания и сравнения педагогов среди студентов.

А. В. Эфрос упоминал, что любил обоих своих учителей, но «А. Д. Попов нередко тускнел перед тем, что творила рядом с ним Кнебель. Это был блеск точности, блеск мгновенного отклика, секундного понимания чужой ошибки, а главное – сверкающий, ослепительный анализ отрывка, этюда. Анализ характера» [281, с. 149].

Одним из коллег и друзей Кнебель, кто составлял ее контекст окружения, был П. А. Марков – советский театральный критик, режиссёр, историк и теоретик театра, педагог. Много лет П. А. Марков и М. О. Кнебель проработали в Художественном театре, вместе они преподавали в ГИТИСе, вместе ставили инсценировку Ф. М. Достоевского «Дядюшкин сон» (1972 г.) В 1970 годы М. О. Кнебель постоянно появлялась на премьерных спектаклях в театрах Москвы вместе со своим другом П. А. Марковым [57, с. 345].

Стоит отметить и особое отношение коллег к самой М. О. Кнебель. Например, известный драматург В. С. Розов называл её негласно «именно знаменитая Кнебель» [190, с. 32]. Он уважал ее принцип совместной работы, ее принятие коллегиальных решений. Действительно, став достаточно ярким явлением в театральной жизни, М. О. Кнебель всегда прислушивалась к мнениям своих коллег.

Ранее в исследовании указывалось, что в творческой судьбе М. О. Кнебель можно выделить три основных периода. Приступая к анализу последнего, следует сразу отметить, что его можно охарактеризовать как передачу М. О. Кнебель опыта своим ученикам, в том числе привлечение и к постановкам спектаклей.

В 1950 году в творческой судьбе М. О. Кнебель начался новый этап, она стала режиссером, а в 1955–1960 годы – являлась главным режиссером Центрального детского театра. В этом театре проявилась новая ступень ее творчества, связанная с приходом в театр молодых авторов и актеров. Одновременно данный период мы относим к последнему периоду её творчества, когда она все больше старалась привлекать к совместной работе своих учеников. Под руководством М. О. Кнебель театр освободился от многих штампов, в его репертуаре появилась классика и произведения новых авторов, в том числе драматурга В. С. Розова [57, с. 345].

В контексте творческой деятельности М. О. Кнебель присутствовали не только великие, именитые учителя, но и выдающиеся ученики, что подтверждает заслуги М. О. Кнебель, привнесенные в театральную сферу.

М. О. Кнебель, являясь выдающимся педагогом и режиссером, воспитала плеяду признанных имен, многие из которых стали ведущими режиссерами в ряде стран мира. Она научила профессии, науке о театре и миропониманию многих режиссеров, которые сумели создать свой особый, неповторимый образ театра второй половины XX – начала XXI века. Среди них: А. В. Эфрос, Л. Е. Хейфец, В. Х. Пансо, Б. М. Аксёнов, М. В. Бычков, Е. И. Еланская, А. Я. Шапиро, А. А. Васильев, Г. К. Мацквичюс, Б. А. Морозов, С. Н. Арцибашева и И. Л. Райхельгауз.

Кто-то окончил курс М. О. Кнебель в ГИТИСе: А. В. Эфрос, Л. Е. Хейфец, В. Х. Пансо, М. В. Бычков, А. А. Васильев, Г. К. Мацквичюс, Б. А. Морозов, С. Н. Арцибашева и И. Л. Райхельгауз. Кто-то учился у нее в аспирантуре, например, Е. И. Еланская. Более 20 лет Кнебель вела режиссерскую лабораторию при Всероссийском театральном обществе, куда входили руководители ведущих молодежных театров страны, в том числе Р. Г. Виктук, А. В. Бородин, Л. А. Додин. Известные режиссеры обучались у М. О. Кнебель в высшей режиссерской лаборатории: Б. М. Аксёнов, А. Я. Шапиро. После ухода М. О. Кнебель лабораторию возглавил ее ученик

и последователь – А. Я. Шапиро. Также Кнебель помогла раскрыться в профессии известному режиссеру О. Н. Ефремову [57, с. 346].

В список ее учеников мы можем отнести не только режиссеров, но и актеров, например, М. И. Бабанову и М. М. Штрауха. Более того, по признанию самой М. О. Кнебель, именно М. М. Штраух являлся одним из ее любимых актеров [126, с. 478].

Отдельного внимания заслуживают описания М. О. Кнебель учениками. Л. М. Щеглов вспоминал ее в своих мемуарах «Годы учебы» «приветливой, постоянно почему-то краснеющей» [281, с. 8]. Для всех студентов М. О. Кнебель являлась «живой историей советского театра, прямой ученицей Станиславского, Немировича и Вахтангова». Соответственно, преемственность великих наставников и личные качества не могли не повлиять на авторитет, которым пользовалась М. О. Кнебель среди своих учеников. Все ученики почитали М. О. Кнебель, отмечая харизму педагога и ее личные качества. По словам А. В. Эфроса, именно она являлась самым терпеливым и талантливым педагогом из всех «Те, кто застал ее в ГИТИСе только в последние годы, совсем не представляют себе, каким блистательным педагогом была эта замечательная женщина. Думают, что она была мудрой, опытной, терпеливой и т. п. Все это так, и раньше было так, но когда я учился в ГИТИСе и когда мы все бегали на ее уроки – какой блеск таланта мы видели!» [278, с. 149].

Такое отношение студентов можно связать с её подходом к преподаванию и общению с учениками. «Педагогика требует от человека качеств, близких материнским» [280, с. 8]. Можно смело сказать, что таковое отношение М. О. Кнебель ко всей творческой, в первую очередь педагогической, деятельности. Она чувствовала некую ответственность за каждого ученика. М. О. Кнебель считала, что нужно не только научить студентов, но и подтолкнуть их в необходимый момент, переживая об их

творческом росте и становлении. В течение всей своей педагогической карьеры она искренне радовалась за успех каждого ученика [57, с. 346].

Понятие «ученик» стало для М. О. Кнебель сакральными и означало нечто большее, чем воспитанник или студент. Она утверждала, что «из студентов они превращаются в подлинных учеников. Не все, конечно, далеко не все. Многие, наоборот, оказываются всего лишь бывшими студентами. Но те, что стали учениками, уже навсегда занимают место в сердце и памяти. Как же происходит таинственное превращение “чужой” группы людей в “своих”, “родных”, “любимых”?» [127, с. 13].

Подводя итог её педагогической деятельности, считаем необходимым сослаться на цитату, которая подтверждает уникальность и значение вклада работы М. О. Кнебель в историю советского театра: «Заслуга Кнебель прежде всего в том, что она первая попыталась теоретически осмыслить и обобщить опыт по воспитанию будущих режиссеров. Педагог не только должен разгадать профессиональную пригодность будущего режиссера, но должен последовательно, терпеливо передать своему ученику весь накопленный опыт, заставить поверить в него и сделать своим» [127, с. 6]. Она видела особую связь между педагогом и учениками. «Ученики, хотя бы они этого или нет, навеки связаны с нами, с теми, кто их воспитывал»... Это удивительное, сложное и волнующее общение – педагога с учеником... Пытаешься понять личность и делаешь все, чтобы помочь этой личности вылупиться из скорлупы» [127, с. 14].

В мемуарах А. В. Эфроса встречаем подтверждение тому, что М. О. Кнебель учила не только профессионализму, но и такту, и интеллигенции, причем «Мария Осиповна специально учила этому. Она просто сама по себе внутренне изящна, и это ее изящество заражало студентов не меньше, чем ее прекрасные уроки самого ремесла» [281, с. 316].

Это связано с ее отношением к каждому ученику. Чувствуя ответственность за каждого ученика, она понимала, что миссия педагога –

передача не только теоретических знаний. «Мы в ответе за тех, кого мы приручаем. Педагогика и есть приручение. И ответственность за это приручение. Приручая, ты привязываешь к себе и привязываешься сам. “Неприрученные” ученики остаются чужими, и тебе не удастся вложить в их души что-то самое существенно и дорогое для тебя» [127, с. 13].

Обобщая вышесказанное, можем сделать вывод: главным в педагогической сфере М. О. Кнебель видела «выращивание» не профессионального режиссера, а, в первую очередь, человека театра и искусства, развивая его эмоции, его вкус, его образованность, и его понимание жизни [57, с. 346]. Связать это представляется возможным с мыслью А. В. Эфроса о том, что «актеры – это как бы женская часть творческого человечества. Им нужны понимание и ласка» [278, с. 6]. Поэтому М. О. Кнебель инстинктивно подталкивала будущих режиссеров к использованию неких материнских и нежных чувств в их работе.

По воспоминанию студента ГИТИСа Л. Щеглова, М. О. Кнебель «увлеченно пользовала метод действенного анализа; учила способам работы с актерами» [281, с. 14–15]. Профессиональные результаты данного обучения можно проследить в творчестве ее учеников, ярким примером из которых является А. В. Эфрос, овладевший в совершенстве технологиями и принципами своего преподавателя. «Не пройди он эту школу, может, и не было бы того Эфроса, которого мы знаем» [281, с. 15].

Сам А. В. Эфрос заявлял, что М. О. Кнебель была его «самым главным режиссером; и вся профессиональность тоже только от нее» [281, с. 315].

Возникает вопрос: в чем именно заключался секрет педагогики М. О. Кнебель, ее педагогического таланта? Ответ на этот вопрос может базироваться на мнении одного из ее учеников – А. В. Эфроса: «Когда что-то так ярко, так увлекательно показывают, сразу хочется самому попробовать. Мария Осиповна не за кем не бегала на своих уроках. Она заражала тем, чем

владела в совершенстве. Вот и весь главный секрет ее педагогики. И еще, конечно, терпение» [281, с. 150].

Сама М. О. Кнебель видела базис педагогики в особом педагогическом чувстве, которое «гонит тебя к молодежи, заставляет находить пути к ней, чтобы передать ей то, что кажется тебе незыблемым и прекрасным» [127, с. 13].

Более того, исследование показало, что личность М. О. Кнебель можно назвать «контекстом для “создания” новых имен великих режиссеров и актеров» [57, с. 346].

Профессиональное становление М. О. Кнебель обуславливалось рядом причин: ее задатки и склонности именно к режиссерской и педагогической деятельности. А. В. Эфрос указывает основные признаки режиссера в своем труде «Продолжение театрального романа»:

- «человек, способный работать всецело;
- человек, который умеет быть строгим;
- понимание человеческой психологии;
- понимание спектакля и его формы» [279, с. 179–180].

Исходя из этого, невозможно отрицать влияния первоначальных наработок М. О. Кнебель в качестве актрисы Художественного театра; а также влияния окружения, которое составляло контекст её деятельности.

В начале данного параграфа был уточнен список наставников и учителей М. О. Кнебель; были перечислены лица, которые открывали творческий путь М. О. Кнебель [92; 108; 149]. В данный список входят имена К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, М. А. Чехова, у которых она училась в начале своей карьеры. Ее наставниками являлись «первые» и признанные лица театральной жизни начала и середины XX века. Одновременно ее однокашниками Второй школы МХАТ были многие известные актеры Советского периода России. Кроме того, в студии ставили

свои спектакли не только опытные, но и молодые режиссеры: И. Я. Судаков, М. Н. Кедров, у которых М. О. Кнебель также удалось перенять опыт.

«На второй период творчества М. О. Кнебель приходится серия постановок, осуществленных совместно с менее «статусными» режиссерами, с ее коллегами «по цеху». Репрезентативным и успешным примером является совместный опыт режиссёрской деятельности с А. Д. Поповым, Н. А. Хмелевым.

Позднее М. О. Кнебель привлекает к своим постановкам недавних учеников, чтобы найти компромиссы с новым временем, достичь единомыслия с публикой и актерами. Это были главные критерии творчества для М. О. Кнебель как режиссера» [57, с. 346]. Именно данный период творчества наиболее ярко презентует вклад М. О. Кнебель в отечественную культуру.

Ранее было указано, что М. О. Кнебель явилась неким контекстом появления новых ярких имен в театральном мире СССР и России. Она была проводником учения своих наставников для будущих поколений. «У меня лично это чувство питает преданность школе режиссуры, созданной Станиславским и Немировичем-Данченко... Отсюда живой интерес к тому, кто должен эту школу продолжить» [127, с. 13]. Именно данными словами можно объяснить особую любовь М. О. Кнебель к педагогике. Именно в этом она видела свою миссию.

Опираясь на проведенное нами исследование бинарной оппозиции «великий» – «маленький», мы установили, что в отношении личности М. О. Кнебель невозможно говорить как о персоне «второго порядка». Театральной общественности, безусловно, М. О. Кнебель была известна по режиссёрским или педагогическим работам, а в обеих этих сферах её достижения были выдающимися. При этом с учетом раннего периода – её ученичества и актерского творчества – невозможно отрицать влияние

сложного, подчас неуспешного актёрского опыта на ее творческое становление.

Мы полагаем, что парадокс судьбы М. О. Кнебель заключается в совпадении характера и судьбы поскольку в режиссуре и педагогике были востребованы те умения и смыслы, которые были приобретены ею на пути от ученицы и помощницы великих режиссеров к мастеру и признанному профессионалу [57, с. 346].

Изучив труды самой М. О. Кнебель, суждения учеников и исследователей о ней, хотим отметить, что при всех своих заслугах она – главный режиссер Центрального детского театра, профессор театрального института, один из первых отечественных режиссеров, начавших ставить спектакли за рубежом, – жила скромно и не пафосно. Именно этим можно объяснить то, почему массовому зрителю её имя сегодня мало что говорит, а значит, к сожалению, в современной культуре не раскрыта полная картина деятельности М. О. Кнебель, в том числе опыт её служения в Московском Художественном театре.

При изучении и анализе творческого пути М. О. Кнебель через призму контекста её творческого становления и контекста окружения мы отмечаем, что, хотя имя М. О. Кнебель стоит в одном ряду с именами ее современниц-соучениц – А. Г. Коонен и С. Е. Голлидэй, – но ее заслуги и вклад в театральную жизнь являются не просто контекстом для «создания» новых имен великих театральных деятелей. Считаем возможным говорить о значимом масштабе личности М. О. Кнебель как одного из великих представителей отечественной культуры первой половины XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования проблемы масштаба творческой личности в контексте коллективной деятельности и контексте культуры определённой эпохи (первая половина XX века). Мы выявили уникальные особенности и специфику тех творческих персон, которые в силу определённых факторов: объективных и субъективных – не смогли занять значимого места в культуре, в частности, театральном мире. В связи с этим стало возможным разностороннее, междисциплинарное обсуждение творческого потенциала каждой рассматриваемой личности «второго плана».

В рамках поставленной проблемы были определены теоретические основы генезиса дефиниции «великий» – «маленький» в русской культуре, выявлены и обоснованы в их взаимодополнительности разнообразные примеры применения данных понятий в различных научных областях (филология, литература, география, история, искусство).

В контексте взаимосвязи и преемственности традиций русского театра был сформирован культурологический алгоритм а применения представлений о творческой личности как базовом концепте в контексте сопоставления социокультурных явлений рубежа XIX–XX веков с репертуаром Московского Художественного театра первых лет существования.

Произведенный системный междисциплинарный анализ взаимовлияния общественных, исторических, культурных, социальных и философских воззрений изучавшейся эпохи и особенностей репертуара Московского Художественного театра в первые годы его функционирования позволил сделать выводы, подтверждающие гипотезу исследования.

К первому ряду мы отнесли двух актеров «старшего» поколения Московского Художественного театра: В. И. Качалова и А. А. Стаховича. В

списке имен другого ряда – актрисы (учтен гендерный признак) второго поколения МХТ: А. Г. Коонен, С. Е. Голлидэй, М. О. Кнебель.

При проведении компаративного анализа судеб актеров (В.И. Качалова, А.А. Стаховича) и актрис (А.Г. Коонен, С.Е. Голлидэй, М.О. Кнебель) был учтен гендерный признак и выявлена дихотомия творческих судеб актеров. Была обнаружена общая особенность всех творческих судеб, исследуемых в работе, – склонность актеров к штампам, значимость амплуа и одновременно борьба с ними.

В отношении масштаба творческой личности установлено отсутствие прямой и буквальной корреляции названного масштаба с фактом общественного признания творца. Репрезентативность проведенного исследования обусловлена формированием номинативного ряда творцов, найденных в труппе Московского Художественного театра первых десятилетий его работы, когда рядом с признанным корифеем В. И. Качаловым существенное влияние на работу и судьбы актеров оказывал мало востребованный в его актерском качестве, но влиятельный в качестве педагога и носителя аристократической культуры А. А. Стахович. В исследовании сформирован номинативный ряд персон, куда вошли три актрисы, начало карьеры которых ставило их в одинаковое положение начинающих, а развитие и творческая судьба развели на великую трагическую актрису А. Г. Коонен; малозаметную и казавшуюся «маленькой» неудачницей очаровательную С. Е. Голлидэй и выдающегося режиссера, и театрального педагога М. О. Кнебель. Данный номинативный ряд персон позволил установить не прямые связи между масштабом личности, контекстом её деятельности и творческой судьбой.

Выявлена взаимосвязь деятельности коллектива Московского Художественного театра первых лет функционирования с общим культурным контекстом России указанного временного периода. Для уточнения проблемы исследования мы также определили влияние основных

социокультурных тенденций, связанных с переходной в политическом, экономическом, нравственно-психологическом отношениях эпохой, на творческие судьбы актеров труппы. Особое внимание было уделено проблематике масштаба творческой личности, в силу чего установлено отсутствие прямой и буквальной корреляции названного масштаба с фактом общественного признания творца. Репрезентативность проведенного исследования обусловлена формированием номинативного ряда творцов, найденных в труппе Московского Художественного театра первых десятилетий его работы, когда рядом с признанным корифеем В. И. Качаловым существенное влияние на работу и судьбы актеров оказывал мало востребованный в его актерском качестве, но влиятельный в качестве педагога и носителя аристократической культуры А. А. Стахович. В исследовании сформирован номинативный ряд персон, куда вошли три актрисы, начало карьеры которых ставило их в одинаковое положение начинающих, а развитие и творческая судьба развели на великую трагическую актрису А. Г. Коонен; малозаметную и казавшуюся «маленькой» неудачницей очаровательную С. Е. Голлидэй и выдающегося режиссера и театрального педагога М. О. Кнебель. Данный номинативный ряд персон позволил установить не прямые связи между масштабом личности, контекстом её деятельности и творческой судьбой.

Осуществлено это было для формирования контекста коллективной творческой деятельности, через призму которого мы анализировали дихотомию судеб персон в определенных нами номинативных рядах.

Для обеспечения репрезентативного анализа культурного контекста мы сформировали номинативные ряды актеров Московского Художественного театра, исходя из их личных интенций, нусогенных процессов, «закулисной» обыденности, гендерных признаков, а также общих социально-нравственных принципов и исторического контекста. В процессе анализа были учтены

социокультурный контекст эпохи, при котором данные личности являются своего рода контекстом для своих коллег.

Дихотомия пары В. И. Качалов – А. А. Стахович, казалось бы, разных актеров, но в тоже время имеющих довольно схожие судьбы, состоит в определении вопроса: что важнее для актера – масштаб таланта или индивидуальные психофизические данные, необходимые для конкретных ролей?

А. А. Стахович являлся «живым амплуа», играя однотипные образы аристократов на сцене Художественного театра. Парадокс его судьбы в том, что за кулисами он продолжал оставаться тем же самым актером, продолжал жить в своем амплуа. Контекст его окружения «не позволял» ему выйти из этого образа.

У В. И. Качалова мы отметили наличие штампов, которые первоначально «вредили» его таланту и развитию актерских способностей. Лишь природное чутье, постоянная борьба над собой и интенции выйти на новый профессиональный уровень помогли ему воплощать на сцене совершенно разные роли.

В женском номинативном ряде при определении дихотомии мы выявили распределение актрис в театральном мире через призму успешности и востребованности в карьере. При наличии схожих изначальных условий и интенций, физически «маленьких» (миниатюрных) данных А. Г. Коонен смогла стать «героиней», ушла от «амплуа» (образа) маленькой, веселой и легкомысленной девчонки и добилась признания своего масштаба и таланта. С. Е. Голлидэй не смогла повторить данный путь, став «не героиней». На сцене лишь единожды она получила признание, выйдя в «своем образе», «амплуа» самой себя, полностью совпадая мировоззрением и душевными исканиями со своей героиней.

Обособленно в исследовании мы поставили творческую судьбу М. О. Кнебель. Считаем возможным говорить о ее роли «демиурга», т. е.

создателя новых имен творческих личностей в контексте театрального коллектива. Став из неуспешной актрисы (при наличии схожих начальных условий с А. Г. Коонен и С. Е. Голлидэй – отсутствие значимых ролей на сцене МХТ; наличие амплуа «старухи» и «комика-буфф») известным театральным режиссером и педагогом, она воспитала целый ряд учеников – будущих режиссеров (список приведен во втором параграфе второй главы), которые успешно реализовались не только на территории СССР и России, но и за ее пределами.

Нами была проведена актуализация биографических, историко-культурных и театрально-критических сведений о творческих судьбах перечисленных актеров. Также мы провели комплексный, компаративный анализ творческих путей данных персон в рамках каждого номинативного ряда. В том числе было выявлено взаимовлияние актеров на судьбы друг друга в контексте одного творческого коллектива, в рамках не только одного поколения, определены межпоколенческие связи. Исходя из этого, мы провели комплексный анализ преемственности самих актерских поколений Московского Художественного театра и творческого опыта отдельных персон. В ходе проведенного анализа судеб творческих деятелей мы выявили общую, но не решенную в полной мере культурологическую проблему масштаба отдельной творческой личности в контексте коллективной деятельности.

Результатом исследования стало формирование корпуса сведений о творческих деятелях МХТ в аспекте взаимовлияния «учителя – ученики», с учетом контекста для «появления» новых великих творческих имен.

Мы установили и определили вклад отдельных творческих личностей в деятельность творческого коллектива. Нами было выявлено, что труппе Московского Художественного театра были необходимы талантливые и признанные деятели, а также те, кто оставался «на втором плане» в контексте деятельности своих более известных коллег.

Мы учли культурный потенциал каждой творческой персоны, которая обладает уникальными особенностями и качествами и может применять их в рамках одного творческого коллектива.

Нами доказана необъективность деления творческих персон на «великих» и «маленьких». В контексте общей коллективной деятельности мы объективно и многосторонне определили значимость и уникальность каждой рассматриваемой в исследовании личности.

Изучение отдельных творческих судеб в контексте эпохи и коллективной творческой деятельности позволило нам выявить общую культурологическую проблему разномасштабности творческой личности. Мы утверждаем, что данную проблему следует рассматривать не только в театральной сфере и в рамках одного коллектива, но и в культурном контексте в целом.

Список литературы

1. Агапитова, А. В. Летопись жизни и творчества Качалова [Электронный ресурс] / А. В. Агапитова. – Режим доступа: http://az.lib.ru/k/kachalow_w_i/text_0050.shtml (дата обращения: 01.03.2019).
2. Адлер, А. Понять природу человека [Текст] / А. Адлер. – СПб. : Академический проект, 2000. – 254 с.
3. Астафьева, О. Н., Аванесова, Г. А. Развитие национальной культуры и культурная политика в Российской империи и СССР: сравнительный анализ [Текст] / О. Н. Астафьева, Г. А. Аванесова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 4. – С. 206–216.
4. Барбой, Ю. М. К теории театра [Текст] : учебное пособие / Ю. М. Барбой. – СПб. : СПб ГАТИ, 2008. – 238 с.
5. Барбой, Ю. М. О критериях типологизации спектакля [Текст] / Ю. М. Барбой // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 1. – С. 7–15.
6. Барбой, Ю. М. Театр как комплекс и пути его изучения [Текст] / Ю. М. Барбой // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 1. – С. 172–176.
7. Барбой, Ю. М. Художественная форма и художественный язык спектакля [Текст] / Ю. М. Барбой // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2. – С. 11–17.
8. Бахтин, М. М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук [Текст] / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – 333 с.
9. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 541, [2] с.
10. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1972. – 470 с.
11. Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг [Текст] / Т. И. Бачелис. – М. : Наука, 1983. – 351 с.

12. Белинский, В. Г. Взгляд на русскую литературу [Текст] / В. Г. Белинский. – М. : Современник, 1988. – 651 с.
13. Белинский, В. Г. Избранное [Текст] / В. Г. Белинский. – М. : РОССПЭН, 2010. – 710 с.
14. Белинский, В. Г. Статьи [Текст] / В. Г. Белинский. – Калининград : Кн. Изд-во, 1972. – 320 с.
15. Бердников, Г. П. Над страницами русской классики [Текст] / Г. П. Бердников. – М. : Современник, 1986. – 415 с.
16. Бердников, Г. П. А. П. Чехов. Идеиные творческие искания [Текст] / Г. П. Бердников. – М. : Худож. лит., 1984. – 511 с.
17. Бердяев, Н. А. Н. А. Бердяев о русской философии [Текст] : в 2 ч. Ч. 1. / Н. А. Бердяев. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 288 с.
18. Бердяев, Н. А. Н. А. Бердяев о русской философии [Текст] : в 2 ч. Ч. 2. / Н. А. Бердяев. – Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1991. – 240 с.
19. Бердяев, Н. А. Духовные основы русской революции: опыты 1917–1918 гг. [Текст] / Н. А. Бердяев. – СПб. : Изд-во Рус. Христиан. гуманитар. ин-та, 1999. – 431 с.
20. Бердяев, Н. А. Духовный кризис интеллигенции [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Канон + СИ Реабилитация, 1998. – 400 с.
21. Бердяев, Н. А. Избранные труды [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 648 с.
22. Бердяев, Н. А. Кризис искусства [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
23. Бердяев, Н. А. Миросозерцание Достоевского [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Авиар, 1993. – 137 с.
24. Бердяев, Н. А. Новое средневековье: Размышления о судьбе России и Европы [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Феникс, 1991. – 81, [2] с.
25. Бердяев, Н. А. О назначении человека [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1993. – 383 с.

26. Бердяев, Н. А. О человеке, его свободе и духовности [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : МПСИ: Флинта, 1999. – 310, [1] с.
27. Бердяев, Н. А. Русская идея: Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века: Судьба России [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : ЗАО «Сварог и К», 1997. – 540 с.
28. Бердяев, Н. А. Самопознание: опыт филос. Автобиограф. [Текст] / Н.А. Бердяев. – М. : Мысль, 1991. – 318, [2] с.
29. Бердяев, Н. А. Судьба России [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : ЭКСПО-пресс, 1998. – 736 с.
30. Бирман, С. Г. Путь актрисы [Текст] / С. Г. Бирман. – М. : Всерос. Театральное об-во, 1962. – 292 с.
31. Большой словарь афоризмов, крылатых слов и выражений [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bibliotekar.ru/encSlov/13/207.htm> (дата обращения: 01.04.2019).
32. Бочаров, Г., Выголов, В. Сольвычегодск. Великий Устюг. Тотьма [Текст] / Г. Бочаров. – М. : Искусство, 1983. – 336 с.
33. Брандт, Г. А., Ковалева, А. Ю. Богема Серебряного века: коды и смыслы [Текст] / Г.А. Брандт, А.Ю. Ковалева // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 2. – С. 323–328.
34. Бродская, Г. Ю. Алексеев – Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея [Текст] : в 2-х т. Т.1. Середина XIX века – 1898 / Г. Ю. Бродская. – М. : Аграф, 2000. – 285, [2] с.
35. Бродская, Г. Ю. Алексеев – Станиславский, Чехов и другие. Вишневосадская эпопея [Текст] : в 2-х т. Т. 2. 1902–1950-е / Г. Ю. Бродская. – М. : Аграф, 2000. – 589, [1] с.
36. Бродская, Г. Ю. Сонечка Голлидэй. Жизнь и актерская судьба [Текст] / Г. Ю. Бродская. – М. : ОГИ, 2003. – 464 с.
37. Булгаков, М. А. Собрание сочинений [Текст] : в 5-ти т. Т. 4. Пьесы: Жизнь господина де Мольера; Записки покойника / М. А. Булгаков / сост.

- А. Нинов; подгот. текстов и коммент. Е. Кухты и др. – М. : Худож. лит., 1990. – 686 с.
38. Василий Качалов [Электронный ресурс] // Кино-Театр.ru. – Режим доступа: <http://www.kino-teatr.ru/teatr/acter/m/sov/5109/foto/> (дата обращения: 24.04.2019).
39. Василий Качалов – «датский принц» с фамилией кучера [Электронный ресурс] // Русский Шекспир. Информационно-исследовательская база данных. – Режим доступа: <http://www.rus-shake.ru/menu/news/8098.html> (дата обращения: 24.04.2019).
40. Великий Новгород: история и культура IX–XVII веков [Текст] : энциклопедический словарь / регион. обществ. благотвор. орг. «Новгород. фонд культуры», Рос. фонд культуры. – СПб.: СПб. ин-т истории РАН, 2009. – 552 с.
41. Великий Новгород – культурно-исторический исток русского мира [Текст]. – Великий Новгород, 2011. – 100 с.
42. Великий Устюг [Электронный ресурс] // Хронос. – Режим доступа: <http://www.hrono.ru/land/landwe/index.php> (дата обращения: 20.04.2019).
43. Вербицкий, В. А. Вторая студия. Из воспоминаний [Текст] / В. А. Вербицкий // Ежегодник Московского Художественного театра. 1946 г. – М., 1948. – С. 523–556.
44. Виленкин, В. Я. Воспоминания с комментариями [Текст] / В. Я. Виленкин. – М. : «Искусство», 1991. – 496 с.
45. Виленкин, В. Я. Качалов (1875–1948) [Текст] / В. Я. Виленкин. – М. : «Искусство», 1976. – 233 с.
46. Виленкин, В. Я. Вл. И. Немирович-Данченко. Очерки творчества [Текст] / В. Я. Виленкин. – Л. : Изд. Музыкального театра им. Народного артиста СССР Вл. И. Немировича-Данченко, 1941. – 325 с.

47. Виноградская, И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского [Текст] : летопись в 4 т. 1863–1938. Т. 1. / И. Н. Виноградская. – М. : Всерос. Театр. об-во, 1971. – 558 с.
48. Виноградская, И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского [Текст] : летопись в 4 т. 1863–1938. Т. 2. / И. Н. Виноградская. – М. : Всерос. Театр. об-во, 1971. – 511 с.
49. Вислова, А. В. «Серебряный век» как театр: феномен театральности в культуре рубежа XIX–XX вв. [Текст] / А. В. Вислова. – М. : Российский ин-т культурологии, 2000. – 210 с.
50. Владимир Высоцкий – русский кумир XX века [Электронный ресурс] // ВЦИОМ. – М., 2000–2018. – Режим доступа: <https://wciom.ru/index.php?id=236&uid=116650> (дата обращения: 01.04.2019).
51. Владимирова, З. В. М. О. Кнебель [Текст] / З. В. Владимирова. – М. : Искусство, 1991. – 286, [2] с.
52. Волконский, С. М. Лавры. Странствия. Разговоры [Электронный ресурс] / С. М. Волконский. – Режим доступа: https://books.google.ru/books?id=BNInDwAAQBAJ&pg=PT15&lpg=PT15&dq=%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B8+%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D1%8F+%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%B0&source=bl&ots=Ng3wE-A2BE&sig=BGIWtc5oEW6CoScRF18hPnhpnzg&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwjBwuDpm9HdAhVG_iwKHSKmcDEQ6AEwA3oECAEQAAQ#v=onepage&q=%D1%80%D0%BE%D0%BB%D0%B8%20%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B5%D1%8F%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87%D0%B0&f=false (дата обращения: 23.04.2019).
53. Воронина, Н. Е. «Великие» и «маленькие» творцы в русской культуре (актрисы МХТ) [Текст] / Н.Е. Воронина // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 6. – С. 390–396.

54. Воронина, Н. Е. Дефиниция понятий великий/маленький в русской культуре [Текст] / Н. Е. Воронина // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 3. – С. 225–234.
55. Воронина, Н. Е. Дихотомия творческих судеб актрис в контексте истории раннего МХТ [Текст] / Н. Е. Воронина // Культура. Литература. Язык: материалы конференции «Чтения Ушинского» / под ред. М. Ю. Егорова. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2016. – С. 104–108.
56. Воронина, Н. Е. Компаративный анализ творческих судеб актеров Художественного театра: «великий» Качалов и «маленький» Стахович [Текст] / Н. Е. Воронина // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 4. – С. 290–293.
57. Воронина, Н. Е. Контекст творческой судьбы Марии Кнебель: учителя и ученики [Текст] / Н. Е. Воронина // Обсерватория культуры. – 2018. – № 3. – Т. 15. – С. 340–349.
58. Воронина, Н. Е., Злотникова, Т. С. Концепция масштаба творческой личности в русской культуре начала XX века [Текст] // Инновационный потенциал молодежи – 2017 г. : сборник статей открытого университетского конкурса отбора инновационных проектов молодых учёных по приоритетным направлениям науки и техники. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2017. – С. 79–88.
59. Воронина, Н. Е. Поиски и преодоления творческой личности (на примере актеров МХТ) [Текст] / Н. Е. Воронина // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 1. – С. 322–326.
60. Воронина, Н. Е. Творческая судьба М.О. Кнебель как режиссера и педагога [Текст] / Н. Е. Воронина // Культура. Литература. Язык : материалы конференции «Чтения Ушинского» / под ред. М. Ю. Егорова. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2018. – С. 88–92.
61. Воронина, Н. Е. Творческие судьбы Марии Кнебель и Алексея Попова в контексте проблемы «великий» – «маленький» [Текст] / Н. Е. Воронина //

- Культура. Литература. Язык : материалы конференции «Чтения Ушинского» / под ред. М. Ю. Егорова. – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2017. – С. 127–132.
62. Вульф, В. Я. Стахович и Марина Цветаева [Электронный ресурс] / В. Я. Вульф. – Режим доступа: <http://svidetel.su/audio/496>, свободный (дата обращения: 01.04.2019).
63. Глазкова, Т. В. Личное как публичное [Текст] / Т. В. Глазкова // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 1. – С. 237–239.
64. Гоголь, Н. В. Шинель [Текст] / Н. В. Гоголь // Избранное / вступ. ст. П. А. Николаева. – М. : Просвещение, 1986. – С. 374–397.
65. Головащенко, Ю. А. Режиссерское искусство Таирова [Электронный ресурс] / Ю. А. Головащенко. – Режим доступа: http://teatrlib.ru/Library/Golovashenko/Rezhisserskoe_iskusstvo_tairova/ (дата обращения: 01.04.2019).
66. Гоноболин, Ф. Н. Психология [Текст] : учебное пособие для пед училищ по специальности «Преподавание в начальных классах общеобразоват. школы» / Ф. Н. Гоноболин; под ред. проф. Н. Ф. Добрынина. – М. : Просвещение, 1973. – 240 с.
67. Город, который не случился. Село Великое: миф и судьба [Текст] // Исторический город в аспекте национальной ментальности: научный сборник (сб. науч. трудов) / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Н. А. Дидковской. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2010. – С. 7–24.
68. Горчаков, Н. М. Беседы о режиссуре [Текст] / Н. М. Горчаков. – М.-Л. : Искусство, 1941. – 307 с.
69. Горчаков, Н. М. История Советского театра [Текст] / Н. М. Горчаков. – Нью-Йорк : Изд-во Чехова, 1956. – 414, [2].
70. Горчаков, Н. М. Работа режиссера над спектаклем [Текст] / Н. М. Горчаков. – М. : Искусство, 1956. – 464 с.
71. Горчаков, Н. М. Работа руководителя театрального коллектива [Текст] / Н. М. Горчаков. – М. , Искусство, 1963. – 107 с.

72. Горчаков, Н. М. Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиций [Текст] / Н. М. Горчаков. – М. : Искусство, 1952. – 575 с.
73. Горчаков, Н. М. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером [Текст] / Н. М. Горчаков. – М. : Всерос. театр. о-во, 1958. – 283 с.
74. Горшкова, В. В., Игошев, В. В., Юхименко, Е. М. Идеальный образ русского модерна: Иконы в окладах из собрания С. Ю. Николаева [Текст] / В. В. Горшкова, В. В. Игошев, Е. М. Юхименко. – М., 2016. – 464 с.
75. Громов, В. А. Михаил Чехов [Текст] / В. А. Громов. – М.: Искусство, 1970. – 216 с.
76. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: Современное написание [Текст] : в 4 т. Т. 1. А–З. / В. И. Даль. – М. : ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2001. – 1158 с.
77. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: Современное написание [Текст] : 4 т. Т. 2. И–О. / В. И. Даль. – М. : ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2001. – 1280 с.
78. Демин В. М. От русичей к россиянам [Текст] / В. М. Демин. – М. : ИД «Русская Правда», 2007. – 240 с.
79. Дидро, Д. Парадокс об актере [Текст] / Д. Дидро. – М.-Л. :Искусство, 1938. – 167 с.
80. Дикий, А. Д. Статьи. Переписка. Воспоминания [Текст] / А. Д. Дикий. – М. : Искусство, 1967. – 503 с.
81. Достоевский, Ф. М. Записки из подполья [Текст] / Ф. М. Достоевский. – М. : Издательство «Правда», 1982. – 559 с.
82. Достоевский, Ф. М. Униженные и оскорбленные [Текст] : роман / Ф. М. Достоевский. – Мн. : Беларусь, 1979. – 350 с.
83. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX–XX века [Текст]. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 696 с.

84. Дьяконов, М. А. Власть московских государей. Очерки из истории политических идей древней Руси до конца XVI века [Текст] / М. А. Дьяконов. – СПб., 1889. – 239 с.
85. Дьяконов, М. А. Очерки общественного и государственного строя Древней Руси [Текст] / М. А. Дьяконов. – СПб. : Наука, 2005. – 383, [1] с.
86. Ермолин, А. В., Азов, А. В. Софиология и всеединство в философии В. С. Соловьева, Л. П. Карсавина и С. Н. Булгакова [Текст] / А.В. Ермолин, А. В. Азов // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 1. – Т. 1. – С. 302–304.
87. Ерохина, Т. И. Личность и текст в культуре русского символизма [Текст] / Т. И. Ерохина. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2009. – 329 с.
88. Ефремова, Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный [Текст] / Т.Ф. Ефремова. – М. : Рус. яз., 2000. – 1209 с.
89. Жирмунский, В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика [Текст] / В. М. Жирмунский. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1977. – 407 с.
90. Завадский, Ю. А. Об искусстве театра [Текст] / Ю. А. Завадский. – М. : Всерос. Театральное общество. об-во, 1965. – 347 с.
91. Завадский, Ю. А. Рождение спектакля: По материалам творч. лаб. [Текст] / Ю. А. Завадский. – М. : Всерос. театр. об-во, 1975. – 144 с.
92. Завадский, Ю. А. Учителя и ученики [Текст] / Ю. А. Завадский. – М. : Искусство, 1975. – 335 с.
93. Захава, Б. Е. Воспоминания. Спектакли и роли: Статьи [Текст] / Б.Е. Захава. – М. : ВТО, 1982. – 399 с.
94. Захава, Б. Е. Мастерство актера и режиссера [Текст] / Б.Е. Захава. – Москва : ГИТИС, 2008. – 431 с.
95. Захава, Б. Е. Современники. Вахтангов. Мейерхольд [Текст] / Б.Е. Захава. – М. : Искусство, 1969. – 391 с.
96. Зингерман, Б. И. Театр Чехова и его мировое значение [Текст] / Б.И. Зингерман. – М. : Наука, 1988. – 382, [2] с.

97. Злотникова, Т. С. Введение в культурологию [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль: ЯГПИ, 1999. – 117 с.
98. Злотникова, Т. С. Воплотить себя – опредметить мир (муки творчества на пути к публике) [Текст] / Т. С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 2. – С. 257–261.
99. Злотникова, Т. С. Время «Ч». Культурный опыт А. П. Чехова. А. П. Чехов в культурном опыте 1887–2007 гг. [Текст] / Т. С. Злотникова. – М-Ярославль : ЯГПУ, 2007. – 259 с.
100. Злотникова, Т. С. Вторая ошибка Бога [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2010. – 323 с.
101. Злотникова, Т. С. Живой творец для власти ненавистен? [Текст] / Т. С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 1. – Т. 1. – С. 253–258.
102. Злотникова, Т. С. Культурфилософская мысль в России XX – начала XXI в.: лица, школы, идеи [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2017. – 203 с.
103. Злотникова, Т. С. Культурфилософские аспекты профессии актера // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 3. – Т. 1. – С. 191–195.
104. Злотникова, Т. С. Русская литературная классика и зрелищные искусства [Текст] : учебное пособие для старш. кл. по курсу «История мировой художественной культуры» / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Инициатива. Творчество. Поиск, 1998. – 48 с.
105. Злотникова, Т. С. Современный актер [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ташкент: Узбекистан, 1982. – 32 с.
106. Злотникова, Т. С. Творец и масса: революция 1917 г. и революционность художественной жизни [Текст] / Т. С. Злотникова // Ярославский педагогический вестник. – 2017. – № 6. – С. 319–326.
107. Злотникова, Т. С. Философия творческой личности [Текст] / Т. С. Злотникова. – М. : Согласие, 2017. – 915, [1] с.

108. Злотникова, Т. С. Часть мира... театр: Очерки теории и истории театра [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2005. – 340 с.
109. Злотникова, Т. С. Человек. Хронотоп. Культура: введение в культурологию [Текст] : учебное пособие / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. – 331 с.
110. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы актерского творчества: Россия, XX век [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2013. – 211 с.
111. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы русской драмы [Текст] / Т.С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2011. – 288 с.
112. Золотницкий, Д. И. Мейерхольд. Роман с советской властью [Текст] / Д. И. Золотницкий. – М. : Аграф, 1999. – 384 с.
113. История русского дореволюционного драматического театра [Текст] : в 2 ч. Ч. 1. От истоков до 1870-х годов. – М. : Просвещение, 1989. – 334, [2] с.
114. История русского драматического театра [Текст] : в 7-ми т. Т. 6. 1882–1897. – М. : Искусство, 1982. – 575 с.
115. История русского драматического театра [Текст] : в 7-ми т. Т. 7. 1898–1917. – М. : Искусство, 1987. – 585, [1] с.
116. История русского драматического театра от его истоков до конца XX века [Текст]. – М. : ГИТИС, 2009. – 700, [2] с.
117. История русского искусства [Текст] : в 2-х т. Т. 2. Кн. 2. Искусство конца XIX – начала XX. – М. : Изобразит. Искусство, 1981. – 177 с.
118. История советского драматического театра [Текст] : в 6-ти т. Т. 1. 1917–1920. – М. : Наука, 1966. – 407 с.
119. Касавина, Н. А. Грани русского самосознания: Ф. М. Достоевский и Л.Н. Толстой [Текст] / Н. А. Касавина // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – №4. – С. 189–193.
120. Качалов, В. И. Сборник статей, воспоминаний, писем [Текст] / В.И. Качалов. – М. : Искусство, 1954. – 658 с.

121. Ключевский, В. О. Краткое пособие по русской истории [Текст] / В.О. Ключевский. – М. : Прогресс-Пангея, 1992. – 208 с.
122. Ключевский, В. О. Курс русской истории [Текст]. Часть II / В.О. Ключевский. – М. : Синодальная Типография, 1906. – 508 с.
123. Ключевский, В. О. Курс русской истории [Текст] Часть IV / В.О. Ключевский. – М. : Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1910. – 480 [2] с.
124. Кнебель, М. О. Вся жизнь [Текст] / М. О. Кнебель. – М. : Всерос. Театр. о-во, 1967. – 587 с.
125. Кнебель, М. О. О действенном анализе пьесы и роли [Текст] / М.О. Кнебель. – М. : Искусство, 1961. – 131 с.
126. Кнебель, М. О. О том, что мне кажется особенно важным: Статьи. Очерки. Портреты. [Текст] / М. О. Кнебель. – М. : Искусство, 1971. – 488 с.
127. Кнебель, М. О. Поэзия педагогики [Текст] / М. О. Кнебель. – 2-е издание. – М. : Всероссийское театральное общество, 1984. – 526 с.
128. Кнебель, М. О. Слово в творчестве актера [Текст] / М. О. Кнебель. – М. : РАТИ-ГИТИС, 2009. – 160 с.
129. Кнебель М. О. Школа режиссуры Немировича-Данченко [Текст] / М.О. Кнебель. – М. : Искусство, 1966. – 68 с.
130. Книппер-Чехова, О. Л. [Воспоминания и переписка] [Текст] : Ч. 1. Воспоминания и статьи / О. Л. Книппер-Чехова. – М. : Искусство, 1972. – 448 с.
131. Кожевников, А. Ю. Словарь синонимов современного русского языка. Речевые эквиваленты: практический справочник [Текст] / А. Ю. Кожевников. – М. : ЗАО «ОЛМА Медиа ГРУПП», 2009. – 800 с.
132. Кондаков, И. В. Введение в историю русской культуры [Текст] : теоретический очерк / И. В. Кондаков. – М. : Наука, 1994. – 378 с.
133. Кондаков, И. В. Культурология: История культуры России [Текст] / И. В. Кондаков. – М. : Омега; Л. : Высшая школа, 2003. – 616 с.

134. Кондаков, И. В. Культурология : История мировой культуры [Текст] / И.В. Кондаков; под ред. Т. Ф. Кузнецовой. – М. : Academia, 2003. – 607 с.
135. Кондаков, И. В., Шнейберг, Л. Я. Русская литература XX века [Текст] : в 2 кн. Кн. 2: проза поэзии. / И. В. Кондаков, Л. Я. Шнейберг. – М. : ООО «Издательство Новая Волна», 2003. – 512 с.
136. Коонен, А. Г. Страницы жизни [Текст] / А. Г. Коонен. – М., 1985. – 447 с.
137. Кузнецов, С. А. Большой толковый словарь русского языка [Текст] / С.А. Кузнецов. – СПб. : Норинт, 2000. – 1536 с.
138. Кузьмин, Ю. А. Российская императорская фамилия. 1797–1917 [Текст] / Ю. А. Кузьмин. – СПб. : Издательство «Дмитрий Буланин», 2011. – 438, [1] с.
139. Кучкин, В. А. Договорные грамоты московских князей XIV в. Внешнеполитические договоры [Текст] / В. А. Кучкин. – М. : Древлехранилище, 2003. – 366 с.
140. Кучкин, В. А. Формирование государственной территории Северо-Восточной Руси в X–XIV вв. [Текст] / В. А. Кучкин. – М. : Наука, 1984. – 349 с.
141. Ларионов, Н. Синяя птица [Текст] / Н. Ларионов. – М., 1968. – 147 с.
142. Лесакова, Н. И. Пограничность искусства в творчестве Вс. Мейерхольда [Текст] / Н. И. Лесакова // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 2. – С. 236–240.
143. Лётина, Н. Н. Рубежи – специфический код массовой культуры [Текст] / Н. Н. Лётина // Коды массовой культуры: российский дискурс: коллективная монография / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль : РИО ЯГПУ, 2015. – С. 84–98.
144. Лётина, Н. Н. Теоретико-методологические основания изучения проблемы «рубежности» как культурфилософского концепта [Текст] / Н.Н. Лётина // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 3. – Т. 1. – С. 233–238.

145. Ливанов В. Б. Ночная стрела [Электронный ресурс] / В. Б. Ливанов. – Режим доступа: <https://libking.ru/books/prose-/prose-contemporary/361150-4-vasiliy-livanov-nochnaya-strela.html#book> (дата обращения: 19.04.2019).
146. Литературные манифесты и декларации русского модернизма [Текст]. – СПб. : Издательство «Пушкинский Дом», 2017. – 952 с.
147. Лотман, Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – 703 с.
148. Львов, М. Р. Словарь антонимов русского языка [Текст] / М. Р. Львов / под ред. Л. А. Новикова. – М. : АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2002. – 592 с.
149. Марков, П. А. В Художественном театре [Текст] / П. А. Марков. – М. : Всерос. театр. о-во, 1976. – 607с.
150. Марков, П. А. Книга воспоминаний [Текст] / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1983. – 606 с.
151. Марков, П. А., Чушкин, Н. Московский художественный театр. 1898–1948 [Текст] / П. А. Марков, Н. Чушкин. – М.-Л. , Искусство, 1950. – 118 с.
152. Марков, П. А. О театре [Текст] : в 4-х т. Т. 1. Из истории русского и советского театра / П. А. Марков. – М. , Искусство, 1974. – 542 с.
153. Марков, П. А. Правда театра. Статьи [Текст] / П. А. Марков. – М. , Искусство, 1965. – 540 с.
154. Мейерхольд, В. Э. Наследие. 1. Автобиографические материалы. Документы 1896–1903 [Текст] / В. Э. Мейерхольд; сост. О.М. Фельдман. – М. : ОГИ, 1998. – 744 с.
155. Московский художественный академический театр им. Горького. Ежегодник [Текст] : в 2-х т. Т. 2. Памяти Н. П. Хмелева 1901–1945. – М.-Л. : Искусство, 1948. – 490 с.
156. Московский художественный театр. 100 лет [Текст] : в двух томах. Том I. – М. : МХТ, 1998. – 368 с.
157. Московский художественный театр. 100 лет [Текст] : в двух томах. Том II. – М. : МХТ, 1998. – 296 с.

158. Московский Художественный театр в иллюстрациях и документах [Текст]. – М. : МХАТ, 1945. – 314 с.
159. Моя маленькая... (Сонечка Голлидэй) [Электронный ресурс] // LiveInternet. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/bo4kameda/post337450609> (дата обращения: 01.04.2019).
160. Народные артисты СССР [Электронный ресурс] // Культура. РФ. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/materials/132683/narodnye-artisty-sssr> (дата обращения: 01.04.2019).
161. Неженец, Н. И. Русские символисты [Текст] / Н. И. Неженец. – М. : Знание, 1992. – 64 с.
162. Немирович-Данченко, В. И. Из прошлого [Текст] / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Кукушка, 2003. – 346, [2] с.
163. Немирович-Данченко, В. И. Вл. И. Немирович-Данченко о творчестве актера. [Текст] / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1984. – 623 с.
164. Немирович-Данченко В. И. Рождение театра: [О Моск. Худож. театре]: воспоминания, ст., заметки, письма [Текст] / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Правда, 1989. – 576 с.
165. Немирович-Данченко, В. И. Театральное наследие [Текст] : в 2-т. Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1952. – 443 с.
166. Немирович-Данченко, В. И. Театральное наследие [Текст] : в 2-т. Т. 2. Избранные письма / В. И. Немирович-Данченко. – М. : Искусство, 1952. – 640 с.
167. Неретина, С. С. Исповедь: динамика и логика жанра // Проблемы российского самосознания: Максим Горький и русская провинция. К 150-летию со дня рождения: по материалам Российской научной конференции с международным участием [Ярославль, 5-7 июня 2018 г.] и XV Всероссийской конференции Института философии РАН с регионами России

- [Москва, 31 мая 2018 г.]. – Ярославль – Москва : РИО ЯГПУ, 2018. – С. 190–205.
168. Ницше, Ф. Избранные произведения [Текст] / Ф. Ницше. – М. : Просвещение, 1993. – 571 с.
169. Ницше, Ф. Воля к власти. Опыты переоценки всех ценностей (1884–1888) [Текст] / Ф. Ницше. – М. : ТОО «Транспорт», 1995. – 301с.
170. Обнорская, Н. Н. Великие люди Великого. Историю села пришлось собирать по крупицам [Электронный ресурс] / Н. Н. Обнорская // Аргументы и факты. – 2017. – 22 февраля. – Режим доступа: http://www.yar.aif.ru/culture/persona/velikie_lyudi_velikogo_istoriyu_sela_prishlos_sobirat_po_krupicam (дата обращения: 01.04.2019).
171. Образцова, А. Г. Синтез искусств и английская сцена на рубеже XIX–XX веков [Текст] / А. Г. Образцова. – М. : Издательство «Наука», 1984. – 333 с.
172. Овчинников, В. На смерть Сталина [Электронный ресурс] / В. Овчинников // Проза.Ру. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2018/03/05/685> (дата обращения: 02.04.2019).
173. Овчинников, В. Сталин вышел на первое место в списке самых великих людей человечества [Электронный ресурс] / В. Овчинников // Завтра. – 2017. – 19 февраля. – Режим доступа: http://zavtra.ru/blogs/stalin_vishel_na_pervoe_mesto_v_spiske_samih_velikih_lyudej_chelovechestva (дата обращения: 02.04.2019).
174. Ожегов, С. И., Шведова, Н. Ю. Словарь русского языка : ок. 53 000 слов [Текст] / С. И. Ожегов – М. : ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век» : ООО «Издательство «Мир и образование», 2004. – 896 с.
175. Ожегов, С. И. Шведова, Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений [Текст] / С. И. Ожегов / Российская академия наук. Институт русского языка им. В. В. Виророва. – 4-е изд., дополненное. – М. : Азбуковник, 1999. – 944 с.

176. Орлов, А. Б. Психология личности и сущности человека : парадигмы, проекции, практики [Текст] / А. Б. Орлов. – М. : Академия, 2002. – 270, [1] с.
177. Орлов, Ю. М. Московский Художественный театр: Легенды и факты (опыт хозяйствования) 1898–1917 гг. [Текст] / Ю.М. Орлов. – М., 1994. – 222 с.
178. Орлов, Ю. М. Организационные структуры русских драматических театров [Текст] / Ю. М. Орлов. – М. : ГИТИС, 1979. – 86 с.
179. Пави, П. Словарь театра [Текст] / П. Пави. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
180. Пивоварова, Н. С. Мария Кнебель : жизнь без догмы [Электронный ресурс] / Н. С. Пивоварова // Независимая газета Антракт. – 23.05.2008. – Режим доступа: http://www.ng.ru/antrakt/2008-05-23/19_knebel.html (дата обращения: 02.04.2019).
181. Планета Земля [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://geosfera.org/evropa/russia/1272-velikaya-reka-pskovskoy-oblasti.html> (дата обращения: 02.04.2019).
182. Плешанов, Е. В. К вопросу о происхождении названия «Ростов» [Текст] / Е. В. Плешанов // История и культура ростовской земли, 1997. – Ростов, 1998. – С. 20–33.
183. Плешанов, Е. В. К вопросу о происхождении Ростова [Текст] / Е.В. Плешанов // История и культура ростовской земли. – Ростов, 2002. – С. 172–181.
184. Полякова, Е. И. И. М. Москвин (1874 – 1946) [Текст] / Е. И. Полякова. – М. : Искусство, 1995. – 413, [1] с.
185. Полякова, Е.И. Станиславский [Текст] / Е. И. Полякова. – М. : Искусство, 1977. – 463 с.
186. Полякова, Е. И. Станиславский – актер [Текст] / Е. И. Полякова. – М. , Искусство, 1972. – 430 с.
187. Полякова, Е. И. Станиславский и Немирович-Данченко [Текст] / Е.И. Полякова. – М. : Изд-во «Знание», 1961. – 512 с.

188. Полякова, Е. И. Театр и драматург. Из опыта Моск. худож. театра над пьесами советских драматургов 1917–1941 гг. [Текст] / Е. И. Полякова. – М. : Всеросс. Театр. о-во, 1959. – 305 с.
189. Попов, А. Д. Творческое наследие [Текст] : в 3 томах. Т. 1. Воспоминания и размышления о театре. Художественная целостность спектакля / А. Д. Попов. – М. : Всероссийское театральное общество, 1979. – 519 с.
190. Розов, В. С. Режиссер, которого я люблю [Текст] / В. С. Розов // Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи / сост. М. Г. Зайонц. – М. : АРТ, 2000. – С. 31–50.
191. Ростов Великий Возрождение [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://rostov-great.ru/rostov-velikij> (дата обращения: 20.04.2019).
192. Русское актерское искусство XX века [Текст]. Вып. 1. – СПб., 1992. – 308 с.
193. Сазонов, С. Е. Об историческом названии города Ростова: [О появлении эпитета «Великий»] [Текст] / С. Е. Сазонов // История и культура ростовской земли. – Ростов, 2000. – С. 5–10.
194. Село Великое [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://selo-velikoe.ru/> (дата обращения: 02.04.2019).
195. Синявина, И. В. Поиск национальной идеи в русской культуре начала XX в. [Текст] / И. В. Синявина // Ярославский педагогический вестник. – 2011. – № 4. – Т.1. – С. 249–253.
196. Словарь антонимов русского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://myantonyms.ru/v-letter/velikii-13735> (дата обращения: 01.04.2019).
197. Смелянский, А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX века [Текст] / А. М. Смелянский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 351 с.

198. Соловьев, В. С. Избранное [Текст] / В. С. Соловьев. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 792 с.
199. Соловьев, В. С. Философия искусства и литературная критика [Текст] / В. С. Соловьев. – М. : Искусство, 1991. – 701 с.
200. Соловьев, С. М. История отношений между русскими князьями Рюрикова дома [Текст] / С. М. Соловьев. – М., 1847. – 696 с.
201. Соловьев, С. М. Сочинения [Текст] : в 18 кн. Кн. 1. Т. 1-2. История России с древнейших времен / В. С. Соловьев. – М. : Голос, 1998. – 752 с.
202. Соловьев, С. М. Сочинения [Текст] : в 18 кн. Кн. II. Т. 3-4. История России с древнейших времен / С. М. Соловьев. – М. : Голос, 1993. – 768 с.
203. Соловьева, И. Н. Немирович-Данченко [Текст] / И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1979. – 408 с.
204. Соловьева, И. Н. Первая студия. Второй МХАТ: из практики театральных идей XX века [Текст] / И. Н. Соловьева. – М. : Новое литературное обозрение, 2016. – 667 с.
205. Соловьева, И. Н. Спектакль идет сегодня [Текст] / И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1966. – 184 с.
206. Соловьева, И. Н., Шитова, В. В. К. С. Станиславский [Текст] / И. Н. Соловьева, В. В. Шитова. – М. : Искусство, 1986. – 166, [2].
207. Сонечка Голлидэй – муза Марины Цветаевой. Часть 1 [Электронный ресурс] // LIVEJOURNAL. – Режим доступа: <http://e11enai.livejournal.com/7427.html> (дата обращения: 24.04.2019).
208. Сонечка Голлидэй – муза Марины Цветаевой. Часть 2 [Электронный ресурс] // LIVEJOURNAL. – Режим доступа: <http://e11enai.livejournal.com/7871.html> (дата обращения: 24.04.2019).
209. Сонечка Голлидэй – муза Марины Цветаевой. Часть 5 [Электронный ресурс] // LIVEJOURNAL. – Режим доступа: <http://e11enai.livejournal.com/8491.html> (дата обращения: 24.04.2019).

210. Станиславский, К. С. Беседы К. С. Станиславского [Текст] / К.С. Станиславский. – М. : Сов. Россия, 1990. – 78, [2] с.
211. Станиславский, К. С. Записные книжки [Текст] / К. С. Станиславский. – М. : Вагриус, 2001. – 206 с.
212. Станиславский, К. С. Мастерство актера в терминах и определениях К. С. Станиславского [Текст] / К. С. Станиславский. – М. : Сов. Россия, 1961. – 519 с.
213. Станиславский, К. С. Об искусстве театра: избранное [Текст] / К. С. Станиславский. – М. : Всерос. Театр. о-во, 1982. – 510 с.
214. Станиславский. Писатели, артисты, режиссеры о великом деятеле русского театра [Текст]. – М. : Искусство, 1963. – 279 с.
215. Станиславский, К. С. Собрание сочинений [Текст] : 8-ми т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – 516 с.
216. Станиславский, К. С. Собрание сочинений [Текст] : 8-ми т. Т. 2. Работа актера над ролью. Ч. 1. Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика / К. С. Станиславский. – М. : Искусство, 1954. – 424 с.
217. Станиславский, К. С. А.П. Чехов в МХАТе [Текст] / К.С. Станиславский. – М. : Изд. МХАТ, 1947. – 92с.
218. Стахович, А. А. Ключки воспоминаний [Текст] / А. А. Стахович. – М. : 1904. – 369 с.
219. Стернин, Г. Ю. Александр Алексеевич Агин [Художник]. 1817–1875 [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1955. – 152 с.
220. Стернин, Г. Ю. Евстафий Ефимович Бернадский. 1819–1889 [Текст] / Г.Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1953. – 32 с.
221. Стернин, Г. Ю. Рудольф Казимирович Жуковский [Русский художник]. 1814–1886 [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1954. – 31 с.
222. Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX века. 70–80-е годы [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Наука, 1997. – 224 с.

223. Стернин, Г. Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Сов. художник, 1984. – 296 с.
224. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России 1990–1910-х годов [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М., 1988. – 285 с.
225. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России 30–40-х годов XIX века [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Галарт, 2005. – 239, [1] с.
226. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1970. – 293 с.
227. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1976. – 222 с.
228. Стернин, Г. Ю. Художественная жизнь России середины XIX века [Текст] / Г. Ю. Стернин. – М. : Искусство, 1991. – 207 с.
229. Стрельцова Е. Не «моя маленькая» Сонечка [Электронный ресурс] / Е. Стрельцова // Независимая газета. – 05.06.2003. – Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2003-06-05/6_brodskay.html (дата обращения: 24.04.2019).
230. Строева, М. Н. Режиссерские искания Станиславского 1898–1917 [Текст] / М. Н. Строева. – М. : Изд-во «Наука», 1973. – 375 с.
231. Строева, М. Н. Режиссерские искания Станиславского. 1917–1938 [Текст] / М. Н. Строева. – М. : Издательство «Наука», 1977. – 415 с.
232. Строева, М. Н. Чехов и другие [Текст] / М. Н. Строева. – М. : Прогресс–Традиция, 2009. – 493, [2].
233. Сударушкин, М. Е. Откуда пошла Русская земля?: По страницам истории Ростова Великого [Текст] / М. Е. Сударушкин // Русь. – 2001. – №1 / 2. – С. 177–208.
234. Сулержицкий, Л. А. Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л. А. Сулержицком [Текст] / Л.А. Сулержицкий. – М. : Искусство, 1970. – 707 с.

235. Таиров А. Я. О театре. Записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма [Текст] / А. Я. Таиров. – М. : Всерос. театр. о-во, 1970. – 603 с.
236. Театр Анатолия Эфроса : Воспоминания, статьи [Текст] / сост. М. Г. Зайонц. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 462 с.
237. Титов, А. А. Описание Ростова Великого [Текст] / А. А. Титов. – М., 1891. – 126 с.
238. Титов, А. А. Ростовский уезд Ярославской губернии [Текст] / А.А. Титов ; отв. ред. Зякин В. В. ; рук. проекта и авт. предисл. Леонтьев А. Е. ; Федер. гос. Учреждение культуры Гос. музей-заповедник «Рост. кремль» . – Репр. воспроизведение изд. – Рыбинск : би., 2002. – IX с, 630, [6] с.
239. Тихвинская, Л.И. Кабаре и театры миниатюр в России, 1908–1917 [Текст] / Л. И. Тихвинская. – М. : РИК «Культура», 1995. – 411, [1] с.
240. Тихвинская, Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: кабаре и театры [Текст] / Л. И. Тихвинская. – М. : РИК «Культура», 1995. – 411, [1] с.
241. Толковый словарь русского языка [Текст] : в 4 т. / сост. В.В. Виноградов, Г.О. Винокур, Б.А. Ларин и др.; под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Русские словари, 1994. – Т. 1. – 844 с.
242. Толковый словарь русского языка [Текст] : в 4 т. / сост. В. В. Виноградов, Г.О. Винокур, Б.А. Ларин и др.; под ред. Д. Н. Ушакова. – М. : Русские словари, 1994. – Т. 2. – 523 с.
243. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – Л. : Прибой, 1929. – 596 с.
244. Тынянов Ю. Н. История литературы. Критика [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 503, [1] с.
245. Тынянов Ю. Н. Кюхля: Роман: [О В. К. Кюхельбекере] [Текст] / Ю.Н. Тынянов. – Саратов : Приволж. кн. изд-во, 1989. – 348, [2] с.
246. Тынянов Ю. Н. Подпоручик Киже [Текст] / Ю. Н. Тынянов. – М. : Книга, 1981. – 204 с.

247. Франкл, В. Л. Основы логотерапии. Психотерапия и религия [Текст] / В.Л. Франкл. – СПб. : Речь, 2000. – 286 с.
248. Франкл, В. Л. Человек в поисках смысла [Текст] / В. Л. Франкл. – М. : Прогресс, 1990. – 366 с.
249. Фрейд, З. Избранное [Текст] / З. Фрейд. – Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. – 351 с.
250. Фрейд, З. Психоанализ и детские неврозы [Текст] / З. Фрейд. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. – 295 с.
251. Фрейд, З. «Я» и «Оно» [Текст] / З. Фрейд. – М. : ЭКСМО-пресс. – 1039 с.
252. Хренов, Н. А. Избранные работы по культурологии. Культура и империя [Текст] / Н. А. Хренов. – М. : Согласие : Артем, 2014. – 526, [1] с.
253. Хренов, Н. А. Искусство в исторической динамике культуры [Текст] / Н.А. Хренов. – М. : Согласие, 2015. – 747 с.
254. Хренов, Н. А. Культура в эпоху социального хаоса [Текст] / Н.А. Хренов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 446 с.
255. Хренов, Н. А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики [Текст] / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 1981. – 304 с.
256. Хренов, Н. А. Творческая личность как публичная личность: искусство как способ институционализации лиминальности [Текст] / Н. А. Хренов // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 2. – С. 82–91.
257. Хренов, Н. А. Человек играющий в русской культуре [Текст] / Н.А. Хренов. – СПб. : Алетейя, 2005. – 604 с.
258. Цветаева, М. И. За всех – противу всех! [Текст] / М. И. Цветаева // Судьба поэта: В стихотворениях, поэмах, очерках, дневниковых записях, письмах // сост. Л. В. Поликовской. – М. : Высш. шк., 1992. – 384 с.
259. Цветаева, М. И. Памяти А. А. Стаховича [Текст] / М. И. Цветаева // Долг повелевает – петь / подг. Л. А. Миухиным. – М. : Вагриус, 2005. – С.172–175.

260. Цветаева, М. И. Повесть о Сонечке [Текст] / М. И. Цветаева // Проза / сост., авт. предисл. и коммент. А. А. Саакянц. – М. : Современник, 1989. – С. 311–454.
261. Цветаева, М. И. Стихи к Сонечке [Текст] / М. И. Цветаева // Долг повелевает – петь / подг. Л. А. Миухиным. – М. : Вагриус, 2005. – С. 175–181.
262. Цимбалова, С. И. Проблемы изучения театра актера в России [Текст] / С. И. Цимбалова // Ярославский педагогический вестник. – 2016. – № 6. – С. 334–342.
263. Цимбалова, С. И. Протагонист – Маска – Амплуа: Петербургская русская сцена первой половины XIX века [Текст] : учебное пособие / С.И. Цимбалова. – СПб. : СПб ГАТИ, 2013. – 191 с.
264. Цимбалова, С. И. Русское актерское искусство XIX века: проблемы типологии [Текст] / С. И. Цимбалова // Ярославский педагогический вестник. – 2018. – № 1. – С. 229–233.
265. Чехов, М. А. Литературное наследие [Текст] : в 2-х т. Т. 2. / М. А. Чехов. – М. : Искусство, 1986. – 559 с.
266. Чехов, М. А. Об искусстве актера [Текст] / М. А. Чехов. – М. : Искусство, 1999. – 270 с.
267. Чехов, М. А. Путь актера [Текст] / М. П. Чехов. – М. : Согласие, 2000. – 276 с.
268. Чехов, М. П. Вокруг Чехова : Встречи и впечатления [Текст] / М.П. Чехов – М. : Моск. Рабочий, 1980. – 254 с.
269. Шверубович, В. В. О людях, о театре и о себе [Текст] / В.В. Шверубович. – М. : Искусство, 1976. – 431 с.
270. Шверубович, В. В. О старом художественном театре [Текст] / В.В. Шверубович. – М. : Искусство, 1990. – 670 с.
271. Шопенгауэр, А. Две основные проблемы этики: Афоризмы житейской мудрости [Текст] / А. Шопенгауэр. – Минск : Попурри, 1999. – 590 с.

272. Шопенгауэр, А. Избранные произведения [Текст] / А. Шопенгауэр. – М. : Просвещение, 1993. – 477с.
273. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление [Текст] / А. Шопенгауэр. – Минск : Современный литератор, 1999. – 1405 с.
274. Штольба, И. В. Село Великое как зеркало российской истории [Текст] / И. В. Штольба // Городские новости. – 2017. – 22 февраля.
275. М. С. Щепкин // Театр и его история [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://istoriya-teatra.ru/books/item/f00/s00/z00000006/st002.shtml> (дата обращения: 24.04.2019).
276. Эйзенштейн о Мейерхольде, 1919–1948 [Текст] / сост. В. В. Забродина – М. : Новое издательство, 2005. – 352 с.
277. Экземплярский, А. В. Ростовские владетельные князья [Текст] / А.В. Экземплярский. – Ярославль : Тип. Губерн. правления, 1888. – 65 с.
278. Эфрос, А. В. Книга четвертая [Текст] / А. В. Эфрос. – М. : Панас, 1993. – 432 с.
279. Эфрос, А. В. Продолжение театрального романа [Текст] / А. В. Эфрос. – М. : Панас, 1993. – 431 с.
280. Эфрос, А. В. Профессия: режиссер [Текст] / А. В. Эфрос. – М. : ВАГРИУС, 2000. – 570 с.
281. Эфрос, А. В. Репетиция – любовь моя [Текст] / А. В. Эфрос. – М. : Панас, 1993. – 318 с.
282. Юзовский, И. И. Зачем люди ходят в театр... Статьи, очерки, фельетоны разных лет [Текст] / И. И. Юзовский. – М. : Искусство, 1964. – 415 с.
283. Юзовский, И. И. На дне М. Горького. Идеи и образы [Текст] / И.И. Юзовский. – М. : Худож. Лит. , 1968. – 143 с.
284. Юзовский, И. И. Максим Горький и его драматургия [Текст] / И.И. Юзовский. – М. , Искусство, 1959. – 779 с.
285. Deutscher I. Stalin. A political biography [Text] / I. Deutscher. – New York: Oxford University press, 1966. – 661 p.

286. Moynahan B. The Russian century. A history of the last 100 years [Text] / B. Moynahan. – New York : Randon House. 1994.
287. The new encyclopedia Britanica [Text] / Peter B. Norton, Joseph J. Esposito – Chigago : Encyclopedia Britanica, Inc. 1994. – Vol. 28.
288. The theatre experience [Text] / E. Wilson. – 4th ed. – New York: McGraw-Hill, 1988. – XXII, 506 p.