

RU

Спектакль М. А. Захарова «Поминальная молитва»: сюжет, композиция, жанр, способ существования актера

Ряпосов А. Ю.

Аннотация. Цель исследования – установить набор режиссерских приемов, на основе которых М. А. Захаровым была осуществлена постановка пьесы Г. Горина «Поминальная молитва» (Ленком, 1989 г.). Реконструкция и анализ захаровского спектакля позволили определить содержание слагаемых его сценической поэтики: жанра, сюжета, композиции, способа актерского существования и др. Научная новизна заключается в изучении режиссерской методологии М. А. Захарова, в определении основных характеристик захаровской режиссуры. В результате доказано, что «Поминальная молитва» – один из программных спектаклей М. А. Захарова, где его режиссура была реализована наиболее полно.

EN

Performance “Memorial Prayer” by M. A. Zakharov: Plot, composition, genre, mode of acting

Ryaposov A. Y.

Abstract. The aim of the study is to determine a set of directing techniques, on the basis of which M. A. Zakharov staged G. Gorin’s play “Memorial Prayer” (Lenkom, 1989). The reconstruction and analysis of Zakharov’s performance made it possible to specify the content of the terms of his stage poetics: genre, plot, composition, mode of acting, etc. The scientific novelty lies in studying Zakharov’s directing methodology, in determining the main characteristics of M. A. Zakharov’s directing. As a result, it has been proved that “Memorial Prayer” is one of M. A. Zakharov’s program performances, where his directing is most fully realized.

Введение

28 сентября 2019 года ушел из жизни Марк Анатольевич Захаров (1933-2019), возглавивший в 1973 году Московский театр имени Ленинского комсомола (с 1990 года – Ленком) и осуществлявший художественное руководство данным театром до конца жизни. Актуальность представленного здесь исследования определяется неослабевающим интересом к творчеству Захарова. 21 ноября 2019 года театр получил название «Ленком Марка Захарова», многие захаровские постановки, увидевшие свет два, три и даже четыре десятка лет назад, такие как «Юнона и Авось» (1981), «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1993), «Королевские игры» (1995), «Шут Балакирев» (2001) и др., продолжают идти на сцене театра, более того, у театра есть планы по возобновлению тех захаровских спектаклей, которые по разным причинам выбыли из репертуара Ленкома. Первой такой постановкой, имевшей статус «новая версия театра», стал спектакль «Поминальная молитва» (режиссер А. Лазарев, премьера – 17 марта 2021 года).

Между тем оригинальная захаровская постановка «Поминальной молитвы», осуществленная в 1989 году по одноименной пьесе Г. Горина, оказалась обойдена вниманием исследователей. А. М. Смелянский (1999, с. 222-225) в посвященном М. А. Захарову очерке «Королевские игры» отвел спектаклю две с небольшим страницы текста, П. Б. Богданова (2010, с. 160) в работе «Формула успеха Марка Захарова» (заключительная глава монографии «Режиссеры-шестидесятники») ограничилась лишь одним абзацем. В настоящее время не существует ни одной *специальной научной работы*, центром изучения которой был бы захаровский спектакль «Поминальная молитва». Данный пробел призвана частично устранить представленная здесь статья, ее значимость заключена не только и не столько в том, что это первое специальное исследование ленкомовской «Поминальной молитвы» 1989 года, но в особом аспекте исследования – статья посвящена изучению *сценической поэтики* спектакля «Поминальная молитва». Иными словами, в исследовании определяется, с помощью каких *режиссерских приемов* была сделана захаровская постановка.

Для достижения указанной цели исследования необходимо решить следующие задачи исследования: 1) в отличие от пьесы, кинокартины или телефильма, произведения живописи, музыкальной партитуры и т. д., театральный спектакль существует только при его непосредственном сценическом исполнении, и постановку М. А. Захарова сначала нужно *реконструировать*; 2) установить *жанр* постановки; 3) сформулировать *режиссерский сюжет* сценической версии «Поминальной молитвы», определить его строение; 4) выявить специфические черты декорационного оформления; 5) обнаружить *драматургию спектакля*, иными словами, определить *композиционные принципы* строения действия; 6) установить *способ актерской игры*; 7) сформулировать значение спектакля для процесса формирования *режиссерской методологии* М. А. Захарова; 8) дать характеристику месту и роли постановки «Поминальной молитвы» в творчестве М. А. Захарова.

Источниками исследования стали высказывания режиссера, рецензии на спектакль, иконография, в том числе телефильм «Поминальная молитва» (т/о «Артель», 1993 г.), снятый и смонтированный М. А. Захаровым. Данная картина важна при изучении *композиционных принципов* построения действия захаровского спектакля, потому что рецензии, к сожалению, не дают необходимые для такого анализа сведения. Нужную информацию автор данной работы был вынужден самостоятельно извлекать на основе просмотра и разбора строения телефильма, выступая одновременно и как критик, и как исследователь, а само исследование, таким образом, носит *историко-теоретический характер*.

Методология исследования основана на традиционных для ленинградской (гвоздевской) школы театроведения подходах к реконструкции и анализу спектакля. Методология, выработанная А. А. Гвоздевым и его соратниками в 1920-е годы, в настоящее время является классической.

Изучение *режиссерской методологии* того или иного постановщика – это одно из современных направлений развития исследовательских традиций, заложенных ленинградской (гвоздевской) школой театроведения. Примером такой работы может служить монография Е. И. Горфункель (2015) «Режиссура Товстоногова», выполненная на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ) и вышедшая в свет в 2015 году.

М. А. Захаров как режиссер-постановщик активно работал и в 1990-е, и в 2000-е, и в 2010-е годы, то есть в период, когда российская сцена осваивала постановочные методы постмодернистского театра, перформативного искусства, постдраматического театра и т. д. Но сам лидер Ленкома постмодернистом себя никогда не считал, и это справедливо, потому что захаровский театр не постмодернистский, а *традиционалистский*. Захаров формировал свой *постановочный почерк*, опираясь на мейерхольдовский традиционализм, иными словами, вырабатывал собственную *режиссерскую методологию* на основе отдельных слагаемых режиссуры С. М. Эйзенштейна (монтаж аттракционов), В. Э. Мейерхольда (монтаж и режиссерский контрапункт как основа драматургии спектакля, музыка как субстанция действия, социальная маска, парадоксальная композиция), Е. Б. Вахтангова (игровой театр) и др. И в качестве теоретической основы данное исследование опиралось на авторские монографии «Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля» (Ряпосов, 2001) и «Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральная монтажная» (Ряпосов, 2004).

Практическая значимость исследования включает возможность использовать полученные результаты: 1) исследователями, изучающими различные аспекты театральной режиссуры или историю русского театра второй половины XX – начала XXI века; 2) преподавателями театральных вузов по дисциплинам, связанным с мастерством режиссера; 3) преподавателями – историками русского театра.

Основная часть

Лидер Ленкома справедливо утверждал, что в своей постановочной работе он всегда стремился не отрываться от актуальных *социальных проблем* своего времени (Захаров, 2007, с. 23). Более того, еще в период подготовки своего ставшего легендарным спектакля «Доходное место» (Театр сатиры, 1967 г.) Захаров (2007, с. 145) старался создавать сценические работы, которые привлекали зрителей остротой постановки *современных общественно-политических вопросов*. В этом плане ленкомовская «Поминальная молитва» 1989 года как нельзя лучше соответствовала приведенной захаровской установке. А. М. Смелянский свидетельствовал: «Уже во всю лилась кровь в Карабахе, Тбилиси и Вильнюсе, советские немцы уезжали в Германию, а советские евреи десятками тысяч покидали Россию в поисках “земли обетованной”» (1999, с. 225). И на этом «рубеже времен», утверждал Смелянский, в Ленкоме появилась постановка, где на сцене «смеялись, плакали и молились разным богам, которых Захаров *пытался примирить* (курсив мой. – А. Р.)» (1999, с. 225).

В прологе «Поминальной молитвы» из правой кулисы выходил Евгений Павлович Леонов (1926-1994) в джинсах и джинсовой куртке из синего денима и в кроссовках фирмы “Adidas”, он доставал из кармана свернутый листочек бумаги, разворачивал его и читал написанное в 1916 году завещание Шолом-Алейхема, особенно подчеркивая, что автор завещания вне зависимости, будут ли на его похоронах читать поминальную молитву или какой-либо из его рассказов, хотел, чтобы это было сделано *весело, со смехом*. Тем самым трагический сюжет изгнания еврейской семьи из деревни Анатовка, с давно обжитого места, облекался в комическую форму, формируя жанр *трагикомедии*.

Перед нами на сцене был именно ленкомовский актер Е. Леонов, который доставал из кармана пачку сигарет, закуривал и почти сразу гасил сигарету, жалуясь зрителям, что врачи запретили ему курить. Для М. А. Захарова было принципиально и существенно, чтобы молочника-еврея Тевье сыграл русский актер. Более того, Н. А. Крымова (1999, с. 88) особо подчеркивала значение спектакля, поставленного не в еврейском, а в русском

театре и сыгранного русскими актерами. Когда Леонов говорил, что издавна в Анатовке вместе жили русские, украинцы и евреи и только умирать уходили по своим кладбищам, постановщику было важно, что говорил это русский актер, подчеркивая, что на уровне простых, обычных людей русские, украинцы и евреи жили в Анатовке *вместе* (к тому, что умирать они уходили по своим кладбищам, вернемся позже).

По свидетельству А. М. Смелянского, лидер Ленкома долго репетировал «Поминальную молитву»: «Когда прошли генеральные, по беспроводному московскому телеграфу разнеслась весть, что Евгений Леонов играет несравненно. Но спектакль тогда не вышел. Актер перенес тяжелейший инфаркт, который разразился на гастролях в Германии. Теперь можно сказать, что немецкие врачи не только спасли человека по имени Евгений Павлович Леонов. Они спасли для искусства еще одного человека, многодетного отца семейства и труженика, которого Шолом-Алейхем назвал Тевье-молочником» (1999, с. 223).

М. А. Захаров (2016, с. 213) подчеркивал, как важно для актера иметь связь с тем или иным *социальным типом*, к которому актер был близок. Е. Леонов, обращаясь от лица своего героя к Богу, называл Тевье-молочника *маленьким человеком*. По утверждению О. Е. Скорочкиной, *социальное амплу* актера Е. Леонова – это «сосед по лестничной клетке» (2018, с. 709), такой сосед найдется в любом подъезде любого дома нашей страны. Присущее Е. Леонову «обаяние “человека толпы”, заполняющей общественный транспорт в часы пик, непреодолимо» (Скорочкина, 2018, с. 709). Качество «обычности», свойственное актеру, как справедливо заявляла Скорочкина, Захаров чаще всего использовал *парадоксально*, как, например, в роли Вожака («Оптимистическая трагедия», 1983 г.): маленький человек, облеченный неограниченной властью, поначалу вводил зрителя в заблуждение своей простотой и кажущейся бесхитростью, лишь постепенно раскрывая свою людоедскую сущность. В «Поминальной молитве» Захаров для роли Тевье-молочника использовал социальное амплу Е. Леонова *напрямую*, постановщику нужна была «трогательная душевность и демократическая простота Леонова» (Скорочкина, 2018, с. 709).

М. А. Захаров обратился к актерской технике *игрового театра*, превращение Леонова-актера в Тевье-молочника происходило исподволь и оформлено было как постепенный переход от джинсовой пары к собственно костюму Тевье (художники по костюмам – В. Комолова и Е. Пиотровская). Актер произносил реплику о том, что мужики в Анатовке снимали шапки при встрече или во время еды, а евреи шапок никогда не снимали, таков был обычай; при этом Е. Леонов доставал из кармана картуз и надевал его. Потом джинсовую куртку актера пробовали поменять на пиджак, который с дальним прицелом сшил из разных кусков ткани и подарил Тевье молодой портняжка Мотл (А. Сиринов), влюбленный в дочь молочника Цейтл (Е. Шанина). В отдельный *аттракцион* превращались попытки героя А. Сиринова застегнуть пиджак на животе героя Е. Леонова, но стоило Тевье сделать глубокий вдох, и швы подмышками разошлись. Оторвав рукава, герой Е. Леонова утешал портняжку, что пусть его подарок будет в виде жилетки. В следующем эпизоде Тевье уже появился полностью в национальной одежде, окончательно давая зрителям понять, что перед ними не актер Е. Леонов как таковой, но актер Е. Леонов, играющий молочника Тевье.

Остальные актеры в большей или меньшей степени прибегали к технике характерности (см. эскизы типажей (Олег Шейнцис..., 2008, с. 230-231)), но особо следует отметить сценический образ Менахема-Мендла, созданный А. Абдуловым. В этом неудачнике, пытающемся выступать в роли свахи, не было ничего от привычного облика победительного красавца. Костюм Менахема состоял из странной затасканной шляпы с загнутым вверх козырьком, выдавшего вида незастегнутого пальто, на ногах рваные носки и сандалии зимой и летом. Самая характерная деталь – все предметы, которыми пользовался герой А. Абдулова, были на веревочках, как зимние варежки у детей, дабы не потерять: и огрызок карандаша, и маленький перочинный ножик, которым Менахем точил карандаш, и карточки с данными о клиентах – женихах и невестах, и носовой платок.

Художник-постановщик О. Шейнцис предложил в качестве оформления «Поминальной молитвы» *единую сценическую установку*, которая обеспечила быстрые переходы от одного эпизода к другому. Передняя часть сцены была отделена от части задней стеной на всю высоту, видимой из зрительного зала через порталный проем, сама стена была грубо сколочена из плохо подобранных досок. Стена отделяла мир здешний от мира иного, входящий в состав стены щит в виде узкого и длинного прямоугольника поворачивался на зрителя, словно крепостной мост рыцарского замка, и занимал горизонтальное положение, открывая в стене проем, который можно было использовать для выхода персонажей, как это было при первом появлении семейства Тевье – его жены Голды (Л. Матюшина) и дочерей. По ходу спектакля опущенный горизонтально щит мог использоваться и как стол в доме молочника, и как ложе умирающей Голды. В одном из проемов стены виден был купол православной церкви с характерным крестом на вершине купола. Другой проем был сделан для того, чтобы включить в условное сценическое пространство спектакля абсолютно реальную деталь: с обратной стороны стены была привязана живая лошадь так, чтобы голова лошади была обращена в сторону зрительного зала; с внешней стороны стены располагались ясли с кормом, и лошадь, просунув голову в проем, могла по ходу действия неспешно подкреплять свои силы. Лошадь была старая, смиренная, но поработавшая в свое время в цирке, и в моменты зрительских аплодисментов она качала головой, словно кланяясь в знак благодарности.

С точки зрения композиции структура действия захаровской «Поминальной молитвы» представляла собой *эпизодный спектакль*, монтаж отдельных фрагментов и сцен, в строгом соответствии с жанром *трагикомедии*, строился *по контрасту*: трагическим эпизодам предшествовали остро-комические, их *контрастное столкновение* делало трагические сцены еще более трагическими.

Так, например, характер комедийного *аттракциона* имела сцена встречи в трактире Тевье и совсем не молодого владельца мясной лавки Лейзера-Вольфа (В. Ларионов), где за изрядной выпивкой мясник окольными путями подводил разговор к сватовству дочки молочника Цейтл, а Тевье думал, что Лейзер хочет купить

у него бурю корову. К моменту, когда выпита была уже вторая бутылка водки, молочник скрепя сердце соглашался на свадьбу дочери. А в следующем эпизоде Мотл держал на руках спасенную им Цейтл, которая, узнав, что отец ее пропил и отдает за мясника Лейзера, бросилась в реку.

Традиционно широко М. А. Захаров для создания комедийных эффектов использовал *репризы*. Тевье спрашивал у православного батюшки (Ю. Кольчев), что раньше было, яйцо или курица, на что священник отвечал репликой, весьма актуальной для времени сплошного дефицита конца 1980-х годов: «Раньше, голубчик, все было!». После гулянья в трактире Тевье мучило тяжелое похмелье, русский сосед молочника Степан (Б. Чунаев), помогавший по субботам ухаживать за коровами и вообще по дому, приносил охапку дров и неодобрительно заключал: «Ну, если евреи начали пить, конец. Пропьем Россию!». Мотл, надеясь доказать, что он достоин быть мужем Цейтл, сообщал, что ему дают швейную машинку в кредит, на что следовал ответ Тевье: «Напиши об этом Ротшильду, он лопнет от зависти». И подобного рода примеры можно продолжать и продолжать.

В конце первого акта шла сцена свадьбы Цейтл и Мотла, которая происходила при кроваво-красном освещении (художник по свету – М. Бабенко), потому что завершалась она погромом. Для М. А. Захарова важно было подчеркнуть, что бесчинства устраивали не коренные жители Анатовки, а некие люди из города, о чем урядник (С. Степанченко) заранее предупреждал Тевье, как и о том, что ему «сверху» пришло предписание не препятствовать. Поначалу сцена погрома развивалась вяло, как традиционное и заорганизованное мероприятие, некая барышня из города (Т. Захава) криком пыталась взбодрить и активизировать вооруженных топорами погромщиков, и кровавое действие все-таки свершалось.

М. А. Захаров утверждал, что второй акт спектакля представляет для режиссера серьезную проблему. Лидер Ленкома с подозрением относился к постановщикам одноактных спектаклей, полагая, что они боятся делать постановки с антрактом, опасаясь в перерыве потерять публику. Чтобы такого не случилось, нужно не только заинтриговать зрителей концовкой первого акта, но и предложить во втором акте существенное приращение смыслов, которое логически вытекало из событий первой части и готовилось этими событиями, но не могло быть спрогнозировано публикой (Захаров, 2000, с. 153-154).

Во втором акте «Поминальной молитвы» несчастья преследовали Тевье одно за другим. Он терял своих дочерей. Сначала это была Годл (Л. Артемьева), которая решила следовать за студентом киевского университета Перчиком (И. Агапов), разыскиваемым полицией и подлежащим высылке. Прежде чем покинуть сцену, молодые люди запевали «Варшавянку»: «Вихри враждебные веют над нами, / Темные силы нас злобно гнетут. / В бой роковой мы вступили с врагами, / Нас еще судьбы безвестные ждут...».

Чтобы обвиняться с русским парнем Федором (А. Леонов), сбегала из дома Хава (А. Захарова) и при крещении принимала имя Христина. Герой Е. Леонова проklinал свою дочь. Батюшка пытался урезонить молочника доводом, что дочка его полюбила хорошего человека, а теперь они хотят повенчаться. «Бог у нас один!» – утверждал священник. Тевье отвечал: «Я русский человек еврейского происхождения иудейской веры! Вот она, моя Троица. И я ни от чего не отрекусь. Бог один, а дороги к нему – разные!..».

Слегла жена молочника, Степан просил ее: «Крепись, не помирай! Зима, земля промерзла, до весны дотяни». Выпив водки, герой Б. Чунаева признавался Голде: «В молодости я жениться на тебе хотел, но не стал. Родня тебя за меня бы не выдала, а обрезать на ваш манер мне тоже глупо. Нет, это можно, конечно, но – глупо». Задержало на земле жену Тевье не ожидание весны, а желание дожить до родов Цейтл – до рождения внучки. Плач появившегося на свет ребенка прозвучал одновременно с похоронной песней и выносом тела Голды.

Наконец, урядник сообщал Тевье, что евреев выселяют из Анатовки. Пришло предписание, с которым не поспоришь, речь шла о двадцати четырех часах, но герой С. Степанченко давал семье молочника трое суток, чтобы успеть продать дом и нехитрый скарб. Прежде чем выйти на финал «Поминальной молитвы», М. А. Захаров, выдерживая до конца жанр *трагикомедии*, включил в постановку самый известный *аттракцион* этого спектакля, *реприза* из которого ушла в народ. Предполагалось, что Тевье с домочадцами отправятся на первое время к Менахему-Мендлу и его матери (Т. Пельтцер), но, когда все вещи были уже собраны, на сцене появлялись герой А. Абдулова и его мать, принявшие телеграмму о приезде семейства молочника за приглашение в гости. Т. Пельтцер на момент первых представлений «Поминальной молитвы» была весьма в неважном состоянии, на сцене ее плотно опекал А. Абдулов. И когда исполнитель роли Менахема несколько раз щелкал пальцами перед лицом актрисы и произносил *реплику-репризу*: «Мамаша! Мамаша, мы уже не в поезде!» – адресована эта фраза была не только героине Т. Пельтцер, но в большей степени – самой актрисе. В телевизионном фильме 1993 года роль матери Менахема-Мендла играла Е. Фадеева, и вполне закономерно, что трюка со щелчками пальцев не было, а реплика героя А. Абдулова о том, что они с маменькой были уже не в поезде, лишена была свойств репризы.

Финальная сцена «Поминальной молитвы» имела *двойственный* характер. С одной стороны, концовка спектакля была вполне *трагичной*: семейство Тевье-молочника изгонялось с обжитого места и отправлялось в полную неизвестность. С другой стороны, происходило *единение семьи*, вместе с героем Е. Леонова в путь отправлялись и Годл с Перчиком, и Хава с Федором. Лейзер перед отъездом в Америку заходил попрощаться с Цейтл, принес ей немного денег. Давал деньги героине Е. Шаниной и Степан, он распродал живность молочника, обещал следить за домом Тевье, чтобы жилище молочника было в порядке к их возвращению, придавая тем самым финалу элемент *открытости* – надежды, что возвращение возможно.

И вот теперь самое время вернуться к прологу и к реплике Леонова-актера о том, что в Анатовке вместе жили русские, украинцы и евреи и только умирать уходили по своим кладбищам, замкнув таким образом финал режиссерского сюжета на его начало. Героиня Е. Шаниной просила Степана не бросать могилу ее матери,

и простой русский мужик отвечал: «Тут люди по разным кладбищам разбегаются, там мы все вместе будем!». Иными словами, пафос захаровской «Поминальной молитвы» 1989 года – это пафос *единения*.

Заключение

«Поминальная молитва» 1989 года в ряду захаровских программных спектаклей, таких как «Доходное место» (1967), «Тиль» (1974), «Иванов» (1975), «Жестокие игры» (1979), «Юнона и Авось» (1981), «Оптимистическая трагедия» (1983), «Мудрец» (1989), «Шут Балакирев» (2001), «Вишневый сад» (2009) и «Небесные странники» (2013), заняла свое почетное место и в плане сценической формы, и в плане театрального содержания.

Лидер Ленкома на основе пьесы Г. Горина создал эпизодный спектакль в жанре трагикомедии, последовательно проводя принцип монтажа эпизодов по контрасту, когда столкновение, сопоставление комического фрагмента действия с трагическим делало трагическое содержание фрагмента еще более трагическим (эффект, присущий феномену *контрапункт режиссера*). Созданная минималистичными и разнородными средствами единая сценическая установка О. Шейндиса обеспечивала и возможность быстрой смены одного эпизода другим, и вместе с костюмами В. Комоловой и Е. Пиотровской создавала необходимую образность драматических коллизий. В плане актерской игры М. А. Захаров минимально применял технику *характерности* и опирался на принципы *игрового театра*. В ленкомовской постановке напрямую использовалось социальное амплуа Е. Леонова как «человека толпы». На рубеже 1980-х – 1990-х годов, на сломе эпох, в ситуации обострения национальных противоречий, Захаров первым заговорил о необходимости и возможности *единения* людей разных национальностей на человеческом уровне.

Перспективы дальнейшего исследования заявленной темы видятся в сравнительном анализе оригинальной захаровской редакции «Поминальной молитвы» 1989 года и спектакля театра «Ленком Марка Захарова», поставленного А. Лазаревым в 2021 году, в иную историческую, политическую и экономическую эпоху.

Источники | References

1. Богданова П. Б. Формула успеха Марка Захарова // Богданова П. Б. Режиссеры-шестидесятники. М.: Новое литературное обозрение, 2010.
2. Горфункель Е. И. Режиссура Товстоногова / Российский институт истории искусств. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2015.
3. Захаров М. А. Ленком – мой дом. Лицедейство без фарисейства. Мое режиссерское резюме. М.: Э, 2016.
4. Захаров М. А. Суперпрофессия. М.: Вагриус, 2000.
5. Захаров М. А. Театр без вранья. М.: АСТ; Зебра Е, 2007.
6. Крымова Н. А. На понятном всем языке (Огонек, 1990, № 15) // Крымова Н. А. Имена. Избранное: в 3-х кн. М.: Трилистник, 2005. Кн. 3. 1987-1999.
7. Олег Шейндис: зачем нужен художник / сост. А. В. Оганесян. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008.
8. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1. Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля: монография. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, 2001.
9. Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2. Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: монография. СПб.: Изд-во Российского института истории искусств, 2004.
10. Скорочкина О. Е. Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века: коллективное исследование / Российский институт истории искусств. СПб.: Левша. Санкт-Петербург, 2018.
11. Смелянский А. М. Королевские игры // Смелянский А. М. Предлагаемые обстоятельства: из жизни русского театра второй половины XX века. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1999.

Информация об авторах | Author information



Ряпосов Александр Юрьевич¹, к. иск.

¹ Российский институт истории искусств, г. Санкт-Петербург



Ryaposov Alexandr Yuryevich¹, PhD

¹ Russian Institute of Art History, St. Petersburg

¹ alexandrryaposov@gmail.com

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 18.01.2023; опубликовано (published): 31.03.2023.

Ключевые слова (keywords): М. А. Захаров; Ленком; Е. П. Леонов; социальное амплуа; игровой театр; трагикомедия; контрапункт режиссера; М. А. Zakharov; Lenkom; Е. P. Leonov; social role; game theatre; tragicomedy; director's counterpoint.