

LATVIJAS UNIVERSITĀTE
HUMANITĀRO ZINĀTŅU FAKULTĀTE
RUSISTIKAS UN SLĀVISTIKAS NODAĻA

**Marka Rozovska dramaturģiskā triptiha poētika
("Holstomers. Kāda zirga stāsts", „Slepkava” un
“Nabaga Līza”)**

MAGISTRA DARBS

Autors: Darja Mitina

Stud. apl. nr. dm17026

Darba vadītājs: asoc. prof. Dr. Philol. N. Šroma

RĪGA 2019

ЛАТВИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
ОТДЕЛЕНИЕ РУСИСТИКИ И СЛАВИСТИКИ

**Поэтика драматургического триптиха Марка
Розовского («Холстомер. История одной лошади»,
«Убивец» и «Бедная Лиза»)**

МАГИСТЕРСКАЯ РАБОТА

Автор: Дарья Митина

№ студ. билета: dm17026

Научный руководитель: ассоц. проф. Dr. Philol. Н. И. Шром

РИГА 2019

Darja Mitina

Marka Rozovska dramaturģiskā triptiha poētika ("Holstomers. Kāda zirga stāsts", „Slepkava” un “Nabaga Līza”).

Annotācija

Darbs ir veltīts prozas teksta inscenizācijai teātra telpā. Par pētījuma materiālu kļuva Marka Rozovska teātra triptihs, kurā ir iekļautas trīs izrādes-mūzikli — "Slepkava" pēc F.M. Dostojevskā romāna motīviem, "Kāda zirga stāsts" pēc L.N. Tolstoja stāsta "Holstomers" un "Nabaga Līza" pēc N.M. Karamzina tāda paša nosaukuma stāsta. Autors veic lugu scenāriju analīzi vairākos aspektos, atklājot tajos dažādu teātra tradīciju pazīmes un to formālo izpausmi tekstā. Īpaša uzmanība ir pievērsta Marka Rozovska teātra triptiha dramaturģiskajai poētikai.

Pētījums var būt aktuāls filologiem, kuri pēta iespējas pārvērst prozas tekstu dramaturģijas tekstā, izmantojot dažādas teātra tradīcijas un principus, kā arī ieinteresētiem lasītājiem.

Darja Mitina

Poetics of the Dramaturgical Triptych of Mark Rozovsky (“Strider: The Story of a Horse”, “Murderer” and “Poor Liza”)

Abstract

The paper considers the problem of the stage adaptation of a prose text in the theatrical field. The study material is the theatrical triptych by Mark Rozovsky, which included three musical plays "The Killer" ("Ubivets") based on the novel by F. M. Dostoevsky, "The Story of a Horse" ("Istorya Loshadi") based on the novel "Strider" ("Kholstomer") by Leo Tolstoy, and "Poor Liza" ("Bednaya Liza") based on the novel by N. M. Karamzin. The author conducts a multidimensional analysis of the play scripts, revealing the signs of various theatrical traditions and their formal expression in the text. Special attention is given to peculiarities of dramaturgical poetics of the theatrical triptych by Mark Rozovsky.

The study can be topical to philologists who work in the field of researching translation possibilities of prose text into dramaturgical text using various theatrical traditions and principles, as well as to interested readers.

Ключевые слова: драматургическая поэтика, инсценировка, Марк Розовский, «Преступление и наказание», «Холстомер», «Бедная Лиза»

Содержание

Введение.....	2
Глава 1. Создание и рецепция триптиха М. Розовского	4
1.1. Марк Розовский. Фигура в искусстве инсценирования.....	4
1.2. Рецепция триптиха в латвийской театральной критике	8
Выводы.....	15
Глава 2. Эстетическая и поэтическая природа триптиха Марка Розовского	18
2.1. Триптих Марка Розовского как мюзикальный феномен.....	18
2.2. Политический театр в интерпретации Марка Розовского. Традиция революционного театра в триптихе	30
2.3. Влияние традиции балагана на триптих. Создание зрелища Марком Розовским	43
2.4. Способы и приемы трансформации прозаического текста в драматургический на примере пьесы "Бедная Лиза"	53
2.5. Тотальный театр как творческая установка драматурга	58
Выводы.....	62
Заключение	66
Список литературных источников	69
Приложение №1	73
Приложение №2	74

Введение

Сегодня в театральной практике мы все чаще видим, что нехватку драматургического материала, режиссеры-постановщики компенсируют обращением к прозаическим текстам, в том числе к русской классике. Прозаический и драматургический тексты качественно отличаются друг от друга; прозаический текст нуждается в литературной переработке, чтобы звучать на театральной сцене уместно и актуально. Для этого сценографы и режиссеры используют разные подходы и методы в работе с прозаическими текстами.

Один из ярких, можно сказать, культовых примеров подобной переработки был представлен на сцене Рижского русского театра им.М.Чехова – это театральный авторский триптих Марка Розовского, в который он включил три мюзикла: «Убивец» по роману Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание», «История лошади» по повести «Холстомер» Л.Н.Толстого и «Бедная Лиза» по одноименной повести Н.М.Карамзина.

Автор работы считает, что подобный, до этого момента практически неизученный театральный опыт, может быть расценен, как пример качественной драматургической работы в области сценизации русской классики и как набор осмысленных авторских решений и релевантных обращений к разным театральным традициям для создания единого музыкально-поэтического театрализованного зрелища.

Цель работы: исследование возможности сценизации русской классики в жанре театрального мюзикла, а также особенностей поэтики драматургического триптиха Марка Розовского («Убивец», «История лошади», «Бедная Лиза»).

Задачи:

- Получить представление о значимости фигуры драматурга Марка Розовского в театральном процессе второй половины XX – начала XXI веков.
- Ознакомиться с имеющимися рецензиями и статьями о пьесах триптиха М.Розовского в печатных средствах массовой информации, проанализировать их, выявить общие характеристики, выделяемые авторами.
- Опираясь на монографии и театроведческие статьи М.Розовского рассмотреть театральные традиции, на которые драматург опирается в работе над триптихом.
- Ознакомиться со сценариями пьес «Убивец», «История лошади» и «Бедная Лиза» Марка Розовского.
- Проанализировать сценарии пьес триптиха на присутствие в них признаков разных театральных традиций и их формального выражения в тексте.

- На примере сценария пьесы «Бедная Лиза» выявить приемы, которые М.Розовский использует для трансформации прозаического текста в текст драматургический.
- Обобщить материалы исследования, рассмотреть пьесы авторского триптиха Марка Розовского с точки зрения их общих поэтических особенностей, которые составляют поэтику всего триптиха.

Материалом исследования послужил театральный триптих Марка Розовского. В триптих входят три постановки – инсценировки русской классики, а именно: «Бедная Лиза» по одноименной повести Н.М.Карамзина, «История лошади» по повести «Холстомер» Л.Н.Толстого и «Убийец» по мотивам романа Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание». Все три спектакля обозначены сценаристом, как мюзиклы. Это был творческий тандем Марка Розовского, который писал сценарии пьес и работал с музыкальным сопровождением, и Юрия Рященцева, авторству которого принадлежат стихи, включенные в канву мюзиклов. Сценарии пьес предоставлены архивом Рижского русского театра им.М.Чехова.

Объект исследования – трансформация эпического текста в драматургический текст, использование разных театральных традиций для создания единого театрального зрелища

Предмет исследования – поэтика авторского театрального триптиха Марка Розовского

Структура работы

Работа состоит из введения, двух глав, выводов к каждой главе, заключения, списка использованной литературы, который насчитывает 59 единиц и 2 приложения.

В первой главе «Создание и рецепция триптиха М. Розовского» рассмотрена личность Марка Розовского с точки зрения значимости его фигуры для театрального процесса; проанализированы найденные рецензии, статьи и интервью с упоминанием пьес триптиха, выявлены общие моменты, на которые обращали внимание критики.

Во второй главе «Эстетическая и поэтическая природа триптиха Марка Розовского» представлен анализ триптиха и оказанное на него влияние со стороны разных театральных традиций (мюзикальность, эстрадность, политический театр, площадный театр, балаган); детально проанализирован текст пьесы «Бедная Лиза», как пример сценизации прозаического текста Н.М.Карамзина.

Глава 1. Создание и рецепция триптиха М. Розовского

1.1. Марк Розовский. Фигура в искусстве инсценирования

Прежде, чем предложить анализ триптиха Марка Розовского, нам представляется важным поместить краткий очерк о Марке Розовском, как о театральном деятеле, обозначить основные векторы его творческого пути и упомянуть важные достижения в мире театрального искусства. Представить образ драматурга и сценариста, таким образом, - наиболее объемно.

Марк Григорьевич Розовский родился в 1937-ом году, в 2017-ом он отметил свой 80-ый, юбилейный, день рождения. Продолжает работать в театральной сфере, руководит театром «У Никитских ворот». В 2017-ом году представил свой спектакль «Папа, мама, я и Сталин», поставленный по его одноименной книге мемуаров. Характер пьесы: Сталин и «сталинщина», частная история любви и история разрыва. В этой постановке появляется мотив человеческих судеб, погруженных в эпицентр катаклизмов эпохи, несшей распад и гибель по мнению драматурга. В театральном сезоне 2018/19 состоялись три премьеры в театре «У Никитских ворот» в постановке Марка Розовского, а именно мюзикл по мотивам произведений А. Конан Дойла «Пляшущие человечки», джазовое шоу, посвященное памяти Виктора Славкина, «Памятник неизвестному стилиаге» и музыкальный спектакль по повести А.С. Пушкина «Капитанская дочка». В нулевые Марк Розовский опубликовал книги о театральной жизни, в том числе «Дело о «конокрадстве» (2006), «Изобретение театра» (2010). Марк Розовский драматург, который выпустил из-под своего пера не одну оригинальную пьесу. Он автор таких работ, как «Целый вечер как проклятье», «Красный уголок», «Концерт Высоцкого в НИИ», «Кафка: отец и сын», «Триумфальная площадь» (памяти В.Э.Мейерхольда), «Черный квадрат», «Раздевалка» и др. Он также является сценаристом кинокартины «Д'Артаньян и три мушкетёра» и автором либретто оперы «Пятое путешествие Колумба». Спектакль, о котором будет еще не раз сказано в этой работе, «История лошади» (по повести Л.Н.Толстого «Холстомер») был поставлен на Бродвее и шел с успехом 8 раз в неделю, а также был представлен в Национальном Лондонском театре, в Мадриде, Стокгольме, Токио, Хельсинки, Сеуле и Риге.

Кредо своей театральной деятельности Марк Розовский обозначил в названии одной из своих первых книг о работе театра и руководстве труппой – «Театр из ничего» (1989). Это высказывание относится к его особому отношению к самодеятельности. Марк Григорьевич считал, что в самодеятельности, в работе всей труппы рождаются «театральные», сценические истины, и этот вид искусства не может ставиться ниже,

скажем, академического театра. Драматург, по примеру В.И. Немировича-Данченко, считал, что для создания театра достаточно ковра и двух актеров. Марку Розовскому дважды приходилось «строить» свой театр с нуля. Первый его опыт был предпринят в 1958-ом году, совсем юный – 21-летний – студент журфака МГУ Марк Розовский с будущим актером театра и кино Ильей Рутбергом и будущим первым ведущим КВН Альбертом Аксельродом собрал свою первую труппу. Своим появлением театр "«Наш дом» обязан VI Всемирному фестивалю демократической молодежи и студентов, проходившему в Москве. Большой успех на нем имели выступления самодеятельных студенческих трупп. Руководство МГУ, желая идти в ногу со временем, дало «добро» на создание собственного театра.

В спектаклях театра были заняты начинающие артисты Геннадий Хазанов, Александр Филиппенко, Семен Фарада, Михаил Филиппов, Людмила Петрушевская. Для него писали Григорий Горин, Аркадий Арканов.

Эстрадный театр-студия ставил острые спектакли, полные юмора и злободневности, чем заслужил пристальное внимание не только со стороны зрителя, но и со стороны горкома партии – в студенческих спектаклях пристально искали «антисоветчину». Например, в спектакле «Сказание про царя Макса-Емельяна», который «Наш дом» поставил в 1968 году, ее нашли сразу в названии, приняв имя царя за отсылку к Марксу.

Отдельные хлопоты доставлял так называемый «пятый пункт». Как вспоминает Марк Григорьевич, однажды в «горкоме» ему довелось услышать: «Аксельрод, Розовский, Рутберг... Ну хоть бы один был, а то сразу три». Молодые режиссеры давали отпор – Розовский, по его воспоминаниям, так стучал кулаком по столам и так грозно противостоял высокопоставленным критикам, что сценарии пьес практически оставались неизменными, а фамилии создателей театра продолжали гордо значиться в программках. Впрочем, был у театра безусловный козырь – Аркадий Райкин. Народный любимец был большим другом и поклонником «Нашего дома» и не раз защищал Розовского, Рутберга и Аксельрода на собраниях.

«Наш дом» называли театральным самиздатом тех годов. Театр МГУ прочно привязал имя Розовского к так называемым шестидесятникам: «Шестидесятники» объединились между собой во времени и пространстве, потому что история поставила наше поколение перед определенным выбором. Жизнь страны стала иной, надо было почувствовать себя свободным. Сразу возник конфликт в обществе, потому что одни продолжали культивировать свою несвободу, оставаясь в рабстве, другие – «шестидесятники» – хотели построить мост в будущее, мост свободы, мост внутреннего

раскрепощения. Вот что происходило в шестидесятые годы. Поэтому возник взрыв поэзии, сатиры, огромный интерес к театру. Поэтому уже тогда слово «самодеятельность» перестало быть для меня ругательным, потому что самостоятельная деятельность личности вела к саморазвитию общества. Но этот процесс давался «шестидесятникам» крайне тяжело» [Розовский 2010: 87].

Это была студия, по выражению Вахтангова, где все - друг другу друзья. Все участники, по словам самого Розовского, получили в студии «Наш дом» колоссальный этический фундамент, который так важно было почувствовать в то время: острота форм, острота темы, новое, хлесткое содержание. Критик Свободин называл студию «Наш дом» интеллектуальной эстрадой.

Театр завершил свое существование через 10 лет. Закончился период «оттепели». Весной 1968 года советские танки въехали в Прагу, студенческие волнения охватили Европу, и «Наш дом», давно беспокоивший своей вольностью, тут же закрыли – на всякий случай.

Для Розовского начались годы странствий, но он не терялся из виду, то и дело вызывающе заявлял о себе. Ставил спектакли, литературные композиции, сочинял мюзиклы на темы русской классики. Закрытие студии «Наш дом» стало новым витком в развитии театральной карьеры Марка Розовского. Его, как яркую творческую фигуру, замечает сам Георгий Товстоногов (художественный руководитель БДТ), культовый режиссер-постановщик того времени, именем которого в последствии был назван Большой Драматический театр. И протягивает из Санкт-Петербурга свою руку помощи Марку Розовскому, который на тот момент был оформлен экскурсоводом в Литературном музее Москвы.

Товстоногов пригласил Розовского для постановки «Бедной Лизы» Карамзина. 15 апреля 1973 года премьера спектакля прошла на малой сцене театра. Молодой режиссер превратил сентиментальную историю в мюзикл, хотя это слово еще не было в ходу в советских театрах. Он переложил повесть XVIII века в пьесу, сам написал песни (стихи и музыку), работал с актерами. Опыт оказался успешным, и Г.Товстоногов пригласил Розовского поработать еще над двумя спектаклями. В БДТ он поставил «Историю лошади» по «Холстомеру» Льва Толстого (1974) и «Красный уголок» (1987).

После успеха инсценировок Марка Розовского на сцене БДТ для режиссера открылись двери во многие профессиональные театры. Но Марк Григорьевич выбрал другой путь – он взял на себя руководство драмкружком в Доме медиков.

В 1983 году, через 25 лет после открытия эстрадной студии «Наш дом», Розовский снова вступает на путь самодеятельности и открывает еще одну театр-студию. Как

вспоминает Розовский, труппу набирали буквально "с улицы". Сначала у театра не было даже собственных репетиционных помещений, но потом удалось получить большую коммунальную квартиру – она и стала домом для актеров. До того, как театр получил свое здание, спектакли шли на сценах других столичных театров, например, в девяностые свои спектакли Розовский представлял в только что открывшемся театре Геликон-опера.

Важно подчеркнуть, что Марк Розовский был тесно связан с телевидением и сферой эстрады, неслучайно «Наш дом» назывался не театральной студией, а эстрадной. Розовский «напитывался» театральным опытом, работая не в камерном театре. Он ставил номера Аркадию Райкину, работал над телевизионными и юмористическими программами (в том числе первая московская «Юморина»), бывал в должностях главного режиссера Московского мюзик-холла и постановщика спектаклей в Театре миниатюр и театре «Фитиль». Его окружали творческие люди: «И все-таки эстрадники были свободными людьми, часто шедшими вопреки и поперек общепринятого. Их способ жить и творить не укладывался в нормы советизма даже тогда, когда они восхваляли режим – это был своеобразный китч, это было просто смешно» [Розовский 2010: 152]. Это оказало большое влияние на его драматургический стиль и виденье перформанса.

Кроме того, после изучения монографии Марка Григорьевича, после знакомства с некоторыми спектаклями и его интервью в средствах массовой информации, складывается ощущение, что как драматург-режиссер Марк Розовский был противником академического театра «титанов». Отсюда его неустанный уход к самодеятельности, работа в эстрадных театр-студиях, работа с начинающими актерами, формат миниатюр. Очевидно это результат отсутствия профессионального образования, процесс поиска возможностей получения театрального опыта, без которого ему был закрыт путь в основные театры страны. И это сработало – для драматурга началась работа в разных театрах СССР по приглашению (как, например, в БДТ или в Рижском русском театре им. М.Чехова). Но, чтобы оставаться конкурентноспособным по отношению, например, к тому же Товстоногову, Марк Розовский избрал путь творца, который все время балансирует на пересечении стилей, школ, направлений. Это поразительная способность извлекать для себя полезные знания в любом творческом опыте и направлении. Отсюда столько нестыковок в его монографиях (например, в «Изобретение театра» или в «Дело о «конокрадстве»). С одной стороны, он сетует на то, что приходилось работать на малой сцене в БДТ, потому что большая сцена предназначалась главному режиссеру театра, обвиняет Г.Товстоногова в присвоение своей постановки «История лошади», но при

этом повсеместно цитирует его театральные опыты в своих размышлениях о театре, о работе режиссера, кроме того постановка в ТЮЗе А.А.Брянцева «Бедная Лиза» 2018-ого года была, по словам Марка Розовского, его трибьют памяти Г.Товстоногова. Вероятно, сложные отношения с режиссером-«титаном» у М.Розовского сложились именно по той причине, что сам Марк Григорьевич был самоучкой, с которым поначалу не считались в театре, из-за этого возникали различные разногласия и в вопросе авторства, и в других вопросах, касающихся сценического воплощения.

Сезон 2018/2019 юбилейный для театра - 35-летие труппы. За эти годы коллектив прошел путь от самодеятельной студии до известного профессионального театра, где поставлено около 170 спектаклей. Искусство мастеров московской сцены известно далеко за пределами России. Театр «У Никитских ворот» участвовал в 36 зарубежных смотрах, среди которых Эдинбургский и Авиньонский фестивали, международный фестиваль мюзикла в Южной Корее. Лучшими были признаны спектакли «Бедная Лиза», «История лошади». Спектакль «Дядя Ваня» получил премию «Хрустальная Турандот» [Официальный сайт театра].

Отдельное внимание при изучении вопроса мы уделили рецензиям и отзывам на современные спектакли Марка Розовского, которые опубликованы на официальном сайте театра «У Никитских ворот», все они носят положительный характер, зрители отмечают, что после спектаклей-мюзиклов остаются под большим впечатлением от таланта драматурга и его умения показать глубину того или иного прозаического произведения в условиях театральной реальности.

1.2. Рецепция триптиха в латвийской театральной критике

Мы считаем важным осветить тему рецепции триптиха в момент его выхода в театральный свет, это поможет взглянуть на авторские замыслы и степень новаторства глазами современников. Для этого мы обратились в архив Латвийской Национальной библиотеки, где нашли интересующие нас рецензии, интервью с режиссером, а также упоминания спектаклей триптиха в таких периодических изданиях, как «Radomju Jaunatne», «Сīņa», «Даугава», «Rīgas Balss», «Ригас Балсс» (русская версия газеты) и «Karogs».

Первой на сцене Рижского русского театра им.М.Чехова была поставлена пьеса «Убивец» в 1978-ом году. С этой пьесы начинался театральный сезон, а постановка была первой для Марка Розовского в Риге, с рижской труппой и в театре под руководством А.Каца. В статье «В преддверии нового сезона» З.Сегаль, заведующий литературной частью театра, о предстоящей постановке пишет в положительном ключе, что и не

удивительно, так как статья представляет собой скорее рекламный очерк театральных событий, которые ждут зрителя в Театре русской драмы: «Не нарушая целостности романа, не разрывая художественно-эстетическую ткань повествования, авторы стремились выразить свое отношение к главным персонажам романа, раскрыть его философско-нравственную проблему» [Сегаль 1978]. Далее автор обращает внимание на то, что в постановке будут использованы новейшие средства сценического искусства, пьеса будет необычной по форме, но глубокой по мысли.

Для театрального мира эта постановка, впрочем, как и многие другие инсценизации Марка Григорьевича, была неоднозначной. Еще работая в Москве, он вызывал своими постановками бурную реакцию критиков и дискуссии на тему «извращения русской классики», поэтому не удивительно, что на премьеру «Убивца» в Ригу из Москвы приехал критик Любомудров, чтобы написать на спектакль М.Розовского разгромную рецензию «Куплеты под шарманку» в «Комсомольской правде»: «Здесь я получил по полной за Свидригайлова, произнесшего со сцены слова Достоевского о том, что «русские люди – вообще-то широкие люди, но беда быть широким без особенной гениальности». На этом основании Любомудров приписал МНЕ оскорбление русского народа» [Розовский 2011].

Интересным с точки зрения раскрытия авторского замысла является интервью с Марком Григорьевичем в газете «Padomju Jaunatne» - «Новая встреча с Раскольниковым». Именно в этом интервью Розовский открывает идею о том, что пьеса задумана как часть триптиха, в который помимо переделки «Преступления и наказания» также войдут пьесы «История лошади» и «Бедная Лиза». Драматург признает, что сама идея сценизации Достоевского не нова: его ставили и ставят, как в СССР, так и зарубежом. Но, по мнению Розовского, драматурги только лишь начинают приближаться к глубине мысли великого русского писателя и его восприятию мира. Сам роман «Преступление и наказание» Марк Григорьевич считает «корнем» творчества Достоевского, из которого потом вырастают такие «ветки», как романы «Бесы» и «Братья Карамазовы»: «Там все есть! <...> экономизм, рационализм, технократия. В романе есть и войны, и Освенцим, и прогрессирующий разврат»¹ [Лехмус 1978]. Кроме того, драматург рассказывает о работе с текстом оригинала и о литературоведческой базе, на которую он опирался, когда готовил сценарий пьесы, а именно труды критиков Д.С.Мережковского, М.Горького и М.Бахтина о творчестве Достоевского и о структуре его романа. (Подробнее об этом в работе «Драматургическая поэтика Марка Розовского»

¹ Здесь и далее перевод автора работы - Д.М.

(2017)). Лехмус, задавая очередной вопрос, говорит о том, что на его взгляд музыка в пьесе «Убивец» местами кажется ненужной, даже неуместной. Однако, Марк Розовский парирует, отвечая тем, что роман Достоевского глубоко полифоничен, поэтому музыка – это как раз тот объединяющий элемент в пьесе, который должен был это подчеркнуть.

В ноябре 1979-ого года доктор филологических наук Колумбийского университета Алма Х. Лоу в штутгардском журнале «Osteuropa» (1979, №11) опубликовала серию статей о деятельности советского театра в Москве, Минске, Ленинграде и Риге. В 1982-ом году перевод статьи про рижские театры на латышском языке опубликовал журнал «Karogs» - «Впечатления Алмы Х.Лоу о рижском театре». В статье также находим упоминание о пьесе Марка Розовского «Убивец»: «Этот роман Достоевского был множество раз переделан для сцены. Но редко предпринималась попытка того, что делает Марк Розовский: изобразить не только преступление Раскольникова и путь его искупления, но и всю полифоничность большого романа Достоевского» [Маркварте 1982]. Автор статьи отмечает, что эта попытка кажется ей достаточно претенциозной, она отмечает, что сложилось впечатление, будто актеры не могут или просто не подготовлены к выдвинутым требованиям: к такой лавине текста, музыки и танцев: «Пьеса «Убивец» это такой вид сценизации, который вызывает активную реакцию «за» и «против». И я не удивлена, что суровые критики, следующие фактологической стороне, сегодня занимают позицию против экспериментирования с классическими работами» [Маркварте 1982]. Профессор отмечает сложность пьесы и, разумеется, сложность романа-оригинала, вся нагроможденность ассоциаций и идей Достоевского перенесена на сцену, партитура скорее напоминает рок-оперу, а лирика Юрия Рященцева отличается красивой выразительностью. Особое внимание автор уделяет сценографии, отмечая что декорации Татьяны Швец потрясающе передают настоящий дух грязного и сырого Петербурга Достоевского.

Большая рецензия на пьесу «Убивец» принадлежит авторству Гуны Зелтыни и опубликована в 22-ом номере «Padomju Jaunatne» в январе 1979-ого года. Первая часть статьи посвящена размышлениям о тенденции инсценирования классики и спорам, которые она вызывает. В том числе упомянут журнал «Театр» (номера 2,8,9 от 1975-ого года), в котором была опубликована дискуссия о трансформациях классических произведений в мюзиклы или музыкальные постановки. В дискуссии прозвучала мысль о том, что главным критерием при оценке такой постановки должно быть то, насколько новая попытка инсценировки созвучна с художественными идеями источника и его образной системой, а не соотносимость с литературными художественными особенностями текста оригинала (в т.ч. числе полифоничность романа Достоевского), в

том числе, упоминаются спектакли БДТ «Бедная Лиза» и «История лошади» как неудачные опыты сценизации. Возвращаясь к постановке «Убивец», Г.Зелтыня отмечает ее неоднозначность и противоречивые впечатления после просмотра. Основная претензия критика сводится к тому, что пространство романа показано на сцене отталкивающе и в конце пьесы не ощущается торжество благодати над греховностью главного героя, скорее складывается впечатление, по мнению Г.Зелтыни, что Раскольников не раскаялся в конце, а показанной на сцене реальности желание раскаяться и не должно появиться. В своей рецензии автор обращается к вышеупомянутой статье М.Любомудрова, цитируя ее и подтверждая, что трудно будет более точно описать «диагноз болезни» постановки «Убивец»: «Акцент на социальную действительность, который, разумеется, не доведен у Достоевского до абсолютизма, в постановке перемещается на самую низость человеческой нормы» [Зелтыня 1979]. Критик, как и Алма Х.Лоу, отмечает претенциозность песен, которые напоминают городской фольклор, который, как отмечает Г.Зелтыня, отличается особенной «загрязненностью» и потому является очень спорной, неоднозначной частью фольклора. Кроме того, нивелируются некоторые режиссерские приемы за счет чрезмерного их «эксплуатирования»: например, экспрессивный психофизический разрыв Екатерины Ивановны с природой заявлен, по мнению критика, как особенный прием режиссера в работе с актером, однако «в результате не приводит к художественному утверждению гуманистической идеи, в постановке уже так эксплуатируется, что мы (зрители) его больше не воспринимаем как ценность» [Зелтыня 1979]. Не обходит стороной автор и нигилистичские мотивы в пьесе, выражая опасения по поводу того, что «в постановке видим оправдание нигилизма, а не его кризис или трагедию» [Зелтыня 1979]. В конце рецензии отдельно еще раз подчеркивается, что за яркостью и экспрессивностью постановки спрятаны «ошибочные представления режиссера и его идеологические выводы». Гуна Зелтыня не видит оправданного соотношения содержания и формы в попытке режиссера через синтез натуралистического и поэтического театра «раскрыть» классическое произведение русской литературы: «Эта постановка яркая, но она спорное событие в нашей театральной жизни» [Зелтыня 1979].

В статье «Вступая в новый сезон» от 9-ого октября 1979-ого года в «Ригас Балсс» представитель Театра русской драмы описывает события нового сезона, а среди них премьеру пьесы «Холстомер»: «Мы предлагаем свою версию «Холстомера», связанную с режиссерским решением... <...> Спектакль зрелищный, музыкальный и вместе с тем полный глубоких мыслей» [Сегаль 1979]. В своей монографии «Папа, мама, я и Сталин» (2011) Марк Розовский вспоминает о том, что М.Любомудров и про «Холстомера» писал

нелицеприятную статью: «Сначала он обрушился в «Огоньке», а затем в «огоньковской» книжной серии на «Историю лошади», пытаюсь доказать, что «пегость» Холстомера есть еврейство Розовского. И до чего хитер этот Розовский. Самого Товстоногова обкрутил своим агрессивным жидомасонством» [Розовский 2011].

В статье «Заслуженные достижения» 1982-ого года, посвященной гастролям Рижского русского театра им.М.Чехова в Москве, упоминается, что пьеса «Холстомер» также в списке представленных московскому зрителю постановок. Однако оценка автора статьи Г.Треиманис спектакля очевидно негативная: «Опасный призрак эстетической неоправданности и вкуса М.Розовского в отдельных сценах становится даже сомнительным» [Треиманис 1982]. Критик иронизирует над тем, как Марк Розовский тяготеет к созданию экстравагантных мезансцен, повторению своих же приемов и организовыванию перегруженных массовых сцен. Автор в своих высказываниях апеллирует к мнению Розы Сироты, советскому театральному режиссеру и педагогу, которая отмечает неспособность Марка Розовского «вытащить» из актера то, что для него органично, однако источника этого мнения или отсылку к какой-либо статье Г.Треиманис не указывает.

Марк Розовский в интервью журналу «Даугава» под названием «Никогда никому ничего не поздно» (1987) делится своими мыслями с интервьюером Еленой Михайловой по поводу создания инсценировки «Бедная Лиза» в Рижском театре русской драмы. Марк Григорьевич иронизирует над тем, как многие восприняли его выбор произведения для постановки – «это сенти...нет, санти... или как там его? ... ментализм!» [Михайлова 1987], хотя подчеркивает многократно, что массовое представление о повести «Бедная Лиза» исказилось под натиском обязательной школьной программы, современники не понимают подлинного смысла произведения, руководствуются лишь обрывками обывательских мнений. Интервьюер подчеркивает актуальность постановки и удачное режиссерское театральное решение спектакля: «ваши взаимоотношения с любимыми вами классиками удивительны: какое-то поразительное единство вечных текстов и их сценической жизни в вашем дыхании... Вкус не подвел ни разу, а значит, некий тончайший баланс искусства не покачнулся нигде. Но сам ваш приход к Карамзину восхитил меня своей абсолютной актуальностью: когда же, как не во времена жесткого дефицита человеческого чувства, вспомнить о «Бедной Лизе»...» [Михайлова 1987]. Марк Розовский отмечает, что Карамзин действительно нужен современному театру, особенно юному зрителю, который еще ищет себя в мире, в первую очередь, своей методологией воспитания чувств, предложенной сентменталистами, которая будет востребована и действенна и во время постановки пьесы, «поскольку «окружающая

среда» меняется, а основополагающие принципы морали, правовые нормы, гаранты праведности и чистоты, остаются незыблемыми» [Михайлова 1987]. Марк Розовский делится своими мыслями о двоемирии существования драматурга: мир искусства и реальный мир развиваются параллельно и задача художника – примирить два этих мира и соединить в проекте два их начала.

В газете «Rīgas Balss» после премьеры «Бедной Лизы» в Риге выходит статья-рецензия «Прилив иронии и искра сентимента» Р.Виксныньша. Начало статьи перекликается с интервью Е.Михайловой: автор подчеркивает скепсис театрального зрителя относительно выбранной Марком Розовским литературной базы для своей инсценировки. И отмечает, что в начале постановки создается намеренное впечатление, что «скептические ожидания» зрителя подтвердились – воссоздана атмосфера XVIII века, вся сцена оформлена в стиле «эпохи париков». Но сразу становится очевидным ироничный мотив постановки, не менее ироничный, чем у зрителя, который сидит в зале: «Он (Розовский) совсем не стремится модернизировать Карамзина, он показывает ироничную дистанцию, которая позволяет зрителям легко, без внутреннего отторжения принять правила игры и сопереживать чувствительным героям пьесы» [Виксныньш 1988]. В рецензии особо отмечено, что инсценизация «Бедная Лиза» - это не пьеса со стихотворениями или музыкой, это полноценная литературно-музыкальная постановка, в которой зонгам отведена сюжетообразующая роль. Про музыкальную наполненность критик пишет подробно, упоминая разнообразие стилей: «местами звучит пародийный дуэт в духе Россини», затем зарисовки в стиле танго, «затем снова «Песенки про обстоятельства», которые выдержаны в стиле близком интонации Высоцкого», последняя Лизина песня звучит в ритме «современных» мелодий. Внимательный зритель, по мнению автора рецензии, должен заметить то, как три постановки Марка Розовского в Рижском театре русской драмы («Убивец», «История лошади» и «Бедная Лиза») составляют единую трилогию, через которую, несмотря на «разность» оригинальных текстов самих по себе, едиными смыслами проходят тема униженных и оскорбленных, такая близкая для русской литературы, тема противостояния человечности и бесчеловечности, конфликт гуманности и животных инстинктов выживания. Подчеркнут особый пиетет режиссера к оригинальным текстам, при этом новаторское прочтение и особенный стиль включения комментариев автора-драматурга: «Классику можно трактовать по-разному. Когда-то один писатель сказал, что классику можно почитать, но лучше все же прочитать. Кроме того, научиться прочитывать заново, включая ее в канву духовных проблем нашего беспокойного времени» [Виксныньш 1988].

Все три пьесы вызвали неоднозначные оценки в средствах массовой информации, об этом в своих монографиях вспоминает и сам Марк Григорьевич. Принимая во внимание то, что все рецензии включают в себя исключительно субъективное мнение авторов, мы все равно можем сделать вывод о признании новизны и яркости постановок, которые вызвали такое большое количество дискуссий. Основные «минусы» спектаклей, отмеченные критиками, это «извращение классики», представление действительности и русского человека в ней в глубоко негативном свете и среде, многие отмечают гротескность и карикатурность постановок за счет диссонанса между игрой актеров и задумкой драматурга. Тем не менее, постановки для того времени были культовыми, Марк Григорьевич вспоминает, что, например, на негативную рецензию М.Любомудрова рижская публика остро отреагировала: «вся Рига была этой статьей возмущена, масса зрителей, душой принявших спектакль, написали в «Комсомольскую правду...» [Михайлова 1987]. Также заметна направленность от «неприятия» «Убивца» до «принятия» «Бедной Лизы» десятилетием позже, возможно идейность и видение Марка Розовского критики воспринимали постепенно.

Выводы

Марк Розовский – значительная фигура в театральном мире не только советского периода, но и сегодняшнего дня. Он продолжает работать в своем собственном театре «У Никитских ворот» в Москве и до сих пор в своих инсценизациях придерживается мюзикального формата: мюзикл, джазовое шоу, музыкальный спектакль. Не имея профессионального режиссерского или театрального образования, Марк Григорьевич сумел создать около 170 спектаклей за 35-летний период работы театра «У Никитских ворот», в советское время сотрудничал с Большим драматическим театром в Ленинграде и Рижским русским театром им.М.Чехова в Риге.

Во время существования Советского союза на Марка Розовского оказывалось сильное цензурное давление, которому он старался противостоять. Сегодня он открыто заявляет о своей антисталинской политической позиции и считает советский период – эпохой катаклизмов, которые негативно влияли на судьбы большого количества людей. Этот мотив часто приводит в своих постановках, используя оппозицию «человек-власть», в том числе и в одном из последних своих спектаклей - «Папа, мама, я и Сталин» (2017), поставленный по его одноименной мемуарной книге в театре «У Никитинских вопрот».

На протяжении всей своей творческой карьеры драматург неизменно придерживается музыкально-поэтического оформления своих инсценизаций. В жанре мюзикла поставлен и триптих, который рассматривается в данной исследовательской работе. В сезоне 2018/2019 годов в актуальном репертуаре театра «У Никитских ворот» около 15 мюзиклов, что говорит о непреходящей тяге драматурга к этой форме сценического высказывания.

В параграфе 1.2. мы поместили анализ рецензий и статей на спектакли театрального триптиха Марка Розовского: «Убивец», «История лошади» и «Бедная Лиза», который он поставил на сцене Рижского русского театра им.М.Чехова с 1978 по 1983 год. Всего было найдено 10 публицистических материалов в таких периодических изданиях, как «Radomju Jaunatne», «Сīņa», «Даугава», «Rīgas Balss», «Ригас Балсс» (русская версия газеты) и «Karogs».

Первые две постановки - «Убивец» (1978) по мотивам романа Ф.М.Достоевского «Преступление и наказание» и пьеса «История лошади» (1979) по повести Л.Н.Толстого «Холстомер» - были восприняты латвийскими критиками скорее негативно. Отмечены непозволительная эксцентрика по отношению к классической литературе, увлечение драматурга и режиссера психофизическими приемами и давлением на зрителя, которые

вызывают обратную реакцию в зале - насмешку (например, когда Раскольников целует топор). По отношению к пьесам-мюзиклам высказывается мнение критиков о том, что Марк Розовский не достиг синтеза между своим пониманием о том, какой должен быть мюзикл и представлением о постановке у актеров. На это обращено внимание сразу в двух критических статьях: в газете «Сīпа» в статье «Заслуженные достижения» Г.Треиманис апеллирует к мнению Розы Сироты, советскому театральному режиссеру и педагогу, которая отмечает неспособность Марка Розовского объяснить актерам их задачи и помочь им представить на сцене то, что для них и так органично (отсылки к источнику автор не указывает); в журнале «Kaņogs» в статье «Впечатления Алмы Х.Лоу о рижском театре» те же впечатления о не подготовленности актеров высказывает доктор филологических наук Колумбийского университета Алма Х.Лоу.

Некоторые из рецензентов отчасти повторяют «минусы» спектаклей, которые были представлены в критических статьях М.Любомудрова, написавшего две отрицательные статьи на пьесы «История лошади» и «Убивец» в журнале «Огонек» и в газете «Комсомольская правда» (соответственно), о которых Марк Розовский высказывался, как об «убийственных» для его мюзиклов. Основная претензия критика к постановкам заключалась в нежелании воспринимать фривольную переделку классики и «очернение образа русского человека» в постановках М.Розовского. К этому мнению примыкают высказывания по поводу пьесы «Убивец» Гуна Зелтыня в рецензии «Эмоции и признания после просмотра «Убивца», даже приводятся цитаты из статьи «Куплеты под шарманку» М.Любомудрова.

Выход пьесы «Бедная Лиза» в 1983 изменил отношение критиков к творчеству Марка Розовского. Статьи, посвященные этому спектаклю, носят уже противоположный оценочный характер – положительный. В интервью журналу «Даугава» под названием «Никогда никому ничего не поздно» (1987) интервьюер Елена Михайлова комментирует сценизацию «Бедная Лиза» и отмечает, что, на ее взгляд, это свежее и проникновенное прочтение русской прозы. Автор также упоминает постановку «История лошади», отмечая ее сценическую состоятельность.

В газете «Rīgas Balss» после премьеры «Бедной Лизы» в Риге выходит статья-рецензия «Прилив иронии и искра сентимента» И. Виксныньша. Автор находит множество достоинств в постановке, в том числе, отмечает прием дистанцированности драматурга от текста, его ретроспективный и по-доброму ироничный взгляд на сентиментальную прозу Н.М. Карамзина. Подчеркнуты особый пиетет режиссера к оригинальным текстам наряду новаторским прочтением, а также отмечен и особенный стиль включения комментариев автора-драматурга.

Все три пьесы вызвали неоднозначную оценку среди критиков, но равнодушным никто из них не остался. Такие оценочные характеристики, как «скучно» или «неинтересно» в рецензиях представлены не были, поэтому можем сделать вывод о признании новизны и яркости постановок, которые вызвали такое большое количество дискуссий. Также заметно движение от негативного восприятия творчества и стиля Марка Розовского в конце 1970-ых годов, к восхищению и признанию его чуткого восприятия классики в середине 1980-ых. Вероятно, критикам потребовалось некоторое время, чтобы осознать и воспринять формат инсценизаций театрального триптиха Марка Розовского.

Глава 2. Эстетическая и поэтическая природа триптиха Марка Розовского

2.1. Триптих Марка Розовского как музыкальный феномен

Рассматриваемый нами триптих создан целиком на музыкальной основе – Марк Розовский инсценирует русскую классику в жанре мюзикла. Сегодня мюзикл в репертуаре театра не может удивить зрителя, но в момент создания триптиха эта форма только осваивалась советскими драматургами.

В 1960-х годах начинается последовательное освоение формы мюзикла советской музыкально-театральной культурой. Первым знакомством можно считать двухмесячные гастроли в Москве, Ленинграде и Киеве «Марк Хеллигер-театра». С апреля по май 1960-ого года у советского зрителя была возможность посетить бродвейскую постановку «Моя прекрасная леди» Ф.Лоу. Далее были другие гастроли, которые позволили ознакомиться с классическими примерами жанра, а именно «Целуй меня, Кэт!» К.Портера, «Плавучий театр» Дж.Стайна, «Оклахома!» Р.Роджерса. Однозначно знакомству с жанром поспособствовали киноверсии. Например, «Моя прекрасная леди» в экранизации Дж.Кьюкора, «Звуки музыки» Р.Роджерса в постановке Р.Уайза. Всё это благоприятствовало изучению жанра, его теоретических и практических нюансов отечественными специалистами гуманитарной сферы.

Кроме того, важно отметить, что намечалась тенденция к обогащению репертуара советских театров спектаклями в жанре мюзикла. Однако не только адаптациями американского и английского материала, но и «...актуальной стала задача создания отечественных мюзиклов, и первые такие опыты не замедлили появиться, - отмечает А.Орелович. - <...> Мюзикл «застиг» наш театр в пору определенной переоценки ценностей, освоения новой театральной образности, повышенного стремления к театральности, к острой внешней форме, к условности. <...> Исследовать мир и человека, максимально используя все средства сценической выразительности, воздействовать на зрителя всем художественным комплексом – такова была идея нового синтетического театра, прокладывавшего себе дорогу, как на драматической, так и на музыкальной сцене» [Андрющенко 2016]

Во второй половине 1960-х годов среди советских композиторов начали появляться первые эксперименты в «мюзикальном» жанре: А.Петров «Мы хотим танцевать» (1967), О.Фельцман «Мой брат играет на кларнете» (1968), Е.Жарковский «Пионер-99» (1969), Ю.Шибанов «Ябеда» (1970) и др. Это все послужило катализатором интереса в научной гуманитарной сфере к жанровым особенностям мюзикла.

Серединой 1960-х годов датируется первое определение мюзикла, которое сформулировал М.Янковский в статье «Оперетта» для «Театральной энциклопедии» (1965). В этой попытке дать дефиницию уже вырисовывается назревающая проблема определения жанра мюзикла: «В 1930-е гг. жанр оперетты постепенно перестал интересовать европейских композиторов, однако классическая оперетта по-прежнему была востребована среди самых разных слоёв общества. Перенесение европейской оперетты на американскую сцену и её адаптация к новым условиям в начале XX века составили основу нового жанра – мюзикла.<...> Во многих случаях границы жанра стёрты, и обозначение «оперетты» может использоваться наряду с терминами «музыкальная комедия» и «мюзикл».

В 1970-ые годы происходят попытки терминологического осмысления понятия мюзикла и обозначаются два подхода: принцип генетической преемственности и мюзикл как самостоятельный жанр. Первый подход рассматривал мюзикл, музыкальную комедию и даже оперетту как разновидность «опереточного театра» вследствие «...общей для них формы, в широком смысле этого слова, - того синтеза, слова, музыки, пения и танца, который когда-то был счастливо найден практикой народного театра, а в XIX веке заново открыт Оффенбахом и стал неотъемлемым признаком опереточного искусства. Эти произведения объединяет и то, что они принадлежат музыкальному театру, что музыка в них выполняет важную драматургическую функцию. В ней, в музыке, воплощаются характеры и взаимоотношения персонажей, она служит развитию действия и утверждению идеи произведения ... <...> Вместе с тем, в отличие от оперной, эта музыка носит преимущественно популярный, песенно-танцевальный характер, тесно связана с интонациями и ритмами массового быта, музыкальной эстрады» [Андрющенко 2016].

По мнению Е.Ю.Андрющенко, более взвешенный подход предложили в статье «Мюзикл», написанной для 3 тома отечественной «Музыкальной энциклопедии» (1976), А.Волынцев и Дж.Михайлов. Авторы акцентируют внимание именно на особенностях мюзикла, как самостоятельного «...музыкально-сценического жанра, использующего выразительные средства музыки, драматического, хореографического и оперного искусств. Их сочетание придали мюзиклу особую динамичность; характерной чертой многих мюзиклов стало решение серьезных драматургических задач несложными для восприятия художественными средствами» [Волынцев, Михайлов 1976]. Важная черта мюзикла как жанра выкристаллизовывается в данной статье – направленность на решение серьезных драматургических задач.

В 1977-ом году была опубликована брошюра Л.Данько «Мюзикл», она была адресована студентам института культуры и была написана, как лекция по курсу «История музыки». Нас особенно интересует определение, которое приводит автор очерка-лекции: «...мюзикл продолжает развиваться параллельно с оперой и опереттой как самостоятельное их ответвление, искусство значительного эмоционально-образного содержания, органичного взаимопроникновения публицистических, комедийных, лирических сюжетов с эстрадно-бытовой музыкой, песенным творчеством. Особенности сценического воплощения сближают мюзикл с новыми тенденциями в области драматического театра, отчетливо выраженным синкретизмом средств художественного воздействия». На наш взгляд, важно подчеркнуть, что в период 1970-х годов понятие мюзикла, его особенностей уже волновало искусствоведов и интересно то, с каких ракурсов были рассмотрены его черты. Показательно, что мюзикл, по мнению исследователей, занимал пограничное место между академическим театром и легкожанровым, более того – получил уже тогда жанровую «автономию» [Данько 1977: 26].

Тем не менее, и на протяжении 1980-ых годов исследования феномена мюзикла продолжают на том же самом уровне, что и десятилетием ранее. М.Тараканов в статье «Советский музыкальный театр: проблемы жанров» (1982) отмечает, что «в советской литературе проблема мюзикла практически еще не ставилась всерьез. <...> Современный мюзикл по-новому ставит проблему синтеза всех компонентов действия, где решающую роль приобретает диктуемый музыкой ритм сценического движения, требующий едва ли не «прецизионного» сочетания всех слагаемых синтеза – вокального и речевого интонирования, пластики хореографических линий» [Тараканов 1982: 15]. Интересно, что изначально заявленный в 1960-ые годы, как «легкомысленный» жанр, мюзикл на протяжении столь долгого времени оставляет за собой статус «нового, неизученного» феномена. Этот момент очень важен для дальнейшего нашего исследования, потому как Марк Розовский именно в 1970-ые годы начинает работать в формате этого жанра и приспособливать его под русский драматический театр, используя свое новаторское видение. Можно утверждать, что драматург работает с неоформившимся жанром, который продолжает параллельно видоизменяться, подстраиваясь под реалии советской культурной жизни и реагируя на запросы зрителя как рецепиента.

Вышеупомянутые исследовательские статьи так или иначе ставят понятия мюзикла и эстрады в одну семантическую цепочку. В параграфе 1.1 мы уже упоминали о том, что Марк Розовский был основателем *эстрадной* театр-студии, очевидно, что для него

комплекс особенностей понятия эстрадности, сопряженный с жанром мюзикла, был концептуально важен.

Эстрада очевидно ассоциируется, в первую очередь, с подборкой ярких, звучных номеров: танец, пантомима, юмористические номера, песенные попури. Понятие появилось в начале XX века, как рефлексия на зародившиеся в конце XIX века закрытые клубы – объединения литераторов, художников, артистов, в которых происходило творческое общение и, самое главное, каждый участник на встрече мог выступить в оригинальной манере, представить свой литературно-художественный номер. В таких закрытых клубах сформировался жанр миниатюр. Самый известный театр миниатюр (сначала закрытый клуб, позднее – открытый театр), действовавший на рубеже периода Серебряного века и раннесоветского времени – «Летучая мышь». Основным посылом клуба было создание места, где после репетиций и выступлений на сцене МХАТа актеры могли бы «отдохнуть» от академического классического театра и его традиций, представить пару скетчей о театре или о волнующей теме, с долей иронии, интимности и камерности.

Все это позднее трансформировалось в популяризацию жанра миниатюр, который впоследствии с театральной сцены перешел на телевизионное вещание и стал развлекательным жанром (позднее – художественность жанра нивелировалась, на сегодняшний день критикуется за обилие низкопробного бытового юмора). Но важно подчеркнуть, что изначально вышеупомянутый клуб «Летучая мышь» задумывался как закрытое от посторонних пространство, что добавляло выступающим раскрепощенности, а материалу – остроты, темы были злободневные, вступить в клуб было крайне сложно, все участники подписывали устав кружка. Уже позднее из-за роста интереса богемы к недоступному для других клубу и его элитарности, за счет закрытости, в интимную атмосферу кружка стали попадать «посторонние» люди: музыканты, артисты, художники.

Но очевидно, что изначальная направленность на смелость материала, яркость подачи скетча так и осталась в семантике понятия миниатюры, а вместе с тем в общем значении эстрады. В параграфе 1.1 мы уже упоминали о том, что Марк Розовский, помимо работы с театральной студией (которая очевидно имеет много идейных параллелей с закрытым клубом при МХАТе), также принимал участие как постановщик номеров для телевещания, в том числе работал с Аркадием Райкиным, пожалуй, самым известным российским актером эстрадного театра. Мышление на стыке жанров, форм и вариантов воплощения именно то, что Марк Розовский привнес в свое понятие «мюзикальной формы» и явно извлек из своего опыта работы в сфере эстрады.

Все три спектакля - «Бедная Лиза» «История лошади» и «Убивец» - обозначены сценаристом как мюзиклы.

В музыкально-литературной постановке «Убивец» песенные отступления отведены собирательному персонажу – это «Хор», который в зависимости от картины трансформируется либо в хор шарманщиков, в хор посетителей (распивочной) или проституток, но по сути хор – это образ толпы, который появляется в тексте инсценировки ближе к концу второго действия.

То же деление на «литературных» героев и «музыкальных» находим в пьесе «История лошади», где так же присутствует Хор (он же табун), который исполняет музыкальные зарисовки. Наиболее музыкальной из всего триптиха представляется нам пьеса «Бедная Лиза». В пьесе очевидно доминирует музыкальная составляющая над литературно-диалогизированной: уже с первых страниц читатель-зритель понимает, что песенные отступления будут исполнять четыре героя - Лиза, Мать, Эраст и Леонид. Образ толпы снова присутствует в спектакле, он интуитивно сопряжен с музыкальным ансамблем (фортепиано, гитара, ударные).

В «Убивце» особенно ярко представлены те возможности эстрадности, к которым тяготел Марк Розовский. Через средства музыкальной выразительности донести до зрителя сложно-концептуальные вещи, которые в случае мюзикла воспринимаются залом на бессознательном уровне чувств и ощущений. Известно, что Марк Григорьевич, ставя классику, обязательно работал с доступной литературоведческой базой. В частности, в своем интервью (1978) по случаю премьеры пьесы «Убивец» в газете «Radomju Jaunatne» Ю.Лехмусу Марк Розовский сообщил, что пониманием автора, замысла романа и восприятием произведения он обязан М.М.Бахтину, Д.С.Мережковскому и М.Горькому.

По мнению Марка Григорьевича, тот творческий импульс, который рождается у режиссера при знакомстве с литературным первоисточником, служит своего рода эмоциональным *камертоном* для всего последующего процесса нахождения целостного режиссерского решения по отношению к инсценизации. Режиссер, оттолкнувшись от автора, от его кредо должен построить пьесу так, чтобы целостность зрелищной формы была очевидна для читателя-зрителя. Другими словами, самой грубой ошибкой в предпринятии попытки инсценизации произведения эпической формы (в данном случае – русских классиков) можно считать поиск внеавторского стиля, отбор средств и приемов должен производиться, исходя из стиливого авторского подсказа: «Вчитавшись в литературный материал, режиссер ищет в нем те детали и крохотные авторские драгоценности, которые дают повод для угадывания духа произведения» (Розовский

1973). Стилистическое единство зрелища, в таком случае, есть результат идейно-художественной концепции режиссера, производный от авторского кредо. По мнению Розовского, режиссер, который пренебрегает авторским стилем, желающий необоснованно самоутвердиться с помощью автора, ставящий себе цель отодвинуть автора на второй план после себя – неизбежно ошибается в своем решении зрелища, «ибо его творчество есть не что иное как бездуховный авантюристический акт». Зрелостью театрального мастера можно считать прецедент, когда авторская позиция становится режиссерской концепцией, «когда целостное режиссерское решение вытекает из многозначного авторского труда». В практике режиссерского решения постановки происходит глобальное понимание всей образной системы автора и включение в эту систему театрального мира. «От уровня культуры режиссера зависит, насколько включение не растрясет литературную основу, насколько ловко и убедительно произойдет слияние чужих друг другу форм и средств» [Розовский 1973].

Итак, обращаясь к постановке «Преступления и наказания», Марк Розовский во многом опирается на идеи М.М.Бахтина о полифоничности романа Ф.М.Достоевского. Концепция полифоничности романа, по М.М.Бахтину представлена актуализацией разнородности точек зрения, представленных в романе; при поиске в романе «голоса автора» окажется, что у Ф.М.Достоевского такого обобщения нет. Бахтин пишет о том, что авторской особенностью Достоевского можно считать его способность видеть многообразие и увиденное разное художественно представлять: «...эта способность <...> позволяла [Достоевскому] увидеть многое и разнообразное там, где другие видели одно и одинаковое <...> В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении – надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления» [Бахтин 2002]. Более того, роман «строится не как целое одного сознания, объективно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого». Полифонизм романа граничит с таким понятием, как многоголосие, который снова отсылает нас к музыкальной теме. В пьесе «Убивец» лейтмотивом становится шумовая составляющая спектакля. На протяжении всего зрелища на читателя-зрителя оказывается психологическое звуковое воздействие, например, читаем в ремарках: «В музыке хаос звуков и аритмия, налетающих друг на друга мелодий» или «... возникают колокольные звоны, сначала издали, потом громче, громче, а шарманка будто фальшивит, мелодия ее прихрамывает, отбивая мощными ударами колокола». Многоголосие «входит» в

спектакль через наложение друг на друга реплик героев, которые по совместительству могут быть наложением друг на друга повествовательного и музыкальных пластов спектакля:

«СТУДЕНТ (проговаривает). Как ты думаешь, не загладится ли одно крошечное преступление тысячами добрых дел?

ХОР (поет). Семей час давно!

СТУДЕНТ (проговаривает). Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старухи?

ХОР (поет). Семей час давно!»² [32].

В сценизации «Холстомера» М.Розовский снова обращается к принципу постановки не произведения, а именно автора, его стиля. «...моя главная цель — прочесть Автора. Толстой и толстовство неразделимы, поэтому мне хотелось заразить <...> “вредным” (с точки зрения ленинизма и совковых идеологем) учением непротивления злу насилием и поиском царства Божия внутри каждого из нас, — эту цель надо было с помощью спектакля переадресовать каждому зрителю, его не вполне праведной личности. Задача почти мессианская. Требуемая не на шутку сближения, нет, воссоединения с высшим и осмысления этого высшего — Авторского мира во всей его полноте и со всеми внутренними связями» [Розовский 2010]. «История лошади» - это спектакль, который по ощущениям похож на притчу, это драматический мюзикл. Именно поэтому, в отличие от пьесы «Убивец», шумовая составляющая в «Истории лошади» не нужна, в музыкальный пласт повествования сценарист-режиссер включает музыкальные зарисовки (тема Холстомера) с очевидно мелодичным и одухотворенным мотивом; песни, исполняемые Табуном, ритмически напоминают военные песни советского периода:

«ТАБУН: О, смертный, жизнь проходит быстро.

И это может быть не зря.

Ее коротенький обряд

Тобою

Доселе

Непонят»³.

² Пьеса М. Розовского "Убивец" цитируется по архивной копии 1978 года, в скобках после цитаты указывается страница.

³ Пьеса М. Розовского "История лошади" цитируется по архивной копии 1979 года, без пагинации.

Помимо этого, что касается таких персонажей, как Серпуховский, Мари, их музыкальная тема напоминает мотивы цыганских песен, что, очевидно, уже только этим явственно принижает их перед просветленной музыкальной темой Холстомера. Так, например, ритмически выглядит Песня Серпуховского:

«Коли хочешь, чтоб тебя боялись –
Сам не бойся ничего.
Коли хочешь, чтоб тебя любили –
Сам не люби, брат, никого:
Скорый конь, да полночь гиблая –
Вот и вся тебе тут библия!».

В работе «Драматургическая поэтика Марка Розовского» мы уделяли особое внимание *возможностям трансформации* прозаического текста в текст драматургический [Митина 2017]. Самая большая сложность при инсценировании эпики возникает из-за абсолютно разного восприятия понятий пространства и времени в жанровых формах эпики и драмы. Очевидно, что, говоря о необходимости создания целостного *зрелища*, Марк Розовский подразумевает и то, что будучи ограниченным во времени длиной присутствия в зале зрителя и в пространстве – кулисами сцены, режиссер должен найти и применить такие формы театральной выразительности, при использовании которых поток литературно-театрального воздействия будет наиболее эффективным. В этом смысле песенные зарисовки позволяют условно расширить имеющиеся в распоряжении постановщика временные рамки, как, например, в случае «Истории лошади» представить характеристику героев, их мироощущения читателю-зрителю. Или, как это было упомянуто выше, через музыкально-шумовое сопровождение, дать представление читателю-зрителю о литературном стиле инсценируемого автора (полифония «Преступления и наказания»).

В сценарии «Истории лошади» песни маркированы, как *зонги*, что явно отсылает к брехтовскому «эпическому театру». Для брехтовской концепции был важен «эффект отчуждения», т.е. возможность читателя-зрителя критически воспринимать зрелище: «Просто лишит событие или характер всего, что само собой разумеется, знакомо, очевидно, и вызвать по поводу этого события удивление и любопытство». Кроме того, для Б.Брехта было принципиально важно *соединение эпоса и драмы*, а критическое мышление читателя-зрителя должно активизироваться за счет желания услышать и узнать как можно больше, действие должно завлекать не тем, «что» поставлено, а «как», это и ведет к «эффекту отчуждения» через музыкальные номера, которые дополняли

литературную основу, актерскую игру и выражали критическое отношение к действию в спектакле. Прием Б.Брехта состоял в том, чтобы зонги будто выпадали из основной канвы повествования именно формально, а не содержательно. Таким образом, удерживалось зрительское внимание. Такая концепция схожа с тем, как оперирует музыкальными вставками Марк Розовский. В своей книге «Дело о «конокрадстве» о режиссерской работе над «Холстомером» Марк Григорьевич в разных контекстах то и дело возвращается к имени Б.Брехта, что подтверждает его заинтересованность методами «эпического театра». Однако очень важно подчеркнуть то, что «психологический театр» К.Станиславского Марк Розовский в своих театральных мемуарах также упоминает повсеместно, демонстрируя глубокую осведомленность как его методами, так и деталями работы режиссера над разными его конкретными спектаклями. Это подводит нас к выводу о том, что, соединяя в своих сценизациях множество форм: пантомиму, зонги, песни, пластику, музыкальные темы героев, разумеется, многоуровневую литературную базу спектакля, Марк Розовский также умело соединял разные театральные подходы и концепции, все ради единства зрелища: «К.С.Станиславский, будучи великим реформатором сцены, дал нам прекрасный образец того духа неустанных исканий, подлинного новаторства и понимания театра как некоей динамичной целостности» [Розовский 2010: 165].

В своем театральном опыте «Бедной Лизы» Марк Григорьевич вновь обращается к музыкальному многообразию, чтобы 1) подчеркнуть стиль автора оригинального произведения; 2) вместить ёмкий прозаический текст в одноактную пьесу.

Отношение Марка Розовского к Н.М.Карамзину особенное, трепетное. Сценарист считал, что Карамзин был для века просвещения – лидером мнений, а «Бедную Лизу» он создал как урок нравственности, но в повести важна не мораль, а важно *сочувствие* и сопереживание, чтобы это понять, нужно проникнуться красотой слога Карамзина. В своих театральных тетрадях периода работы над постановкой «Бедной Лизы» Розовский пишет: «Толстой имел целью с помощью веры наивно переустроить не лошадей, а человек. Достоевский именем веры приоткрывал растление, поэтизировал грех, украшал порок, заметал следы богохульства богоискательством. У Карамзина все проще, ибо его сюжет самый прозрачный, какой только может выдумать писатель, задумавшийся над жизнью. В прозрачности Карамзина обманчивая слабость. Тут сила мощнейшая, гигантская... Ибо эта *прозрачность* – *программна!* Она еще и выражена столь *музыкально*, что действует завораживающе. Карамзин обладает грацией и пластичностью, которых у Толстого и Достоевского не доищешься. У этих двух свои достоинства. Но у Карамзина достоинств, так сказать, нету, – у него сплошные

прелести!» При работе над сценизацией Марк Григорьевич принял решение, что ряды музыкальный, словесный и пластический должны быть максимально синхронизированы для эффекта хрустального звучания авторского голоса Н.М.Карамзина. Марк Григорьевич рассматривал язык и стиль автора как *стилизацию* и прием, через которые автор создавал то самое психологическое воздействие на читателя и вызывал чувство сострадания. Именно поэтому в своих режиссерских тетрадах Марк Григорьевич много размышляет о возможности сценизации литературной стилизации Карамзина – сохранить тон, но не уподобиться легкомысленной пародии. По М.М. Бахтину, «стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий... Так же и рассказ рассказчика (в контексте «рассказчиком» является режиссер Марк Розовский – прим.автора), преломляя в себе авторский замысел, не отклоняется от своего прямого пути и выдерживается в действительно свойственных ему тонах и интонациях. Авторская мысль, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой мыслью, она следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным. Иначе обстоит дело в пародии. Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но в отличие от стилизации он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности... Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации...» [Бахтин 2002]. Постановщик находился в поиске возможности слияния своего голоса и голоса автора оригинала, так чтобы через музыкально-поэтические вставки авторское слово воздействовало на зрителей: «Человеческое содержание повести хотелось выявить на сцене через музыкальное решение спектакля – путем введения в его ткань большого количества песен». Не являясь профессиональным музыкантом или композитором, Марк Розовский сам написал к этой постановке мелодии. Как было уже упомянуто выше, в спектакле требовалось соединение музыкальной и словесной параллелей, поэтому было важно, чтобы человек, который работал над мелодиями музыкально-поэтических композиций, был погружен одновременно и в постановочный процесс (например, знал мизансцены) – это дало эффект единого синтетического стиля.

Идея о стилизации коснулась и стихов к музыкальным отступлениям, они стилизованы под сентименталистские стихотворения XVIII века, в том числе, очевидно, и стилизованы под поэзию самого Н.М.Карамзина:

«ЛИЗА. Я так люблю / - не жаль души.

Но, милый, можешь ли, скажи,

Мне слово дать, мне клятву дать святую?

ЭРАСТ. Могу и слово дать, и два.

Что тшиться удержать слова,

Когда уста разверсты к поцелую!»⁴ [34].

Карамзина, как мы знаем, можно считать родоначальником «легкой поэзии», в своих поэтических произведениях он нашел место для личных переживаний, тем самым ставя интимное назначение поэзии выше государственного. Это ощущается и в стихах Юрия Рященцева – простота формы, сентиментальное, личное настроение.

Розовский представлял инсценировку «Бедной Лизы» как старинную картину, на которой изображена, в первую очередь, чистота души, от того, насколько это чувственно и утонченно, у смотрящего должны наворачиваться слезы, действие спектакля должно способствовать плачу души. Мотив женского плача, заимствованный Марком Розовским из русского фольклора, пожалуй, единственный в цепочке используемых форм, который не поддается общей концепции стилизации: слеза должна быть искренней, иначе есть вероятность «скатиться» в породию. Поэтому сценарист, помимо стилизованных под сентиментальную поэзию стихов Юрия Рященцева, в канву повествования вводит плач, с использованием с устаревшей лексики. Эти вставки можно назвать стенаниями или даже душевным воплем: «Монолог ЛИЗЫ будто плач плакальщицы, стенающей о горе своем» или «ЛЕОНИД. Только тогда облегчилось Лизино сердце, когда она уединилась и могла свободно проливать слезы и стенать о разлуке с милым. Часто печальная горлица соединяла жалобный голос свой с ее стенанием...»[55]. В театральной тетради Марк Григорьевич дает четкие указания на предмет того, как именно плач должен звучать в исполнении Лизы. Например, очень важны интонационные «всплески» на последнем слоге последнего слова каждой строки – долгое удержание одной ноты; важен эффект «лестницы», т.е. каждая следующая строка должна начинаться с повышенной ноты предыдущей – тогда возникает нужный инсценировщику надрыв; в плаче должен отражаться кризис эмоционального переживания персонажа, при этом не должна теряться логика; плач должен быть воспринят как интонационный голосовой аттракцион, как звукоречь с определенными формой и рисунком стенания. На важных смысловых узлах плач должен опускаться до низких, «мужественных нот», т.е. огрубление патетизма:

«ЛИЗА. Ах, я горлица, птица человеческая!

Ах, я беднушка, горемыка-девушка.

⁴ Пьеса М. Розовского "Бедная Лиза" цитируется по архивной копии 1983 года, в скобках после цитаты указывается страница.

Ой, хочу полететь к нему, да найти его,
И да воротить его во витое гнездышко,
Там разрезать его тело мертвое,
Расторгнуть его груди белые
И уж поглядеть его да во его телах,
И что за боль спросить да во его грудях ... <...>
Где ты?
Где ты?
Где ты?» [55-56].

Можно отметить, что в момент исполнений стенаний по форме и содержанию персонаж Лизы как бы отчуждается от этой девушки-вопленицы и скорее имеет комментирующий происходящее с главной героиней характер. При этом, разумеется, «выхода из образа» не происходит, но режиссер опять вынуждает читателя-зрителя «вынырнуть» из контекста повествования сменой стилевых форм, это возвращает нас к брехтовской концепции отчуждения.

Итак, обобщая все вышесказанное, хотим подчеркнуть, что период начала работы Марка Розовского в жанре мюзикла приходится на период становления этого жанра, пик его новизны для советского читателя-зрителя. Марк Розовский в своих творческих изысканиях не зажат рамками академического театра и его методами: инсценировщик ищет все возможные и доступные ему средства театральной, художественной и музыкальной выразительности, «играет» с форматом мюзикла, применяя свой опыт работы на советской эстраде.

Музыкальность пьес Марка Розовского в его триптихе обусловлена разными режиссерскими решениями и исполняет не только развлекательную функцию легкожанрового формата, даже скорее напротив, в противопоставление расхожему мнению того периода, мюзикл Марка Розовского как форма сценического выражения поднимается на новый уровень, сценарист намеренно уходит от образа мюзикла-оперетты или мюзикла-водевиля. Это качественно другой набор идей и реализаций, сегодня, говоря о современных спектаклях Марка Розовского, критики применяют термин «русский мюзикл»: трагичный, драматичный, наполненный смыслами, которые режиссер предоставляет возможность разгадывать своему читателю-зрителю. Нам представляется удачным обозначить жанры пьес триптиха именно этим термином.

Музыкальность в пьесах триптиха имеет функцию 1) отображения авторского стиля классического произведения; 2) психологическое воздействия на читателя-зрителя;

3) игры с понятиями времени и пространства в музыкальных отступлениях, которые могут переносить главного героя (героиню) из реального мира в мир воображения, раскрывать скрытые черты образа, дополнять повествовательную нить более емкими образными вставками; 4) мелодия может быть тем связующим компонентом единого зрелища, к которому стремился Марк Григорьевич.

2.2. Политический театр в интерпретации Марка Розовского. Традиция революционного театра в триптихе

Выражение «политический театр» в «Словаре театра» П.Пави «обозначает такие театральные жанры, как театр агитпропа, театр народный, эпический театр Брехта и после Брехта, театр документальный, театр политикотерапии Боаля. Все эти подразделения характеризуют такие общие черты, как стремление добиться торжества теории, социальное убеждение, философский замысел. Таким образом, эстетика подчиняется политической борьбе вплоть до театральной формы растворения в столкновении идей» (Пави 1991).

Творчество Марка Розовского вызывало интерес зрителей не только, как новаторски реализованные арт-проекты, но и как политизированные перформансы. Марк Григорьевич и его театральное творчество всегда были тесно связаны с такими понятиями, как «политический театр», «Эзопов язык» и «антисталинизм». В период давления культуры социального реализма и жесткой цензуры ему удавалось выводить на сцену спектакли, в которых затрагивались «запрещенные» темы. Сегодня он открыто говорит о своей политической позиции, показывает глубокую осведомленность социальными и политическими процессами в мире; в период создания триптиха Розовский не мог говорить об этом открыто, но он делал все возможное, чтобы его позиция так или иначе прозвучала из уст персонажей его пьес.

Марк Розовский утверждал, что театр XX века имеет огромный опыт в создании многообразнейших зрелищных форм. По мнению драматурга, многое из того, что «было», в период 1970-ых годов забыто заслуженно и нуждается лишь в изучении и никак не в воспроизведении. Но есть и замечательные достижения, которые Марк Розовский попытался извлечь из «архивов», вспомнить традиции, заложенные старыми мастерами.

В своей статье для 22-ого номера «Библиотечки в помощь художественной самодеятельности» от 1973 года Марк Григорьевич из подобных архивов предлагает достать спектакль «Мистерия-буфф» В.В.Маяковского в постановке В.Э.Мейерхольда. 12 октября 1918 года в петроградской газете «Северная коммуна» было опубликовано

обращение Мейерхольда и Маяковского к «товарищам актерам»: «Вы обязаны великий праздник революции ознаменовать революционным спектаклем. Вами должна быть разыграна «Мистерия-буфф», героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Владимиром Маяковским. Приходите все в это воскресенье, 13 октября, в концертный зал Тенишевского училища». Уже в этом объявлении содержалось первое указание на специфически-зрелищный характер будущего спектакля: *изображение эпохи*. В этом отнюдь не случайном слове была также намечена жанровая определенность первой советской пьесы, обозначено площадное качество театральной формы.

Находясь в поиске артистов для «Мистерии-буфф», В.Э.Мейерхольд и до революции тяготевший к театрализации и символическому, открыто афиширует свою увлеченность новым революционным искусством и перерабатывает свой былой эстетический бунт в политически сознательный акт сотрудничества с новой, Советской, властью. Для В.Э.Мейерхольда «Мистерия-буфф» явилась поводом для создания публицистического спектакля-обозрения на актуальные и космические темы. Балаганотрагедийная эстетика этого произведения соединилась с пафосом и сатирой, плакат и агитка оказались в одном многозначительном ряду с патетикой возгласа: «В сущности «Мистерия-буфф» была, так сказать, типично «агитбригадным» спектаклем того времени – спектаклем, в котором самая дерзкая и сокрушительная злоба дня необходимо сочеталась с поэзией обобщений и настроения» [Розовский 1973].

История советского театра началась с политизированного обозрения: лирико-эпический тон, факты, взятые из жизни, с улицы, из газеты, обозрение, которое ратовало за торжество новой жизни взамен старой. Театр включился в процесс революционных преобразований, стал одним из средств общения новой власти с народом – направленностью в будущее и искренним желанием быть полезным своему трудовому народу.

Интересно, что расцвет зрелищного театра сопровождали, как правило, все революции. Сама природа зрелищного искусства такова, что оно наилучшим образом устанавливает связь времен и мест действия. Человек, участвующий в революции, целиком и полностью отдает себя настоящему – это в определенном смысле роднит его с театром. «Цель зрелища – доказать в явной, убедительной форме «существование» несуществующего, конкретизировать Мечту. Цель революции – перестроить мир, дать новую, очень определенную жизнь, в которой Мечта тоже сбывается и получает вполне реальное очертание. В театре момент истории становится моментом жизни. В революции жизнь превращается в исторический момент. Зрелище потому близко революционному

сознанию, что несет другую жизнь, другую, доселе невиданную, форму существования. Революция всегда «зрелищна», а истинное зрелище всегда революционно» [Розовский 1973].

Связанность миров театра с мирами жизни нерушима и педантична – режиссер «актуального» театра помнит об этом и не будет пренебрегать жизнью повседневной, моментом настоящим. У мастера театрального искусства может и должна быть изобретательная фантазия, но режиссеру зрелища не удастся отгородить себя от злобы дня. Это возможно: создать отвлеченное зрелище, но оно обречено на провал. Что же касается революционного времени, забыть о злобе дня означает проявить контрреволюционное мышление. Прикосновение к «злобе дня» в революционное время – это искусство прямое, ударное, активное, вызывающее, противоположность созирательному искусству. Искусство становится инструментом в политической борьбе. В.Э.Мейерхольд в 1917 году писал Советскому правительству: «Россия придет к победе. Ибо страна эта не только мощна своим политическим разумом, но еще и тем, что она страна искусства. И когда искусство это хочет стать потоком, рвущимся с той же необъятной силой к той же цели, к великой вольности, последней вольности, - с какой рвется к победе новая трудовая коммуна, служители этого искусства вправе сказать: обратите на нас внимание, мы с вами».

В этот период времени появляются, так называемые, агиттеатры и агитбригады. Это театральные коллективы со злободневным, агитационным, идеологизированным репертуаром. Разница агиттеатра и агитбригады в численности артистов, входивших в труппу, агиттеатр был более массовым, агитбригада – это небольшой театральный коллектив. Помимо вполне реального воплощения, агиттеатром можно также назвать жанр театрального политического зрелища. Жанр этот остается и по сей день противоречивым, так как именно в этом жанре кроме блистательных идейно-художественных побед не раз проявлялись откровенно ошибочные тенденции, выразившиеся, прежде всего, в примитивизации жизненных конфликтов и вульгарно-социологическом решении многих серьезных вопросов: «Левая фраза, митинговая крикливость, недостаточная внутренняя культура тянули агиттеатр в сторону (сказать «назад» просто невозможно, ибо позади агиттеатра нет ничего), не содействовали плодотворному и эффективному художественному выражению» [Розовский 1973]. Теоретики Пролеткульта В.Ф.Плетнев и П.М.Керженцев нивелировали изначальное содержание ленинской идеи культурной революции. В своих достаточно агрессивных декларациях требовали полного и безоговорочного разрушения всего наследия «буржуазного» театра, а потом и вовсе предложили отрицание профессионализма в

искусстве: «Задачи строительства пролетарской культуры могут быть разрешены только силами самого пролетариата» или «... в искусстве производственный процесс в целом – например, трудовое напряжение у молота – может быть передано только тем, кто непосредственно участвует в нем, самим пролетарием». Это, разумеется, было крайностью, которую позднее в своих рассуждениях о важности опыта для советского театра агиттеатра Марк Розовский порицает. Тем не менее, сам жанр в его удачном воплощении имеет такие приемы и ходы, которые Марк Григорьевич актуализирует позднее в своих пьесах. Эти приемы он изучает через опыт агитмассового *эстрадно-театрального* движения – «Синяя блуза».

В параграфе 2.1 мы уже упоминали о развитии театра миниатюр, но это имело отношение к дореволюционному театру. После Октябрьской революции театр стал тяготеть к митингам и агитации. Первым и самым известным театром агитационных миниатюр является театр «Синяя блуза». Театральная студия возникла как «живая газета»

при Институте журналистики. Название студии пошло от внешнего вида артистов – все они были одеты в одинаковые синие сорочки, руководил театром журналист Борис Южанин. Формат «живой газеты» диктовал свои условия и особенности – агитация, *эстрадный* театр и театрализованное *зрелище*. «Живая газета» появилась еще в годы Гражданской войны (1917/1918 – 1922) и было действительно находкой для коммунистической пропаганды. Многие люди тогда еще не имели возможности изучать грамоту, поэтому печатные газеты не возымели бы такого агитационного эффекта, как понятный всем театр. Уже через два года после основания по всей стране собралось около двухсот коллективов «Синей блузы». Движение это было действительно массовым, беспрецедентный случай в истории театра: такой размах в массовом театральном движении, при этом очень четко организованном и стилистически единым при всех многообразных формальных выражениях. Еще задолго до Октябрьской революции, в 1908 году, будущий народный комиссар просвещения А.В.Луначарский мечтал о театре будущего, где «в результате коллективного творчества одинаково мыслящих сограждан возникнут дивные храмы, процессии, церемонии». Однако если сначала это казалось вполне позитивным идеалом, то в конечном счете на практике «Синяя блуза» и ее артисты пришли к культивированию сценических примитивов. Театральные формы обезличивали актерское исполнение хоровой мелодекламацией и яркими вычурными пластическими решениями (пирамиды, акробатика, «танец машин» и др.). Открытое презрение ко всем традиционным (психологическим) формам привело схематической театральности, которая больше поражала, чем воздействовала. В «Синей

блузе» можно было знать 15-20 эффектных приемов и с их помощью создать любую программу на любую тему. В «Справочнике синемлузника» за 1927 год с подзаголовком «Как вести живую газету. Все о синемлузном движении» (автор-составитель В.Мрозовский, под редакцией Б.Южанина) содержится тот необходимый набор методологических советов, которые при все своей категоричности и определенности, сегодня могут выглядеть достаточно наивно: «Особенность подхода «Синей блузы» к зрителю – производственная пропаганда. <...> Действие «Синей блузы» - эффект электротока. Зритель получает встряску психофизиологического характера. Эта встряска будит революционное сознание рабочего. <...> Как это достигается? Раньше и прежде всего – автором. От него «Синяя блуза» получает специфический литературный материал. Особенность последнего – короткая, сжатая, но насыщенная фраза, распорядительная вспышками лозунгов. <...> Как этот текст преподносится? Тут на сцену выступают режиссер, пианист, художник и актеры. Они должны насытить зрелище четким ритмом современной машины. <...> Моментальная смена впечатлений – основной принцип успеха внешнего восприятия. Антре-парад участников, открывающий и закрывающий живую газету, таит в себе огромную силу. Помимо того, что антре-марш заряжает аудиторию чисто физически энергией, он является коллективным гипнотизером «Синей блузы». Вот в основном тот путь подхода к массам, который «прощупан» «Синей блузой» в толпе своей многоликой аудитории. <...> Ежедневно живую газету видят и слышат от 3 до 30 тысяч рабочих».

Однако, следует отметить то, насколько успешной была сама *зрелищная форма*, пробуждающая, цепляющая зрителя, которая была применена на посредственный театральный литературный материал.

Нас интересует еще одно программное заявление из 1920-х годов. Это рассуждение Эм.Бескина, идеолога пролеткультовских настроений, который писал в 1922 году, что в театре «идея индивидуалистических восприятий» осуществляется «не только на сцене, но даже в самой архитектуре зрительного зала, располагающего к полудремотному, изолированному созерцанию. <...> Зрители – буржуа уютно отдыхали в этом сумеречном театре, не требовавшем ни нервного, ни умственного напряжения. Театр пассивного переживания. Театр утративший радость «театральности», сознательно изгоняющий ее и отдавшийся весь в кабалу книге, с ее скучной рассудительностью и психологизмом...» [Бескин 1922].

В театре периода постановки триптиха М.Розовского, безусловно, был достигнут более высокий уровень пропагандистского искусства, и сам термин «агиттеатр» периода 1970-1980 гг. требует уточнения. В тот период актуально стало говорить «политический

театр», этот вид театра буквально стал жанром – появилась особая драматургия так называемой документальной драмы, спектакля-фактомонтажа, в котором исходные принципы театра живой газеты получили свое удачное художественное развитие. Театр за более чем пятидесятилетний период сумел преодолеть вульгарно-социологическую ограниченность своих предыдущих упражнений и дать на новой основе примеры искусства активного, темпераментного. Публицистическое зрелище, которое когда-то противопоставлялось интимному «эстетизму» так называемого аристократического духа, стало привычным и интересным для самой широкой публики. В этом аспекте рассуждения Эм.Бескина о неприятии камерного театрального зрелища выглядят не состоявшимися. Политический театр 1970-1980 гг. утвердил возможность и состоятельность зрелища, нацеленного на личность каждого зрителя, пропаганда стала возможной без монументальности 1920-ых годов, а синтетическое зрелище вполне смогло «уместиться» на небольшой сцене.

Еще одно принципиальное изменение, которое нас особенно интересует в связи с постановками Марка Розовского – смена литературного материала в концепции политического театра. Несмотря на то, что изначально театр пролеткульта шел в направлении от «скучной рассудительностью и психологизмом» литературы (классической), к моменту выхода триптиха культурная ситуация поменялась кардинально: «Сегодня как бы достигнута договоренность между сугубо «вредными друг для друга» (так считалось раньше) компонентами – и в результате самый что ни на есть наш п о л и т и ч е с к и й театр обрел целостную положительную программу, в репертуарном реестре которой наряду с открыто публицистическими спектаклями стоит проклятая «леваками» недавнего прошлого классика: Мольер, Шекспир, Пушкин...» [Розовский 1973]. Это ключевой момент понимания выбора литературной базы для своих постановок Марком Григорьевичем. Во всем обозначенном контексте его мюзиклы по классическим литературным произведениям «звучат» еще более свежо и актуально для своего времени. Проза переводится режиссером на язык зрелища и получает самостоятельное звучание в новой для себя форме. Массовое действие агиттеатра требовало совершенно другой формы поэтической драмы по сравнению со старой традиционной пьесой. Понадобилось длительное «открещивание» от литературы прежде, чем зрелищный театр «понял» ее необходимость заново и как бы отстоял ее во внутренней борьбе с самим собой.

Политический театр оттепели 1960-ых годов и начала эпохи застоя – это искусная игра аллюзиями и намеками, внесение в пласт театральной постановки подтекста, который помогал читателю-зрителю осмыслить исторический опыт в классической

литературе через проекцию на современность и наоборот. Очевидно, что происходит (в противовес зачаткам советского театра) смещение угла зрения режиссера на реципиента: это уже не ликующая толпа, а человек-гражданин, который должен стремиться найти свою личную социально-политическую точку зрения. Режиссер содействует в этом, помогает отыскать читателю-зрителю собственную идентичность и себя самого.

Основательный анализ подтекстов (политических) в пьесах «Убивец» и «История лошади» мы приводили в работе «Драматургическая поэтика Марка Розовского» (2017), поэтому приведем только некоторые примеры из пьесы «Бедная Лиза», хотя особенно политическим спектаклем из всего триптиха считаем именно постановку «История лошади», в котором остро ставится вопрос о вседозволенности других (табуна, людей, толпы) в отношении свободы одного (Холстомера). Тема переходит и в спектакль «Убивец», где «всенельзя» вокруг образа главного героя Родиона Раскольникова рождает и гипертрофирует понятие свободы и дозволенности.

Как и в других пьесах триптиха, главная «неудобная» тема того периода истории – вера, Бог, отношение Бога и человека, поиск себя через свое вероисповедание. В своих рабочих тетрадях Марк Розовский пишет: «Религиозные опоры, на которых стоят все трое (Достоевский, Толстой и Карамзин), тем не менее дают в высоту совершенно разные строения, причем если у Карамзина – это своеобразный небоскреб, то у Толстого – деревянная изба, а у Достоевского шатающийся дом на семи ветрах». К своей вере Холстомер приходит сам через свои внутренние и внешние переживания (т.е. в процессе); Раскольников богоискательством «замечает» свой грех и богохульство; только карамзинская Лиза – это пример человека, который с верой был рожден и вера его безоговорочная, оттого внешняя простота и наивность становятся мощнейшей силой в этом тематическом аспекте:

«ЛИЗА. Бог дал мне руки, чтобы работать. Ты кормила меня своей грудью и ходила за мною, когда я была ребенком, теперь пришла моя очередь ходить за тобой. МАТЬ (прижала ЛИЗУ к своему сердцу). Божеская милость! Отрада старости моей! Кормилица – доченька моя! (плачет)» [10].

На протяжении пьесы «Бедная Лиза» мотив веры становится сквозным, лейтмотивом, и в отличие от других двух пьес не только в музыкально-поэтических вставках, но и в речи главных персонажей:

«МАТЬ (сидит на сундуке, любовно глядя на ЛИЗУ). Ах, Лиза!... Как все хорошо у Господа Бога! Шестой десяток доживаю, а все еще не могу наглядеться на дела господни. <...> Надобно, чтобы царь небесный очень любил человека, когда он так

хорошо убрал здешний свет. <...>

Как все на свете хорошо!

Как добр Отец Всевышний!» [36].

Вера и понятие о Боге находятся в чистой Лизиной душе, «Бог» - это первое слово спектакля «Бедная Лиза», но Марк Розовский намеренно и систематически создает образ Лизы не сентиментальной и наивной крестьянки, обманутой подчеркнуто «городским» Эрастом. Это школьные клише, которые создают вокруг карамзинской прозы неуютную драматургу стену отчуждения и неприятия программной наивности, непонимания стилизации у Карамзина под простоту. Лизу Марк Розовский создает волевой и сильной, с безоговорочной любовью к близким людям, которая является ее собственным выбором. И самоубийство в конце – это тоже поступок решительной женщины, которая не боится, которой незачем жить, если ее убеждения и ценности оказались разбиты об испорченность времени: «Лиза – гармоничная личность. Она – само божество, в том смысле, что несет Бога в душе. <...> она чиста и непосредственна, как сама природа. Но вот гармония нарушена – любимый предал ее, – «Мне нельзя жить!» Иначе поступить она не может. <...> Это сознательный поступок сильного человека, у которого растоптали в душе Бога».

Тем не менее, помня о времени постановки и неизбежной пропагандистской направленности советского театра, Марк Григорьевич не может обойти стороной такие темы, как правильность трудолюбия Лизы и испорченность аристократичного Эраста. Более того, в режиссерских тетрадах Марка Розовского находим следующие размышления: «Откуда у русского человека имя – Эраст?.. Русский дворянин или иностранец?.. Нет ли определенного намека в карамзинской системе персонажей, где взаимоотношения по линии Лиза – Эраст могут быть условно-расширительно метафоризованы в понятийный конфликт Восток – Запад? При том, что Восток девствен, Запад – испорчен». В каких-то явных репликах эти размышления драматурга в самой пьесе реализации не нашли, но оппозиция «природа-город» в противопоставлении Лизы и Эраста очевидно присутствует в тексте.

Еще один мотив, который смело выводит на сцену Марк Розовский – мотив эротики и влечения мужчины к женщине. Естественно, что идея противопоставления невинности и испорченности присутствует и в оригинальном тексте у Н.М.Карамзина, но важно подчеркнуть, что эта проблема для 1970-1980-ых годов крайне провокационна, более того, любая тема, отраженная в литературном произведении, при выводе на театр с правильной подачей драматурга-режиссера может быть отображена в разы ярче и «громче», чем в литературном произведении. В пьесе за счет присутствия

образа рассказчика (Леонид) оригинальный текст передан полностью, с включением песенных отступлений:

«Звучит музыкальная интермедия, которая постепенно нарастает и переходит в музыкальную импровизацию на тему всех песен Эраста и Лизы. Темы продолжают в течении всей сцены до слов Леонида.

ЛЕОНИД. ... Но что это? Лиза бросилась в его объятия – и в сей час надлежало погибнуть непорочности!

Гром, грохот литавр, всполохи света, будто небеса разверзлись, осуждая Эраста.

ЛЕОНИД. Эраст чувствовал...чувствовал...чувствовал необыкновенное волнение в крови своей – никогда Лиза не казалась ему столь прелестной.

ЛИЗА. Ах!

ЭРАСТ. Ах! Ах! Ах! Ах! Ах! Ах! Ах!» [46].

Сцена продолжается до момента эмоционального спада и горечь от случившегося передана через романс Эраста – «Уж восхищенья нет». Интересным и колким видится ход в сценарии, где в момент эротической сцены в полной темноте Эраст полупшепотом спрашивает Лизу сколько стоит «изящества пучок?» и Лиза отвечает ему – пяточёк.

Драматург рисует параллель покупки ландышей у Лизы Эрастом в начале произведения, с «покупкой» невинности девушки:

«ЭРАСТ. Скромна! Торгуя же цветок или вещицу
Любой цены не жаль, коль жаждешь продавщицу!
Возьми же рубль!

<...>

Ландыши, ландыши, сорванные ручкой прелестной. О, кто им знает цену в наши дни?!
Гром, молния, вспышки» [16].

Таким образом, тема раскрыта очень объемно, и смелость драматурга очевидна. В пьесе «История лошади» также присутствовал мотив эротики и сексуального влечения, когда Холстомер пытался самоутвердиться за счет изнасилования кобылы, после чего был кастрирован (подробнее в работе «Драматургическая поэтика Марка Розовского»).

Н.В. Гоголь писал о высшей задаче театра так: «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек, и что вся эта толпа, ни в чем не сходная между собою, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра...» (1845). В начале 1970-ых годов Марк Розовский предложил условную классификацию для типов публицистических и поэтических зрелищ «театра-кафедры»,

театра документального: спектакль-суд, спектакль-собрание, спектакль-портрет, спектакль-переписка и спектакль-манифестация. Рассмотрим некоторые из этих типов в связи с триптихом.

Спектакль-суд.

Драматургия и театральное решение этого вида зрелища строится на воспроизведении того или иного уголовного или политического процесса, произошедшего когда-то в действительности и сегодня разыгранного перед зрителем по сохранившейся стенограмме. Очевидно, что в такой вид спектакля укладывается концепция мюзикла «Убивец» по роману «Преступления и наказание»: опустив момент документальности, вспомним, что пьеса режиссером поставлена, как исповедь Раскольникова, который уже совершил преступление и проживает всю историю заново, рассказывая ее залу, толпе: «РАСКОЛЬНИКОВ. Я, Родион Романович Раскольников, бывший студент, а живу в доме Шилия, <...> в квартире номер четырнадцать» [6]; «РАСКОЛЬНИКОВ. Я под судом и все расскажу. Это исповедь, полная исповедь. Ничего не утаю...» [6].

Удобство этой формы состоит в том, что она позволяет отвлекаться и в любой нужный авторам момент выходить за пределы чисто судебного ритуала, чтобы предоставить новые знания, новые аргументы по интересующим зрителя вопросам: «РАСКОЛЬНИКОВ. Как это все началось нечего говорить. Начну прямо с того, как все это исполнилось. Дней за пять до этого дня я ходил как сумасшедший. Нет, не хочу себя ложью оправдывать <...> голод тут был третьястепенная вещь» [7]. Форма спектакля диктует наличие видений-снов Родиона Раскольникова, которые позволяют режиссеру не только создать зрелищное представление, но и показать происходящее внутри убийца метания, которые помогут вынести каждому зрителю свой *собственный* вердикт главному герою. Фантазийность спектакля обусловлена не только поэтикой Ф.М.Достоевского, но и эмоциональностью преступника, совершенное им убийство «в состоянии аффекта» представлено так: «повернул куклу лицом к зрителю: старушонка сидела и смеялась тихим, неслышным смехом. Раскольников принялся бить топором по старухиному тепени, но та продолжала хохотать» [40]. Присутствие куклы отсылает к судебным экспертизам, а одна из важнейших сцен спектакля происходит в полицейском участке: «ГОЛОС РАСКОЛЬНИКОВА. В полицию! Зачем? ГОЛОС НАСТАСЬИ. А мне почем знать. Требуют, и иди. / На одной из лестничных площадок – интерьер полицейского участка/» [45].

Постоянные персонажи судебного акта – Преступник, Прокурор, Защитник, Судья, Свидетели и т.д. В «Убивце» очевидно присутствие главного героя-Преступника,

Свидетелями выступает Хор, Защитник - Соня и интересный режиссерский ход делает Судьями – читателей-зрителей.

Спектакль-собрание.

На сцене имитируется обстановка какой-нибудь дискуссии или бурного обсуждения, в которых очень интересно выявляются различные характеры ораторов и в конце принимается (или не принимается) правильное решение. Цель спектакля – это анализ или переоценка того, что случилось. Этот тип постановки частично использован в спектакле «История лошади», где собрание происходит в конюшне и решается судьба Холстомера – лошади, которая не похожа на других, а теперь еще и слаба из-за старости: «в спокойные минуты соглашался, что он виноват тем, что прожил уже жизнь, что ему надо платить за эту жизнь; но он все-таки был лошадь и не мог удерживаться часто от чувств оскорбления, грусти и негодования, глядя на всю эту молодежь, *казнившую его за то самое*, чему все они будут подлежать в конце жизни» [Толстой 1982: 7-43]. По очереди выступают разные персонажи, давая «характеристику» главному герою.

Спектакль-портрет

В наибольшей степени «История лошади» - это спектакль-портрет. За сюжетную основу берется судьба героя, история его жизни, борьбы, исканий и заблуждений: «ХОЛСТОМЕР. Я был трижды несчастлив: я был пегий, я был мерин, и люди вообразили себе обо мне, что я принадлежал не богу и себе, как это свойственно всему живому, а что я принадлежал конюшему». Создание образа героя в спектаклях такого типа происходит за счет документального материала, которого, разумеется, у художественного произведения мы не найдем. Но методы подачи в спектакле «История лошади» абсолютно четко соответствуют данному виду спектакля: статичность документальности преодолевается введением экспрессивных сцен-воспоминаний или сцен-фантазий. Собственно, с такой сцены – воспоминание Холстомера о детстве - и начинается спектакль, все последующие подборки сцен из его долгой жизни подтверждают присутствие в постановке этого типа спектакля: «ХОЛСТОМЕР. Приподняв хвосты, мы могли скакать кругами вокруг своих матерей. Ты помнишь, Вязопуриха? ВЯЗОПУРИХА. Я все помню. Я помню, что мы с тобой сначала были особенно дружны <...>, но под конец осени... ХОЛСТОМЕР. Но под конец осени ты стала дичиться меня». Свой путь герой проживает на сцене от самого рождения до смерти: в промежутках, зритель видит, как Холстомер разочаровался в любви, как он кочует от одного хозяина к другому, смиренно и по-животному наивно проживает свою жизнь. В конце пьесы, несмотря на свой неприглядный внешний облик: «ХОР-ТАБУН. Большая костлявая голова его с глубокими впадинами под глазами и отвисшей, разорванной

когда-то черной губой, тяжело и низко висела на выгнутой от худобы, как будто деревянной, шее», Холстомер располагает читателя-зрителя, у которого сложился свой образ главного героя и представления о мотивации для его поступков, исходя из продемонстрированных драматургом отрезков жизни пегого мерина.

Спектакль-переписка.

Эта форма близка к спектаклю-портрету, но выделяется отдельным видом, потому что этот способ делает возможным акцентирование на внутренней жизни героя (героев). Основная цель спектакля-переписки – сделать рассказ о личности интимным и сосредоточить зрительское внимание на противоречиях и конфликтном разрешении этих противоречий в личной жизни героя. Очевидно, что пьеса «Бедная Лиза» написана, позаимствовав какие-то из особенностей этого типа спектакля. Отсюда множество дуэтных песен Эраста и Лизы, которые выстроены в форме диалогов, и даже деление сцены на половину для Лизы и половину для Эраста нарочито подчеркивает двух «собеседников» в этом любовном общении: «Дуэт-торговля ЛИЗЫ И ЭРАСТА»; «Дуэт ЛИЗЫ и ЭРАСТА». Также в своих песнях-посвящениях Эраст обращается к образу Лизы, создавая иллюзия чтения письма вслух:

«Дочь Натуры вдохновенной,
Здесь, на стогне городской,
Ты как зов неутомленный,
Сомутила мой покой.
Это длинное томленье –
Что являет мне оно?
Сделать в сердце впечатленье
Красоте не мудрено» [28].

После того как Эраст охладевает к Лизе, прощается он с ней в официально-деловой форме, которая напоминает прощальную записку: «*Любезная Лиза!*... Мне должно на несколько времени с тобой проститься. Ты знаешь, что у нас война, я в службе, мой полк идет в поход» [52].

Самое трудное в спектакле-переписке – сюжет. Он не может быть открытым – в силу того, что сюжетом обычно называют движение событий в пьесе, а в спектакле-переписке о событиях лишь рассказывается. Рассказывает события в спектакле «Бедная Лиза» Леонид, который уже «прочитал переписку главных героев» и в ретроспективном ключе повествует о произошедшем: «ЛЕОНИД. Таким образом окончила жизнь свою прекрасная душою и телом» [65]. Очень важна природа одухотворенности такого типа спектакля за счет глубоко человеческого сокровенного смысла в изъяснениях

персонажей, что для спектакля Розовского сопрягается с его идеей о стилизации пьесы под сентиментальный слог Н.М.Карамзина.

Мы затронули лишь несколько разновидностей документального театра. Конечно, всякое деление весьма условно, хотя бы потому, что каждый отдельный спектакль может включать в себя черты разных форм. Но стоит обратить внимание на специфический процесс развития жанра и на то, как драматург смог найти интересующие его особенности и выделил наиболее полезные приемы для собственной практики.

Обращение к опыту агиттеатра и истории, в том числе творческой, театра «Синей блузы» нашло многие отголоски в спектаклях триптиха. Например, «эффект электротока» и «встряска психофизиологического характера» коррелируют напрямую с музыкальной составляющей спектаклей Марка Григорьевича: шумовое воздействие, вспышки света, бой колокола, литавры повсеместно встречаются и в «Убивце», и в «Бедной Лизе» и в «Истории лошади». В пьесе «Убивец» во втором акте встречается один из примеров намеренного создания эмоционального напряжения: «Смех и хохот пирующих достигает апогея и вдруг обрывается перерезанной тишиной. И в этой тишине, в центре всеобщего внимания, оказывается <...> ПАРФИРИЙ ПЕТРОВИЧ, следователь» [55]. В мюзикле «Бедная Лиза» в сцене необратимой ошибки Лизы в том, что она доверилась чувствительному Эрасту, «электроток» создается звуковыми и световыми решениями: «Гром, молния, вспышки. Звучат последние слова ЛЕОНИДА (плачет). Ах, Лиза, Лиза!...» [47].

«Моментальная смена впечатлений» - это особый художественный прием, взятый за основу в пьесе «Убивец», где череда сцен – это сюжетная нарезка, видения и фрагменты прошлого, которые главный герой выводит на сцену: «Из проема двери на сцену летят десятки, сотни, тысячи цветов. Где-то в глубине возникает фантастическое видение «Увесилительного сада», где хозяином носится Свидригайлов... <...> взяв за руку Раскольникову увлекает его за собой <...> Он как бы демонстрирует раскольнику свои фантазии. Вдруг... на одной из площадок они наталкиваются на выехавший им навстречу гроб» [64], в нем лежит четырнадцатилетняя девочка – утопленница. После такой негативно-психологической картины следует песня Свидригайлова «Одни фантазии в ходу...».

И, наконец, то, о чем уже было сказано выше. «Специфический литературный материал», который в концепции Розовского заменен с лозунговой фразы, на массивы текстов классической литературы: повесть Л.Н.Толстого, роман Ф.М.Достоевского и повесть Н.М.Карамзина.

Таким образом, Марк Розовский серьезно изучал историю политического театра (агиттеатра), видел возможности синтеза разных театральных направлений и школ, успешно работал со всем этим материалом. Политический театр – это не только пропаганда или, напротив, ее отсутствие как протест. Это работа со многими формами и решениями. Политический театр, понимаемый в 1970-ые годы именно как жанр, синтезировал в свою образную систему «агитку» и «символ», поэзию и психологизм, факт и вымысел, гротеск и натуральность.

Поэтому, говоря о жанре политического театра в отношении творчества и триптиха Марка Розовского, очень важно не ассоциировать это понятие только лишь с политическими убеждениями драматурга, потому что понимание автором самого жанра намного глубже. Это скорее о том, «как», какими формами сказать о своем «что».

2.3. Влияние традиции балагана на триптих. Создание зрелища Марком Розовским

Агитбригадное зрелище, исходя из предыдущего параграфа, это, в конечном счете, форма политического театра в понимании современности 1970-1980-ых годов, поэтому режиссеру агитбригады было важно знать о смежных достижениях этого жанра, уметь держать в памяти всю панораму, историю и теорию. Говоря о зрелище, необходимо было осмыслить творчески две самые главные формы, которые оказывают самое большое влияние на агитбригадный жанр – это форма революционного политического театра (параграф 2.2) и форма народного балагана.

История театра представляется как парад разнообразных зрелищных форм, отражавших каждая свое время, свое национальное философское и эстетическое кредо. Начиная от зарождения театра из ритуалов, обрядов, праздников, зрелище было самодавяющим моментом в искусстве представления. Затем, все более обнаруживая интерес к духовному и человеческому содержанию, театр оказался орудием религиозного сознания и почти соединился с церковной службой. В эти времена литургическая драма, мистерии и миракли были отражением театрального кредо. Однако театр «захотел рассвободения» и добился самостоятельной жизни вне церкви – на площади, на улице, на дороге. Зрелищная природа театра смогла раскрепоститься в карнавальных шествиях, балаганных спектаклях. Зрелище, которое имело целью потеху и вызов общепринятым благонамеренным догмам.

«Балаган как форма столкнулся в XX веке с холодным рационализмом спешащего делового мира» [Розовский 1973]. В прошлом балаган опирался на внимание зрителей-

прохожих. Однако со сменой исторических эпох меняется публика. Зрителя-зеваки не стало, а значит, актеры-бродяги исчезли за невостребованностью.

Отметим, что в старому балагану свойственно стремление к правде, рассказ о страданиях, которые в исполнении бродячих актеров возводятся в ранг поэзии. Красной нитью в таком творчестве проходила тема голода. Таким образом, акт творчества балаганных артистов весьма необычен, это – интеграл множества предельных, критических, трагических ситуаций.

Розовский в 1973 году точно высказался об этой специфике балагана: «Он не стеснялся в выборе средств художественного отображения трагической, тяжелой действительности – лишь бы они действовали на умы зрителей! Действо завораживало, по образному народному выражению, «бросало из огня в полымя», давило на насущные проблемы, задевало глубинные чувства. Поэтому, единожды оказавшись свидетелем выступления балагана, большинство «заражались балаганным воздухом», отдавались власти праздничного очарования. Уже одно присутствие в балагане завораживало, очаровывало, дурманило» [Розовский 1973].

Одна из особенностей балаганного актерского мастерства – отсутствие жалости к себе. Актер доводит себя до экстаза, раздувает свою психофизическую сущность. Природное выпирает, становится невероятно заметным фактом, который нельзя игнорировать. Одежда, быт, мышление – все освобождается от давления социального, переводится в бессмертную поэзию, человек становится частью чего-то большего.

Однако было бы ошибкой говорить, что те миры, которые транслирует балаган, находятся далеко за границами реальной жизни. Отнюдь. Они соседствуют с ней, плавно перетекают в нее. Таким образом происходит запись народной памяти – она перерабатывается и далее транслируется в уже поэтическом воспроизведении. Можно сказать, что таким образом мимолетное приобретает бессмертие, в то время, как вечность – принижается до трансляции злободневных деталей бытия.

Балаганы обычно выступали на главной площади города, с утра до вечера, целый день без перерывов. Не было жесткого сценария, актеры были свободны в импровизации. Одна история сменялась другой, при желании действие начинали с середины или могли закончить сменить тему раньше, чем предполагалось. Создавалась иллюзия бесконечности.

Зритель, к слову, тоже отличался от классической публики театра. Он прекрасно понимал специфику действия, не искал полного соответствия логике, не требовал досконального раскрытия характеров. Так называемая «рваная непрерывность» соответствовала своим, специфическим законам. Показывалось то, что казалось нужным

именно здесь и сейчас. Импровизация затягивала: случайные трюки, сиюминутная интерпретация, неповторимая энергетика.

Балаган, в том его воплощении, к которому привыкли его современники, создавался практически на глазах у публики. Здесь царил отказ от продуманного поведения, от благоразумия. В основе программы действия – метод инстинктивной импровизации, чувства, реакции зрителей. Личность отражала собой всю Историю. В этом выражается космогоничность балагана. Бесперывная смена картинок приводила к осознанию бесконечности не только балаганного, но и исторического действия. Народ вечен, а значит то, что он творит – тоже вечно. Здесь проявляется гуманность балаганной формы интерпретации действительности (Розовский 1973).

Бесперывность балагана, как его особенность, взята за основу всего триптиха Марка Розовского. Три абсолютно разных по авторскому стилю, объему и смыслу оригинальных произведения выстраиваются в одно «бесконечное» по глубине смыслов повествование, где основные оппозиции представлены, как «человек-сверхчеловек», «человек-война» и «человек-животное» [Розовский 1978]. Возникает некоторая путаница с датировкой пьес, т.к. первый вариант пьесы «Бедная Лиза» был написан в 1973 году для БДТ по приглашению Г.Товстоногова, далее в том же театре была поставлена пьеса «История лошади» (1975). Но мы в работе рассматриваем пьесы, которые поставлены на сцене Рижского русского театра им.М.Чехова и работаем со сценариями из архива этого театра, что вносит в даты корректировки: первая пьеса триптиха на сцене латвийского театра была поставлена в 1978 году – это была пьеса «Убивец», далее в 1979 году - «История лошади», а в 1983 году – «Бедная Лиза». Сам автор никаких указаний о том, как и в какой последовательности нужно смотреть части триптиха не давал своему читателю-зрителю. По хронологии мы можем четко видеть, что *последовательность* при просмотре триптиха, как и в жанре балагана, для режиссера не важна. Читатель-зритель сам вправе выбирать в какой последовательности знакомиться со «вселенной» триптиха и с какого «момента» начать смотреть.

Анализируя балаганные зрелища и их форму, приходим к самому главному. При помощи фольклора народ транслирует те ценности, которые лежат в основе всего сущего: мир, возможность трудиться, свобода личности и человека, интерпретация равенства между людьми, братство как наивысшая ценность, человеческое счастье... В народном искусстве эти понятия являются центральными. Они красной нитью проходят сквозь сюжеты постановок, сквозь характеры героев, звучат в разговорной речи, поучениях.

Народная мудрость в балаганном действе, по сути, дает оценку самой жизни. Она наивна, но в то же время глубока, как все, что лежит в основе фольклора. Балаганом движет стремление дойти до сути, добиться правды хотя бы в театральной, постановочной действительности. Она агрессивна, часто подчеркнута фривольна.

Можно отметить, что, несмотря на то, что балаган не воздействует на жизнь социума напрямую, он выставляет проблемы, которые на тот момент являлись узловыми для общества. Как динамична жизнь, так же динамична и постановка – она все время разная, формальные схемы здесь не работают. Лицедеи каждый раз создают новые правила игры, могут менять их прямо на глазах у публики. И всякий раз это воспринимается как необходимость. Лицедей всякий раз начинает свою игру, как в первый раз – с чистого листа. Тем самым подчеркивается смысл, который важно донести зрителю.

Балаган – это народное творчество. Однако во время балаганного действа зритель чувствовал «культурность», благородство, потому что грубость ежедневной жизни в нем стилизовалась, преподносилась в виде поэзии. Этот причудливый союз – грубости и поэзии родил отдельное самобытное направление искусства.

Крепкое, грубое слово, не совсем приличная шутка, которые в реальной жизни были бы восприняты иначе, здесь естественны, создают атмосферу карнавального шоу. Они воспринимаются не как неподобающее поведение, а как находка, благодаря особенному настроению, которое царило в балагане.

Примечательно, что этот метод использовался не только в балагане. Роман-балаган, зрелище – вполне распространенное явление («Швейк», Рабле). Такие произведения подчеркивают народную духовность, а непристойность возводят в искусство, возможность прикоснуться к идеалу. Здесь она воспринимается как избавление от ханжества, двуличия. Это – особенный закон фольклорных произведений – небольшой «перебор», который облегчает восприятие, обостряет чувства. [Розовский 1973].

В XX веке к балагану обратились не только искусствоведы, но также и деятели театра. Здесь они черпают мощные приемы, которые дают возможность донести до зрителя идею. В эру автоматике и электроники человека волнуют, по сути, те же проблемы: границы между злом и добром, классовая борьба, романтизм и прозаичность, борьба Человеческого и мелкого, безнравственного в душе.

Спасительные свойства балагана по-прежнему актуальны. Они приближают человека к природе, помогают ему достучаться до своих истинных мотивов, ценностей. Разнообразие же фольклорной драматургии усиливает эффект, служит средством воздействия на зрителя: плач, сказка, частушка, присказка, песня, анекдот, притча,

заклинание и т.д. В основу балаганной формы положен синтез литературных жанров с устной фольклорной традицией. Эта связь порождает яркие образы, которые сами по себе стали гарантией сохранения балаганной формы как уникального типа мышления (Розовский 1973).

Отличие, так называемого, «натуралистического» театра от балаганного действия в первую очередь в том, что в балагане актер может и обращается к читателю-зрителю, между ними нет «четвертой стены» Станиславского. Во всем триптихе М. Розовского персонажи воздействуют на читателя-зрителя посредством «монолога в зал». Например, в пьесе «Убивец» первая реплика главного героя звучит так: «РАСКОЛЬНИКОВ /на авансцене/. Любите ли вы уличное пение? Я люблю, как поют под шарманку в холодный, темный и сырой осенний вечер ... <...> еще лучше, когда снег мокрый падает, совсем прямо, без ветру, знаете?» [4].

В пьесе «Бедная Лиза» главная героиня поет: «А и сколько в вас, люди, сокрыто зла? Али порча какая на вас нашла?». Обращения со сцены в зал подчеркивают связь, которую выстраивает театральная труппа со своим зрителем, в этом кроется психологический подход воздействия на каждого, кто соприкасается с пьесой, *индивидуально*; автор-режиссер выстраивает монолог героя так, чтобы было ощущение, что он (герой) знает что-то личное про своего читателя-зрителя.

Кроме того, мюзикальное оформление, о котором более подробно сказано в параграфе 2.1, обязывает всех актеров работать со зрителем, т.е. петь в зал. Они не поют друг другу реплики, как это может быть в оперных постановках, а именно исполняют полноценные песенные номера для зала.

Форма, которая часто использовалась в балагане, - плач и стенания, нашла себе место в постановке «Бедная Лиза». Стилизация под сентиментализм требовала от режиссера обращения к фольклорным корням, чтобы подчеркнуть еще раз противопоставление «городоскому» и «испорченному» Эрасту – Лизы, которая предстает в образе чистом, непорочном, в образе девственной природы. И опыт взаимодействия искусства и природы в жанре балагана помогает режиссеру это подчеркнуть:

«ЛИЗА. (монолог ЛИЗЫ будто плач плакальщицы, стенающей о горе своем.)

Уж я бедна-горька, несчастна,

Я во горе спосеяна,

Во несчастья была спорожена,

Во нужде я была-тко выращена».

Сам прием введения Рассказчика в пьесу «Бедная Лиза» напоминает сказ, который глашатай мог бы рассказывать толпе в жанре площадного театра, что тоже является противоположностью театра натуралистического. В такой форме Рассказчик, роль которого отведена Леониду, описывает появление Эраста: «ЛЕОНИД замечает ЭРАСТА, который уже давно стоит в проеме двери и нетерпеливо постукивает стеклом. ЛЕОНИД слезает с сундука, указывая на ЭРАСТА. Молодой (ЭРАСТ выходит к авансцене), хорошо одетый человек (ЭРАСТ демонстрирует костюм), приятного вида (ЭРАСТ широко улыбается зрителям), встретился ЛИЗЕ на улице (выходит ЛИЗА, ЭРАСТ и ЛИЗА сталкиваются). Она показала ему цветы (ЛИЗА протягивает корзинку, закрывая ею лицо. ЭРАСТ благодушно стеклом чуть опускает корзинку, чтобы лучше рассмотреть ДЕВУШКУ) – и покраснелась (ЛИЗА в смущении резко опускает корзинку, и цветы рассыпаются)». Создается иллюзия того, что Леонид, будучи в роли всезнающего рассказчика, руководит персонажами, как куклами.

Мотив куклы находим и в пьесе «Убивец», но уже в другой форме. Персонаж старухи-процентщицы представлен драматургом неожиданно в образе куклы: «Старуха-кукла сидела, точно деревянная... <...> сидела и смеялась тихим, неслышным смехом. <...> К ее хохоту присоединились шёпоты, очень много шёпотов. <...> По ступенькам лестницы высыпались вдруг мелкие медные деньги, выроненные, видимо, Р., или выпавшие из куклы...» [40]. В пьесе «Убивец» в целом дух балагана ощутим наиболее сильно. Пытаясь создать психологическую полифонию, Марк Розовский на сцене разворачивает настоящий хаос, стирая грани между явью и снами Раскольниковова, а читатель-зритель будто путешествует по темному и алогичному сознанию главного героя, в котором всплывают образы его страхов, видений, вперемешку с воспоминаниями о преступлении. Принцип театральной условности в широком смысле строится на том, что, приходя в театра, зритель принимает условия «обмана», однако, будучи введенный в систему, преобразует код образного ряда спектакля в понятные ему смыслы и ценности. В более узком, специальном значении, условностью в театре могут быть названы целенаправленно используемые приемы, системы образов, сюжеты и композиционные решения с целью деформации «картины мира» и перенесения ее в другую плоскость, другими словами когда образ воспринимается не как реальность, а как не-реальность, но который таким образом акцентирует внимание читателя-зрителя на необходимом режиссеру моменте – проблеме, теме, конфликте. В пьесе «Убивец» такой конфликт, акцентируемый режиссером, это противопоставление «маленького человека» - толпе. Толпа в этом смысле – безучастный зритель, не будут важны личные

причины преступника в противовес государственной системе, а потому страх «маленького человека» перед ней неизбежен. Чтобы передать страх главного персонажа, режиссер в пьесе использует шумовые композиции (см. также в параграфе 2.1), а психологизм Достоевского поглощает все театральное пространство: «...возникают колокольные звоны, сначала издали, потом громче, громче, а шарманка будто фальшивит, мелодия ее будто прихрамывает» [35], «в музыке хаос звуков и аритмия налезавших друг на друга мелодий». Также, говоря об условной не-реальности, отметим, что в пьесе «Убивец» ярче всего наблюдаем проникновение художественного прозаического текста и его возможность быть фантазийным. Ремарки драматурга во всех пьесах триптиха можно обозначить, как объемные и детальные, но именно в пьесе «Убивец» они принимают еще и сюрреалистическую стилистику: «Настасья так и покатила со смеху. И смех этот вошел в музыкальную ткань, которую перехватили куда-то не ушедшие со сцены шарманщики: хохот раскатистый, немного злоеющий, начинает Балладу о забитой лошади – детское сон-воспоминание Раскольникова, разыгрываемое шарманщиками в лицах здесь же, на сцене, внизу, на лестнице... Зритель видит то, о чем поется в Балладе. То, что возникает в воображении Раскольникова. То, как бы о чем он «думает». Почему-то здесь, неправдоподобно, как во всяком сне, оказывается толпа, очень пьяная, собравшаяся вокруг огромной телеги» [20]. Перед нами предстает действие, которое опять не укладывается в формат академического театра; сценки, разыгрываемые хором шарманщиков, внедряются в основной мотив пьесы. Балаганная форма и ее отголоски в пьесе позволяют режиссеру соединить абсурд и здравый смысл, комедию и трагедию, личное и общее. Имея целью максимально раскрытую идею, искусство балагана комплексно выражается в тончайших мелочах, в индивидуальных проявлениях масок, в строго разработанных частностях. Суммарная организация балаганной формы состоит из отдельных, приспособленных к друг другу, взаимодействующих и взаимосоревнующихся компонентов, конец и начало которых неотделимы от всей слитной структуры.

Еще одна сцена, которая интересует нас в отношении площадного жанра, это начало пьесы «Бедная Лиза». Во-первых, музыканты входят в зал через дверь, в которую только что вошли зрители, и поднимаются на сцену. Драматург опять подчеркивает участие зрительного зала в действии. Затем следует «Пролог», под ритмичные удары колокола на сцену выходят действующие лица: Эраст, Лиза, Мать и Леонид, при этом с каждым ударом колокола свет на сцене становится все более и более приглушенным, пока на 4-ый удар совсем не гаснет. Затем зрители слышат сильный удар (тарелка), на сцене яркий свет: «У всех актеров в левой руке палец <...> На пальцах

крупносоответствующие цифры: у Леонида – 1, у Матери – 7 (на обратной стороне 8), у Лизы – 9, у Эраста – 3. <...> У Леонида в руке старинная книга. <...> МАТЬ. 1793 год. Николай Михайлович Карамзин. «Бедная Лиза», Повесть. (На этих словах актеры медленно поднимают пальца, закрывая ими свои лица. Мы видим – 1793.

Звук

колокола)

ЛИЗА. 1983 год (Выглядывает с улыбкой из-за пялец. Мать и Лиза меняются местами, при этом Мать переворачивает пальца и мы видим – 1983). «Бедная Лиза» Литературно-музыкальное представление (сильный удар – тарелка)». То, как построено начало спектакля, стилистически отсылает нас к самодеятельным постановкам, к театру площадного жанра. Все актеры подчеркнуто начинают играть пьесу еще не будучи «в образах» своих героев, они сами провозглашают, что именно будет играть сейчас на сцене, тем самым подчеркивают *не-реальность* происходящего. Кроме того, помня о том, что М.Розовский в своих театральных тетрадах находил единственно возможным ставить «Бедную Лизу» в сентиментальном, немного *наивном* ключе, именно такое начало отсылает нас к простоте и наивности театра балагана.

Следует отметить, что Марк Григорьевич в образной системе своего триптиха тяготеет к массовым сценам. Это тоже наводит на мысль о влиянии площадного жанра на его творчество. В пьесах среди персонажей находим: Толпа, Хор, Табун, Музыкальный ансамбль. Иногда вопреки логике развития действия на сцене находится множество актеров, которые при этом могут еще брать на себя несколько ролей, как, например, в пьесе «История лошади»: «ВЯЗОПУРИХА, она же МАТЬЕ, она же МАРИ». «Гигантизм» присутствует и в элементах сценографии, например, в пьесе «Убивец»: «На сцене витиеватая лестница с многочисленными переходами, перилами и площадками. Она уходит куда-то вверх, к *самому небу*, там, *выше и быть не может*, дверь с жестяным колокольчиком» [4]. В «Бедной Лизе» огромный крест тенью проецируется в глубину сцены: «За хижинкой – простой деревянный шандал с одной свечой и деревянной доской. <...> надпись: «И КРЕСТЬЯНКИ ЛЮБИТЬ УМЕЮТ», написанная углем. <...> Сам шандал чем-то напоминает крест, и по ходу действия черная тень креста часто появляется на заднике» [3]. Отголоски уличного театра находим в звуковых вставках, которые проходят через все три постановки: использование тарелок, гонга, колокола, гармоники и шарманки добавляют ощущение фольклорности звучащей мелодии.

Маска – это главная единица балаганной символики, первая ступенька перехода от житейского зрительского мира в мир искусства. С помощью маски прежде всего лицедей балагана осуществляет свою миссию на дощатых подмостках. Надев на себя маску, актер напрямую творит свое перерождение. Надевание маски – первый и самый значительный

акт участника сценического действия – это момент возвышения, явное деформирование привычного в наглядно-выдуманное. Балаган освящается появлением маски, начинает жить своей жизнью с момента этого появления. Чем неожиданнее фигурность маски, чем ослепительнее ее роспись, тем лучше видна *граница отъединения* одного мира от другого. В триптихе прием масок Марк Григорьевич применяет в пьесе «История лошади», где используется грим, чтобы подчеркнуть «животность» персонажей-лошадей, при это ни один из актеров не одевает на себя полноценный костюм лошади, что увело бы драматическую постановку в эксцентрику. Грим актера, играющего Холстомера, например, представляет собой черно-белую маску, т.к. в оригинале у Л.Н.Толстого Холстомер был пегим. Но маска-грим выглядит очень отвлеченной от животной темы (приложение №2), в целом – это просто грим ради маски, что актер *играет* не-человека. Тема маски и маскарада раскрывается наиболее ярко в конце пьесы, когда главные герои начинают «снимать» свои маски-грим: «АКТЕР, ИСПОЛНЯЮЩИЙ РОЛЬ ХОЛСТОМЕРА / стирая со своего лица пятна грима/; АКТЕР, ИСПОЛНЯЮЩИЙ РОЛЬ СЕРПУХОВСКОГО / отклеивая усы со своего лица /». Мы опять видим, как режиссер рушит невидимый барьер между театральным пространством и зрительным залом, подчеркивая, что сценическая игра закончилась. Далее следует монолог Холстомера, который теперь подчеркнута не Холстомер, но актер, его сыгравший. Возвращая своего читателя-зрителя из не-реальности в реальность театрального зала, режиссер многократно усиливает воздействие финальных слов спектакля на публику: «АКТЕР <...>. Через неделю за кирпичным сараем валялись только два маслака и большой череп, остальное все было растаскано собаками, волками. На лето мужик, собиравший кости, унес и эти маслаки и череп, и пустил их в дело». Актер, игравший Серпуховского, сообщает залу, что тело его персонажа после смерти никакой полезности не принесло.

Не смотря на то, что игра балаганных лицедеев непрерывна, в конце концов все же приходит время поставить точку. Внешне бессвязные, его финалы всегда красивы, исключительны, психологичны. Зритель готов к концу, он видит его логичным, в этот момент, как и заканчивается балаганное действие. Все, что происходило до этого, воспринимается лишь прелюдией к концу, который подводит итоги. Зритель видит смысловую необходимость предыдущих, порой внешне не связанных, действий. Таким образом, конец в балагане – это урок, который нужно было донести до зрителя (Розовский 1973).

Сильный финал мы видим в пьесе «История лошади». В постановке «Убивец» Раскольников еще мечется в финале между желаниями признаться в убийстве и борьбы

дальше за свою личность, за свою правду. Звучит долгий монолог голоса из Хора о том, что «грезилось» Раскольникову: о том, как «целые города и народы заражались и сумасшествовали» [89] от непоколебимости своих нравственных убеждений, «всякий думал, что в нем одном заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь и ломал руки» [89]; земледелие остановилось из-за того, что каждый считал себя особенным – мыслителем; начались пожары и голод. Наконец, в полной тишине Раскольников сознается в убийстве: «Это я убил тогда старуху-чиновницу и сестру ее Лизавету топором и ограбил». После пережитого вместе со зрителем хаоса, со сцены звучит «тема Просветления и Обновления» [91]. Родион плачет и обнимает колени Сони, в Соненых глазах «светится бесконечное счастье» [91]. Параллельно голосу из Хора и его повествованию о видении Раскольникова, со сцены постепенно уносили все декорации, пока на авансцене не остались двое – Соня и Раскольников. Игра спектакля закончилась еще до момента полной остановки театрального процесса.

«Кукольность» находим в финале «Бедной Лизы» при описании смертей Лизы и Матери:

«ЛЕОНИД. Тут она бросилась в воду. (ЛИЗА толкает стоящее перед ней бревно. Глухой стук дерева. ЛИЗА медленно идет по нему, садится на край, *опускает голову*)» [64]. Мать, узнав о смерти Лизы, не выдерживает горя и тоже «опускает голову» [65]. Следует мелодекламация Эраста и Леонида, далее «ЛЕОНИД подает руку МАТЕРИ, ЭРАСТ – ЛИЗЕ, подходят к авансцене», поют совместную песню. Опять театральная нереальность «рассыпается» на глазах зрителей, персонажи становятся актерами в «масках». В конце звучит гонг.

«Драма родилась на площади и составляла увеселение народное, - утверждал Пушкин и далее размышлял. – Народ, как дети, требуют занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ требует сильных ощущений, для него казни – зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим искусством». Марк Розовский в своем триптихе показывает, что театр 1970-1980-ых годов может и должен опираться на опыт балагана (не следовать, но брать во внимание), таким образом сценизации не будут скованны псевдорациональностью, а балаганный жанр позволит включить в постановки преувеличения и наивное самовыражение: «Театр балагана – снова окажется помпозитски легким, по-раблезиански свободным, по-пушкински пенистым... Ему надо для этого одно – «заразиться» энергией жизни» [Розовский 1973].

2.4. Способы и приемы трансформации прозаического текста в драматургический на примере пьесы "Бедная Лиза"

В работе «Драматургическая поэтика Марка Розовского» (Митина, 2017) мы рассматривали возможности перевода прозаического текста в формат сценария к театральной постановке на примере пьес Марка Розовского «Убивец» и «История лошади». В этом параграфе мы бы хотели рассмотреть способы и приемы, используемые Марком Григорьевичем в пьесе «Бедная Лиза», таким образом, рассмотреть этот аспект на примере всех трех пьес триптиха и дополнить предыдущий анализ.

Марк Розовский в своей режиссерской тетради отмечал, что «делать» Карамзина на сцене – это прикоснуться к истокам русской культуры. Сентиментализм XVIII века – это особая форма, которую нельзя смешивать с современной трактовкой сентиментализма – «нечто душещипательное, сусальное, слезливое». В своих режиссерских тетрадях Марк Григорьевич много размышляет о том, что для творчества Н.М. Карамзина значила используемая им в текстах словесная изящность: в результате своих изысканий режиссер приходит к выводу, что это не что иное, как «стилизация»: «Можно утверждать, что витиеватость сентиментальной речи есть стилизация, которая была ясна Карамзину как суть делаемой им формы» [Розовский 2010: 30]. Марк Розовский допускает, что и сам Н.М.Карамзин относился к своим героям с ироничностью и намеренно дистанцировался от них. Именно поэтому в своей пьесе «Бедная Лиза» Марк Григорьевич решает не ставить спектакль в современной оранжировке, но стилизовать его под карамзинское время. Главное, на что обращает внимание режиссер: стилизация не должна быть пародией.

Отдельное место в работе над стилизацией занимает подбор элементов сценографии таким образом, чтобы многие детали говорили сами за себя. Например, на сцене закреплена табличка с надписью «И крестьянки любить умеют!» - самой известной цитатой из повести. Сцена поделена условно на две части: слева – хижина Лизы, справа – дом Эраста. «Жилище» Лизы просто – деревянная стремянка, наличники, икона с лампадой, деревянная скамья. Дом Эраста, в противовес хижине Лизы и Матери, должен выдавать присутствие изящного, утонченного дворянина: бархатная скатерть, гусиные перья, чернильница. Костюмы и облик актеров приближены к XVIII веку, но решены просто и в большей мере условно (Приложение №1). Итак, используя зрительное восприятие смотрящего или воображение читающего, Марк Розовский исключает из текста «обременительные» для драматургического текста описательные отступления.

Стилизация присутствует не только в сценическом решении, в параграфах 2.1 и 2.3. мы уделяли внимание тому, что в мюзикле используются мотивы фольклорного девичьего плача, стенания в исполнении Лизы, а в некоторых сценах также используются инструменты, которые отсылают читателя-зрителя к мотивам самодеятельности: тарелки, звук гитары, гармошка. Все вышеупомянутое создает эффект не-реальности, «игры» в спектакль. В конце 2018-ого года в ТЮЗе им. А. Брянцева в Санкт-Петербурге состоялась премьера пьесы-мюзикла «Бедная Лиза», для постановки которой был приглашен Марк Розовский и поставил эту постановку по тому же сценарию, что и в Рижском русском театре им.М.Чехова. В «Санкт-Петербургских ведомостях» вышла рецензия Валерии Троицкой, которая помогает представить сценическое воплощение этого музыкально-поэтического действия: «Лиза лучиста, нежна и прекрасна, но каждое появление этой девушки на сцене вызывает у зрителя улыбку – актрисе нравится подшучивать над своей героиней. Другие актеры вслед за ней тоже лишь «играют» в XVIII век» [Троицкая 2019]. Критик отмечает, что зритель включается в эту «игру» с актерами достаточно быстро и, благодаря приему отчуждения, смысл оригинальной повести легче «раскрывается» перед зрителем. Особенно автор подчеркивает, что Марку Розовскому удалось достучаться до молодого зрителя, для которого уроки нравственности более всего актуальны.

Говоря о введении в канву сценария пьесы отсылок к площадному жанру или сказу (ф 2.3) обратимся к тексту-оригиналу и тексту-пьесе. Драматург использует прием включения в сценарий повествовательного текста повести Н.М.Карамзина из уст Рассказчика. Например, самый яркий фрагмент, это появление Эраста на сцене, когда герой красуется перед зрителем, а Рассказчик (Леонид) описывает его действия, создавая при этом иронично-комический эффект каррикатурности Эраста у Розовского. На протяжении всей пьесы Леонид предстает не безучастным рассказчиком, но и активным участником действия, сопереживая героям вместе со зрителем-читателем: «ЛЕОНИД (*пытаясь переключить ЭРАСТА и избежать ссоры, указывая на ЛИЗУ*). Щеки ее пылали, как заря в ясный летний вечер; она смотрела на левый рукав свой и щипала его правой рукой» [23]. Кроме того, именно через ретроспективный рассказ Леонида Марк Розовский добивается сразу двух эффектов 1) участия в действии зрителей-читателей, их ощущения, что Леонид рассказывает историю повести *индивидуально каждому*; 2) создается комический эффект, который также не оставляет зрителя безучастным: «ЛЕОНИД (пока ЭРАСТ пьет, зрителям). Теперь вы должны знать, что сей молодой человек, сей Эраст <...> был довольно довольно богатый дворянин с изрядным разумом и добрым сердцем от природы, но ... слабым и ветренным! (ЭРАСТ от неожиданности

поперхнулся, недоуменно смотрит в зал и возмущенно – на ЛЕОНИДА. По подбородку и усам размазано молоко)» [24]. Далее следует сцена Эраста и Матери: Эраст пытается быть благородным, обещает покупать цветы впредь только у Лизы, на его диалог с Матерью накладываются реплики Леонида, который включается в этот диалог, параллельно делясь со зрителем информацией об изъятиях главного героя: «Вел рассеянную жизнь, думал только о своем удовольствии, искал его в светских забавах» [25]. Такими манипуляциями с оригинальным текстом режиссер, во-первых, переделывая прозаический текст под театральные реалии, добивается большей наглядности и зрелищности, а, во-вторых, авторский текст Карамзина оказывается задействован в пьесе бóльшим массивом, чем при переделке повествовательного оригинала в, подразумевающий раскрытие действия пьесы через диалог от первого лица, драматургический сценарий. Для Марка Розовского был очень важен оригинальный авторский стиль Н.М.Карамзина, об этом он много пишет на страницах своей режиссерской тетради, в том числе утверждает, что, по его мнению, именно Н.М.Карамзин предвосхитил реализм и Пушкина: «Сознательная идеализация русского крестьянского характера, как это ни парадоксально, дала толчок к возникновению натуральной школы – Карамзин обеспечил литературное явление Пушкина» [Розовский 2010: 30].

О фигуре Рассказчика в пьесе стоит сказать подробнее, т.к. в оригинальном тексте такого персонажа нет, но есть в другой повести Н.М.Карамзина «Чувствительный и холодный»: «Эраст и Леонид учились в одном пансионе и рано сделались друзьями. Первый мог назваться красавцем, второй обращал на себя внимание людей отменно умным лицом. В первом с самого младенчества обнаруживалась *редкая чувствительность*, второй, казалось, *родился благоразумным*» [Карамзин 1964]. В повести Н.М.Карамзина Эраст и Леонид связаны на протяжении долгого времени, за которое Эраст не единожды возвращается к старому другу, чтобы поведать ему о своих любовных приключениях. Леонид же с разумным снисхождением его каждый раз слушает: «Эраст иногда завидовал равнодушию Леонидову; Леонид *всегда* жалел о пылком Эрасте» [Карамзин 1964]. В конце повести истинная любовь Эраста, которая приходится Леониду женой, Каталиста, - умирает. Вслед за ней умирает Эраст. Леонид проживает долгую жизнь, в равнодушии и нестрадании, будто душа его уже настрадалась в прошлой жизни и в теле Леонида отдыхала.

Итак, Марк Розовский «заимствует» героя Леонида у повести «Чувствительный и холодный» Н.М.Карамзина. Предлагает своему читателю-зрителю его не только в качестве Рассказчика, но и как антагониста Эраста. Зная историю дружбы Эраста и

Леонида в повести «Чувствительный и холодный», осведомленность Рассказчика в пьесе оказывается не просто обусловленной драматургическим приемом, но и подкреплена объяснением из другого произведения Н.М.Карамзина. Очевидная противопоставленность двух героев и антонимичность их характеристик позволяет еще раз подчеркнуть ироническое, даже снисходительное отношение драматурга к Эрасту. Поэтому можно считать наивным персонажем вовсе не Лизу, а именно чувствительного Эраста. Марк Григорьевич Лизу описывает так: «Характер – сильный. Волевой. Твердый. С самого начала – атакующая требовательная интонация. Лиза – глава семьи, после смерти отца взявшая на себя все заботы по дому» [Розовский 2010: 35].

Леонид в пьесе выражает позицию Автора, пересказывает события, о которых уже известно. В оригинальной повести Н.М.Карамзина финал располагает к появлению подобного персонажа в драматургической вариации: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив <...> он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могилке» [Карамзин 1984]. Сопереживание Лизиной судьбе и всей ее трагической истории выражается в драматургическом ходе, который находит Марк Розовский для своего Рассказчика: рассказ *с показом*. Проецируя свое личное отношение к Эрасту во фрагментах приведенных выше, Леонид будто стремится избежать трагического конца, который тем не менее ему уже заранее известен: «ЛЕОНИД (перебив, в зал). Сердце мое обливается кровью. Я забываю человека в Эрасте! Готов проклинать его, но язык мой не движется, смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему...» [64]. Конец наступает, а рассказчик Леонид с ним смиряется, заканчивая свое повествование показательно отстраненно-равнодушно (по прототипу Леонида из «Чувствительный и холодный»).

Чтобы не получилось прямой, буквальной сценизации, драматург считает обязательным актеру, играющему роль Эраста, не воплощать на сцене «плохого человека». Весь порок Эраста у Карамзина сводится к тому, что наслаждение – его бог, но Бога в душе у него нет, от того самый главный грех, который обличает в пьесе Эраст – это безответственность. Но его любовь – подлинна до момента достижения цели. Главной музыкальной темой Эраста становится романс «Песня Эраста ОБ ОБСТОЯТЕЛЬСТВАХ», где ключевой фразой становится «уж восхищенья нет». Марк Розовский рассказывает о приеме опорной фразы при создании музыкально-поэтических дополнений. По его словам, при работе над песенными вставками для каждого персонажа должна быть найдена опорная, программная фраза, которая позволит создать мизансцены и мюзикальные ответвления. Для персонажа Эраста такая опорная фраза была найдена в его словах в оригинальном произведении о том, что «восхищенья нет

уже» и об изменившихся обстоятельствах. Вокруг этой фокусирующей фразы и строится песня в мюзикле: «Этим методом мы пользуемся каждый раз, когда необходимо высветить авторское слово – то или иное, – превратив его с помощью театрально-поэтического оформления в соответственное художественное обобщение» [Розовский 2010: 41].

Еще один театральный прием, о котором много писал Марк Розовский и который мы находим в его постановке, это игра с вещью. Каждая вещь в спектакле может быть по-разному обыграна в разных фрагментах и эпизодах, акцентируя одно или несколько качеств этой вещи из всего многообразия. В пьесе такой вещью становится старинный сундук: «В центре сцены старинный сундук. Он играет едва ли не решающую роль в действии» [3]. Сундук символизирует нейтральную полосу между половиной Эраста и половиной Лизы, на которой разворачивается все действие: место встречи Эраста и Лизы, место исполнения музыкальных вставок, а также граница, которую Лиза-персонаж может пересечь и попасть в пространство Эраста только во время исполнения дуэтных песен (пространство воображения), в остальное же время крестьянка в дом к барину не заходит. Ближе к концу пьесы из сундука Леонид достает книгу: «ЛЕОНИД открывает сундук. Внутренность сундука озаряется призрачным красным светом, как отблеск далеких пожаров, потрясающих землю русскую» [58]. Книга оказывается «Историей Государства Российского», аналогичный фрагмент присутствует в начале повести и там упоминается «история нашего отечества». Упоминание и использование других работ Н.М.Карамзина существенно расширяет временное пространство постановки, создавая эффект *всеобъемлющей* неразрывной истории России с «большими» и «маленькими» событиями, каждое из которых вписаны в эту ветхую книгу. Сундук в самом конце доигрывает свою роль, как гроб Лизы: «Выходит мать. Идет как бы к могиле Дочери (сундук)», в финале над «могилой» стоят со свечами Эраст и Леонид. Игра с вещью окончена, сундук своим присутствием на сцене помог связать разные эпизоды и сцены, а также «рассказал» зрителю, что Лиза так и не смогла переступить через эту сословную границу между ней и Эрастом, в этой «нейтральной полосе» она и похоронена, прямо у входа в дом Эраста, как вечное напоминание о его безответственности.

Подобная игра происходит с цветами ландыша, которые Марк Розовский оставляет из оригинального произведения, но включает также отсылки к потере Лизой невинности и непорядочности Эраста: «ОН не спеша открывает портфель, достает из него букетик ландышей. Зрителям видно, что в кейсе аккуратно разложено несколько букетов» [52], Эраст из чувствительного юноши превращается в лукавого любовника, все его порывы любви сведены драматургом к приземленному плотскому желанию. Букет ландышей -

еще одно связующее звено образной системы спектакля. Используя подобные вещи-реквизит, драматург обыгрывает текст повести Карамзина, делая его *наглядным* и зрелищным. Подобный прием игры с вещью позволяет минимизировать текстуальное полотно пьесы, работая с воображением и ассоциациями читателя-зрителя, что, как минимум, технически позволяет уместить сценизацию прозаического текста во временные рамки театрального представления.

Вещи – элементы костюмов главных героев также «рассказывают» особенности их характера и личности: например, у Лизы «на груди – маленький крестик», Эраст со стеклом в руках, периодически появляется с портфелем, который демонстрирует его напыщенную деловитость. Тема веры и божественного в каждом человеке в пьесе стоит выше темы первой любви и предательства. Именно поэтому с темы смерти спектакль начинается (в хижине Лизы дверь завешена черной тканью, скорбь по смерти отца) и этой же темой завершается – тема похорон Лизы, что подчеркивает быстротечность жизни. Финальная музыкальная мелодекламация «Последний дуэт» в исполнении Эраста и Леонида отражает грусть драматурга о том, что в век просвещенности для человека «тоска бесполезна, слеза бесполезна, любовь бесполезна, коль есть в ней печаль» [67]. Трагедия Лизы в том, что она была способна чувствовать в век просвещенности, сила Эраста – в равнодушии. Но именно в конце пьесы он задает вопрос: «А я для кого?» и Леонид ему отвечает: «Для себя самого!» [67]. Тема отчужденности людей друг от друга, противопоставление человеческого – животному, которая присутствовала во всех пьесах триптиха, в этой пьесе возводится уже не к гражданскому восприятию читателя-зрителя, а к личному, к любовному. Смыслы, скрытые в повести за окаменевшими к XX веку представлениями о сентиментализме, обнажаются на сцене: «Спектакль Розовского смог «оживить» повесть о бедной Лизе» [Троицкая 2019].

2.5. Тотальный театр как творческая установка драматурга

В предыдущих параграфах мы рассмотрели различные особенности и приемы, которые использует Марк Розовский в своих спектаклях «Убивец», «История лошади» и «Бедная Лиза». Эти особенности переняты Розовским из разных сфер культуры: от эстрады до политического театра и самодеятельности. Традицию некоторых стилизаций можно найти и в балаганном театре, и в театре революционном, очевидно также, что драматург тяготеет к актуальному на момент создания триптиха стилю и жанровой

форме мюзикла. При этом всем, он работает с серьезным классическим литературным материалом.

В своих монографиях и интервью Марк Розовский периодически упоминает синтетический стиль: «У Немировича нахожу крик души режиссерской: «У меня вообще есть мечта об исполнителе как об актере *театра синтетического*, который сегодня играет трагедию, завтра оперу, оперетту и т. д.». Да ведь и у меня та же мечта!» [Розовский 2010: 315].

В театральном словаре П.Пави статья про синтетический театр отсутствует, но отсылает к такому понятию, как *тотальный театр*: «Представление, направленное на использование всех имеющихся художественных средств для создания спектакля, обращенного сразу ко всем чувствам и создающего тем самым покоряющее публику впечатление исключительной *полноты и богатства значений*. В распоряжении этого театра находятся все технические средства (уже существующие и только появляющиеся), в частности новейшие виды машинного оборудования, меняющиеся сцены, аудиовизуальные технологии» [Пави 1991: 359].

По замыслу тотальный театр скорее утопия, нежели театр имеющий реально существующий прототип. Хотя свои корни этот тип театра берет и в древнегреческом театре, и в средневековых мистериях, и в пышных барочных пьесах. П.Пави отсылает к термину, которым впервые использовал Вагнер в своих эссе «Искусство и революция» (“Art and Revolution”) и «Искусство будущего» (“The Artwork of the Future” в 1849 – «Gesamtkunstwerk», что с немецкого дословно переводится, как «синтез искусств» или «все включающая в себя форма искусства». В русских переводах этот термин представлен, как «*синтетическое искусство*». Это опять отсылает нас к тому, что Марк Розовский естественно был знаком с этим типом представления о театре. Эстетика «Gesamtkunstwerk» предполагает создание театрального самоценного произведения искусства, а не побочного литературе продукта.

В словаре П.Пави приводит и основополагающие принципы тотального театра, а именно: а) создавать «буквально и во всех смыслах» (РЕМБО); б) передавать первоначальный и окончательный жест; в) оркестровать спектакль для постановки; г) преодолеть разрыв «сцена—зал» и привычно участвовать; д) обрести социальную целостность [Пави 1991: 360]. Эти принципы представлены достаточно абстрактно, но очевидно, что отсылки мы находим в триптихе Марка Григорьевича. Например, первый принцип подразумевает то, что вопреки линейному действию и единственному эксплицитно выраженному смысловому восприятию в театре натуралистическом, театр тотальный дает возможность «сыграть» вместе всем видам сценического искусства,

которые расширят возможности интерпретаций фабулы, другими словами, «пролонгируя» ее. Это мы встретили, например, в пьесе «Убивец», где «путешествие» главного героя вместе с читателем-зрителем по разным пространствам реальности и нереальности возможно только при условии, что все типы сценического воздействия работают вместе: звук, свет, сценография, актерская игра, текст. Там где есть место вывода на сцену фантазии и воспоминаний главного героя и рождаются вариации воспринимаемого текста и домыслы читателя-зрителя, например в сценарии «Убивца» ремарки и их воплощение на сцене имеют огромное количество возможностей восприятия сюжета: «После этих слов – начинается трагический Апокалипсис Сенной площади – серия эпизодов – смертей персонажей, глазами Раскольникова» [78].

По поводу второго принципа В.Мейерхольд писал в своей книге «О театре»: «Слова еще не все говорят. Слова — для слуха, *пластика* — для глаз. Таким образом, фантазия зрителя работает под давлением двух впечатлений: зрительного и слухового. И разница между старым и новым театром та, что в последнем пластика и слова подчинены каждое своему ритму, порой находясь в несоответствии» [Мейерхольд: 135-136]. В своих статьях 1973-его года Марк Григорьевич отдельное место отводит размышлениям о работе актера, вот подзаголовки некоторых из них «О *пластике* артиста, *поза и жест*», «Самозеркальность», «Техника *зрелищной* актерской игры». Во многих статьях Марк Григорьевич обращается к исследованиям В.Мейерхольда, например: «Чтобы творец мог начать действенную жизнь в образе, надо научиться самозеркалить (выражение В.Э.Мейерхольда), то есть видеть и слышать себя в роли как бы со стороны» [Розовский 1973]. Видим, что и второй принцип имел влияние на восприятия режиссёром целостности триптиха, хотя анализа актерской игры в нем и нет в списке задач к данной работе.

«Оркестровать спектакль для постановки» стало своего рода визитной карточкой творчества Марка Розовского, которой мы посвятили отдельный параграф 2.1, где рассмотрели мюзикальность триптиха.

В своей статье «Реакция начинается с ожидания ответа» Марк Григорьевич утверждает, что цепочка реакций и посылов неразрывна, где реакция – это следствие посылы, а следующий посыл будет результатом реакции [Розовский 1973]. Существует такое понятие, как адресность посылы и, если она не была искажена, то нужно ждать ответа от зала. Мы видим, что для Розовского было очень важно, чтобы каждый в зрительном зале так или иначе участвовал в зрелище во всей своей индивидуальности, что и является смыслом четвертого принципа тотального театра. Марк Розовский в своих пьесах не случайно задействует образ Рассказчика, который также активно принимает

участие в действии (как Леонид в «Бедной Лизе») или сливается с одним из персонажей (Раскольников в «Убивце»). Тон повествования становится более интимными, зритель чувствует себя задействованным. В «Бедной Лизе», несмотря на их клишированность, присутствуют обращения (не только словесные, но и зрительные) в зал, которые тоже способствуют работе на преодоления разрыва «сцена-зал».

Социальность триптиха особенно остро подчеркнута оппозициями, которые мы уже упоминали. Марка Розовского как драматурга волнуют и волновали в момент создания триптиха возможности «маленького человека» противостоять таким архипонятиям, как «государство», «война», «сверхчеловек», «власть». В своих пьесах он эмоционально задействует читателя-зрителя таким образом, чтобы определялось *индивидуальное* отношение читающего-смотрящего к происходящему. И эта оценка-мнение и есть цель подобного театра; в триптихе режиссер стремится не к выделению из контекста отдельных фрагментов реальности, но показывает эту реальность во всем ее объеме.

Французский драматург А.Арто в своей статье «Театр и жестокость» излагает свои размышления о тотальном театре, которые неизбежно отсылают нас к методам, используемым в триптихе Марка Розовского: «... мы хотели бы воскресить идею *тотального зрелища*, для которого театр мог бы свободно черпать свои средства из *кино, мюзик-холла, цирка и самой жизни*, — то есть из того, что во все времена ему по праву принадлежало. Происшедшее разделение аналитического театра и пластического мира представляется нам бессмыслицей. Нельзя разделять тело и дух, чувства и разум...» [Исаев 1992: 57].

Очевидно, что Марк Григорьевич был знаком с таким понятием, как синтетическое искусство Р.Вагнера и в прошлых параграфах мы представили Марка Розовского как драматурга, который был сведущ в новейших тенденциях театра, впрочем как и имел весьма детальное представление об истории театрального искусства. Это все позволяет на сделать вывод, что тотальный театр как один из вариантов названия всеобъемлющего театра характеризует триптих и концептуальный подход к процессу сценизации Марка Розовского.

Выводы

Во второй главе «Эстетическая и поэтическая природа триптиха Марка Розовского» мы рассматривали пьесы, входящие в него, как с точки зрения разных театральных традиций, включенных в сценическое их воплощение, так и с точки зрения приемов и принципов, которых придерживается драматург при создании инсценизаций прозы.

Пожалуй, главная особенность творческого почерка Марка Розовского – это музыкальность его инсценировок. В 1970-ые годы феномен «мюзикла» только начинал проникать в Советский Союз, культурологическое же его изучение началось лишь к 1980-ым годам. Марк Розовский проявил новаторство, используя музыкально-поэтическую составляющую в своем триптихе, впрочем как и в других своих сценизациях того периода. Жанр был подвижным, легко трансформируемым под нужды драматурга. Академическое определение мюзикла только начинало формироваться, обозначались два подхода к исследованию жанра мюзикла: расценивать ли его как самостоятельный жанр, либо как вариацию оперетты.

К 1980-ым годам исследователи так или иначе ставят понятия мюзикла и эстрады в одну семантическую цепочку. Марк Розовский был основателем эстрадной театр-студии, очевидно, что для него комплекс особенностей понятия эстрадности, сопряженный с жанром мюзикла, был изначально концептуально важен, это проявляется в тяготении к миниатюрам и песенным номерам в его инсценировках. А также не стоит забывать, что в жанре миниатюр Марк Розовский работал на телевидении, ставя эстрадные номера для различных шоу-программ.

Особое место в создании музыкально-поэтического пласта сценария драматург оставляет за авторским стилем оригинального прозаического произведения. По мнению Марка Григорьевича, тот творческий импульс, который рождается у режиссера при знакомстве с литературным первоисточником, служит как бы эмоциональным *камертоном* для всего последующего процесса поиска целостного режиссерского решения инсценизации. Именно поэтому в «Убивце» драматург выбирает психологическую полифонию, как музыкальный лейтмотив пьесы: шумы, аритмия звуков, бой гонга, наложения диалогов и песен друг на друга. В этом прочтении творческого стиля Ф.М.Достоевского Марк Розовский опирается на «Проблемы поэтики Достоевского» М.Бахтина.

В «Бедной Лизе» Марк Розовский решает воссоздать стилизацию карамзинского сентиментализма. В своих режиссерских спектаклях достаточно большое внимание

режиссер уделяет рассуждениям о том, что изящность словесности у Н.М.Карамзина – это его авторский прием, намеренная стилизация текста. И Марк Розовский предпринимает попытку эту стилизацию перенести в свой мюзикл. Мелодии и песни выстраиваются в одну непрерывную линию с текстом, плавно перетекая друг в друга (в отличие от других спектаклей триптиха). Актеры с речитатива и мелодекламации переходят на пение, затем на чтение текста и снова возвращаются к музыке. Главная музыкальная тема – романс. Но, чтобы подчеркнуть неразрывную связь героини Лизы с природой и чистотой, для нее вводятся музыкальные отступления в фольклорном мотиве плача. Таким приемом драматург намеревался акцентировать внимание на кристальной чистоте и неподдельности чувств девушки.

В «Холстомере» песенные зарисовки помогают режиссеру с противопоставить «маленького человека» и «толпу», а в пьесе – Холстомера и Табун. Хор-Табун в музыкальных номерах описывает события из жизни Холстомера, помогая зрителю «путешествовать» в воспоминаниях старого мерина.

Музыкальность в пьесах триптиха имеет функцию 1) отображения авторского стиля классического произведения; 2) психологическое воздействия на читателя-зрителя; 3) игры с понятиями времени и пространства в музыкальных отступлениях, которые могут переносить главного героя (героиню) из реального мира в мир воображения, раскрывать скрытые черты образа, дополнять повествовательную нить более емкими образными вставками; 4) мелодия может быть тем связующим компонентом единого зрелища, к которому стремился Марк Григорьевич. Кроме этого, Марк Розовский старается дистанцироваться от восприятия мюзикла, как оперетты или водевиля, то есть от образа легкожанрового формата. Это качественно другой набор идей и реализаций. Сегодня, говоря о современных спектаклях Марка Розовского, критики применяют термин *«русский мюзикл»*: трагичный, драматичный, наполненный смыслами, которые режиссер предоставляет возможность разгадывать своему читателю-зрителю. Нам представляется удачным обозначить жанры пьес триптиха именно этим термином.

Творчество Марка Розовского вызывало интерес зрителей не только, как новаторски реализованные арт-проекты, но и как политизированные перформансы. Марк Григорьевич и его театральное творчество всегда были тесно связаны с такими понятиями, как «политический театр», «Эзопов язык» и «антисталинизм». Но говоря о творчестве Марка Розовского и политическом театре, очень важно не ассоциировать это понятие только лишь с политическими убеждениями драматурга, потому что понимание автором самого жанра намного глубже.

Политический театр после Октябрьской революции вступил в период своего расцвета: были популярны агиттеатры, особенно театр «Синей блузы». В своих театроведческих статьях Марк Розовский упоминает «Справочник синематиста» за 1927 год с подзаголовком «Как вести живую газету. Все о синематическом движении», там представлены основные принципы агиттеатра: яркое и зрелищное театральное представление, воздействующее как электроток на своего зрителя - встряска психофизиологического характера. Отдельно отмечена необходимость специфического литературного материала, упоминается музыкальная составляющая, гимнастические (пластические) номера и жанр миниатюр.

Все эти принципы мы встречаем в прямом или трансформированном восприятии в триптихе Марка Розовского. Музыкальность во всех трех пьесах, как и особое внимание к пластике актеров, о котором М.Розовский писал и в статье «О пластике артиста, поза и жест» (1973). В пьесе «Убийца» отдельное внимание уделяется психофизиологическому воздействию на читателя-зрителя посредством шумовых, световых и текстуальных приемов: неприятные звуки, вспышки света, сбивчивость главного героя при чтении текста, его забывчивость, перенос действия из не-реальности в реальность, демонстрация снов и фантазий. Все это вместе оказывает огромное влияние на органы чувств зрителя. «Специфический литературный материал» в концепции Розовского заменен с лозунговой фразы на тексты классической литературы: повесть Л.Н.Толстого, роман Ф.М.Достоевского и повесть Н.М.Карамзина.

В своих рассуждениях об агиттеатре и театре-«кафедры» Марк Розовский предлагает условное деление театра документального: спектакль-суд, спектакль-собрание, спектакль-портрет, спектакль-переписка и спектакль-манифестация. И признаки некоторых из этих форм можно отыскать в постановках триптиха. Например, очевидно, что в тип спектакля-суда укладывается концепция пьесы «Убийца» по роману «Преступления и наказание»: опустив момент документальности, вспомним, что пьеса режиссером поставлена, как исповедь Раскольникова, который уже совершил преступление и проживает всю историю заново, рассказывая ее залу, зрителю-судье.

Конечно, всякое деление весьма условно, хотя бы потому, что каждый отдельный спектакль может включать в себя черты разных форм: в пьесе «История лошади» встречаются признаки, как спектакля-портрета, так и спектакля-собрания. Свой путь герой проживает на сцене от самого рождения до смерти, отбор фрагментов его прошлого произведен так, чтобы составить у читателя-зрителя наиболее яркое и пронзительное представление о старом мерине. Тем не менее, действие начинается в конюшне, где присутствует весь табун лошадей, которые обсуждают Холстомера,

осуждая его за старость и непохожесть на других лошадей, чуждость им. Это отсылает к форме спектакля-собрания.

Марк Розовский и его творческий путь начинались с театральной самодеятельности, возможно, поэтому традиция балагана и площадного театра ему также близка. Беспереывность балагана, как его особенность, взята за основу всего триптиха Марка Розовского. Три абсолютно разных по авторскому стилю, объему и смыслу оригинальных произведения выстраиваются в одно «бесконечное» по глубине смыслов повествование, где основные оппозиции представлены, как «человек-сверхчеловек», «человек-война» и «человек-животное». Прием введения Рассказчика в пьесу «Бедная Лиза» напоминает сказ, который глашатай мог бы рассказывать толпе в жанре площадного театра. Рассказчик также присутствует в двух других пьесах, но как функциональный персонаж сливается с главными героями.

В пьесах триптиха встречаются мотивы куклы и маски. Например, в пьесе «История лошади» актер, исполняющий роль Холстомера, читает последний монолог в зал, стирая со своего лица театральный грим. Разрушение «четвертой стены» Станиславского, форма обращенности к зрителю, тоже заимствуется Марком Григорьевичем из традиции балагана: актеры произносят реплики в зал, в сторону; обращаются к зрителю, исполняют песенные номера в зал. Ожидают реакции от зрителя в ответ на ироничность, например, в «Бедной Лизе», где «стилизованные» под сентиментальных героев актеры, подчеркнуто *играют* свои роли.

В параграфе 2.4 «Способы и приемы трансформации прозаического текста в драматургический на примере пьесы «Бедная Лиза» нами предложен текстуальный анализ пьесы с целью выявить приемы, которые позволяют Марку Розовскому сократить оригинальный текст произведения и преобразовать его в драматургический. Драматург использует прием включения в сценарий повествовательного текста повести Н.М.Карамзина из уст Рассказчика, при этом Рассказчик (Леонид) не «невидимый» голос за кадром. Он также принимает участие в действии, демонстрируя зрителю свое превосходство всезнающего автора, таким образом – это скорее «надперсонаж». Активно используется прием игры с вещью, который через ассоциативный ряд читателя-зрителя помогает драматургу сократить реплики персонажей, заменив их показом предметов, о которых читатель-зритель расположил в своей образной системе и ему режиссерские метафоры понятны без текстуального подкрепления. Например, в мюзикле «Бедная Лиза» такой вещью является букет ландышей, который ассоциируется не только с простотой и чистотой Лизы. Эпизод с покупкой ландышей присутствует в пьесе, как и в повести Н.М. Карамзина, но мотив покупки ландышей, как «покупки»

Лизиней невинности вводит уже Марк Розовский. Сцена, где в портфеле Эраста читатель-зритель видит множество букетов ландышей подводит к мысли о разгульной жизни этого персонажа, неверности и чувственности.

Итак, резюмируя все выше сказанное: мы видим, что многие особенности триптиха переняты Розовским из разных сфер культуры: от эстрады до политического театра и самодеятельности. Традицию некоторых стилизаций можно найти и в балаганном театре, и в театре революционном, очевидно также, что драматург тяготеет к актуальному на момент создания триптиха стилю мюзикла. При этом всем работает он с серьезным классическим литературным материалом. В своих монографиях М.Розовский упоминает такое понятие, как «синтетический», обращая его не к театру, а к актерскому таланту (актер, который может играть абсолютно в любом жанре). Это подводит нас к мысли о том, что возможно термин синтетический театр, который в словаре П.Пави представлен, как *тотальный театр*, может характеризовать стиль, в котором работает Марк Розовский и в котором был поставлен весь триптих. В работе мы представили Марка Григорьевича Розовского, как драматурга, который был сведущ в новейших тенденциях театра, впрочем как и имел весьма детальное представление об истории театрального искусства. Это все позволяет на сделать вывод, что тотальный театр, как один из вариантов названия всеобъемлющего театра, характеризует триптих и концептуальный подход к процессу сценизации Марка Розовского.

Заключение

В рамках магистерской работы удалось прийти к следующим заключениям:

1. музыкально-поэтический триптих Марка Розовского включает в себя традиции политического агиттеатра, документального театра, площадного театра и театра балагана, а также создан под влиянием мюзикальной традиции и отражает специфику особенностей эстрадных миниатюр;
2. Марк Розовский в своих сценизациях использует музыкальную составляющую спектакля для расширения театральных понятий о времени и пространстве; через песенный пласт в пьесах предлагается обширное художественное дополнение к тексту-оригиналу;
3. основной прием, используемый в триптихе при формальной переделке текста повествовательного в драматургический текст, это образ Рассказчика в лице одного из персонажей (или нескольких);
4. в театральном триптихе, состоящем из пьес «Бедная Лиза», «Убийвец» и «История лошади», основными лейтмотивами, которые выделяет драматург, являются оппозиции «человек – сверхчеловек», «человек – животное», «маленький человек – власть/государство», «человек-война».
5. триптих критиками был встречен противоречивыми оценками, об этом свидетельствуют статьи, интервью и рецензии в латвийских печатных изданиях того периода (архив Латвийской национальной библиотеки)
6. опыт Марка Розовского в инсценизации русской классики может быть оценен, как успешный и новаторский. В театральном сезоне 2018/2019 в его театре «У Никитских ворот» в репертуаре числятся 15 мюзиклов, в том числе «История лошади» и «Бедная Лиза».
7. исследование влияний на театральную деятельность Марка Розовского большого спектра театральных традиций и принципов, а также его тяготение к массовым зрелищам и использованию оригинальной сценографии, в итоге указывает на возможность называть форму, в котором работает драматург, - тотальным театром.
8. работа может рассматриваться с дополнением анализов трансформаций прозаических текстов в тексты пьес (на примере мюзиклов «Убийвец» и «История лошади») из исследовательской работы автора «Драматургическая поэтика Марка Розовского» (2017);
9. исследование может быть продолжено, как в отношении дальнейшего изучения театрального творчества Марка Розовского и его драматургической поэтики, так

и в сфере анализа успешных опытов трансформации прозаических текстов в сценарии театральных постановок. Ко второму располагает обширный архив Рижского русского театра им.М.Чехова.

Список литературных источников

Источники

Достоевский, Ф.М. *Белые ночи. Бедные люди. Преступление и наказание*. Москва: Астрель, 2005, с. 195-783.

Карамзин, Н.М. Сочинения в 2-х томах. Т. 1. Ленинград: Художественная литература, 1982.

Розовский, М. *Бедная Лиза*. Рига: Архив Рижского русского театра им.М.Чехова.

Розовский, М. *Изобретение театра. Веселый Достоевский*. Москва: 2010.

Розовский, М. *История лошади./Холстомер/* Рига: Архив Рижского русского театра им.М.Чехова.

Розовский, М. *Папа, мама, я и Сталин*. Москва: Зебра Е, 2011.

Розовский, М. *Режиссер зрелища*. Москва: Советская Россия, 1973.

Розовский, М. *Театральный человек*. Новый Мир: 2006, №7

Розовский, М. *Убийец*. Рига: Архив Рижского русского театра им.М.Чехова.

Толстой, Л.Н. *Повести и рассказы*. Москва: Художественная литература, 1982. с. 7-43.

Научная и критическая литература

Андрющенко, Е.Ю. *Мюзикл в отечественной музыкальной науке: терминологические «опозиции» 1970-х годов*, Южно-Российский музыкальный альманах, 2016

Андрющенко, Е.Ю. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыкознании 1980х годов: к истокам исследовательской традиции (статья 1). Южно-Российский музыкальных альманах, 2016. №4, с.86-92.

Брейтбург, В.В. *Отечественный эстрадный мюзикл в контексте бытования массовых жанров: к постановке вопроса*. Манускрипт, 2018.

Антонен, А. *Театр и его двойник*. / Пер. с фр., комм. С.А.Исаева. Москва: Мартис, 1993, с. 91-109.

Бахтин, М. *Проблемы поэтики Достоевского*. Москва: Художественная литература, 1972, с. 468.

Белинский, В.Г. *Статьи и рецензии*. Том восьмой. Москва: Из-во академии наук СССР, 1955.

Болдырева, Т.В. *Русский политический театр и политическая драма в зеркале историко-литературных и театроведческих работ*. Вестник ЧГПУ, 2016, №1, с.72-77.

Брук, П. *Пустое пространство*. Москва: Прогресс, 1968.

Волынцев, А., Михайлов, Дж. *Мюзикл*. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Москва: Советская энциклопедия, 1976. Т.3 с.854-855.

Горький, М. и др. *Воспоминания и исследования о творчестве Ф.М.Достоевского. Книга вторая.* Москва-Берлин: DirectMedia, 2015, с. 275-279.

Гроссман, Л. *Поэтика Достоевского.* Москва: Государственная Академия художественных наук, 1925, с.165.

Данько, Л. *Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: лекция.* Ленинград: ЛГИК им.Н.К.Крупинской, 1977, с.26.

Исаев, С. (сост.). *Как всегда - об авангарде. Антология французского театрального авангарда.* Москва: ГИТИС, 1992, с.59-65

Колесникова, А.А. *«Условный театр» В.Мейерхольда до 1917 года: рождение и трансформация.* Известия ПГПУ, 2012, №27, с.41-48.

Тараканов, М. Введение. *Советский музыкальная театр: проблемы жанров.* Москва: Советский композитор, 1982, с.3-18.

Справочная литература

Бескин, Э. *Инсценировка // Литературная энциклопедия: В 11 т.* М.: Ком. Акад., 1930, с. 537 – 539

Ефрон, И.А., Брокгауз, Ф.А. *Энциклопедический словарь,* С.-Петербург: 1890-1907.

Кожевников В.М. *Литературный энциклопедический словарь.* Москва: Советская энциклопедия, 1987.

Пави, П. *Словарь театра.* М.: Прогресс, 1991.

Современный словарь иностранных слов. Москва: Русский язык, 2000.

Ушаков, Д.Н. *Толковый словарь русского языка.* Москва: Огиз, 1935.

Хализиев, В.Е. *Инсценировка/ Литературная энциклопедия терминов и понятий(ред Николюкин, А.Н.).* М.: Интелвак, 2001.

Шведова, Н.Ю. *Словарь русского языка.* Москва: Русский язык, 1983.

Интернет-источники

Бескин, Эм. Художественная политграмота. [электронный ресурс]. [Просмотрен 25.03.2019]Доступен: http://www.alib.ru/au-beskin/nm-hudozhestvennaya_politgramota/

Карась, А. *Украденный шедевр* [электронный ресурс]. [Просмотрен 22.04.2019]. Доступен: <http://rg.ru/2006/11/21/rozovskii.html>

Мережковский, Д.С. *Достоевский* [электронный ресурс]. [Просмотрен 25.05.2019]. Доступен: http://dugward.ru/library/merejkovskiy/merejkovskiy_dostoevskiy.html

Методические указания к постановке «Живой газеты» [электронный ресурс]. [Просмотрен 25.05.2019]. Доступен: <http://www.togdazine.ru/article/1925>

Михайлова, Е. *Марк Розовский: «Никогда никому ничего не поздно»*. Даугава, №6, 01.06.1987. Доступен: архив Latvijas Nacionālā bibliotēka.

Мурси-Гудеж, С. *Марк Розовский: Лично я смесь толстовства и вольтерьянства* [электронный ресурс]. [Просмотрен 22.05.2017]. Доступен: <http://www.teatral-online.ru/news/18022/>

Наборщикова, С. *Поющий бунт: театр «У Никитских ворот» поставил «Капитанскую дочку»* [электронный ресурс]. [Просмотрен 22.05.2017]. Доступен: <https://iz.ru/801582/svetlana-naborshchikova/poiushchii-bunt-teatr-u-nikitskikh-vorot-postavil-kapitanskuiu-dochku>

Официальный сайт театра «У Никитских ворот». [электронный ресурс]. [Просмотрен 27.05.2017]. Доступен: <http://www.teatrunikitskihvorot.ru>

Розовский, М. *Если за веру надо кого-то убить - это безбожная вера* [электронный ресурс]. [Просмотрен 22.05.2017]. Доступен: <https://ria.ru/religion/20150306/1051110941.html>

Розовский, М. *Мне нужна не замечательная пьеса, а моя* [электронный ресурс]. [Просмотрен 22.05.2017]. Доступен: http://teatrlib.ru/Library/Modern_drama/2016_2/2016_2.pdf

Розовский, М. *Театр из ничего: главный принцип Марка Розовского* [электронный ресурс]. [Просмотрен 22.05.2017]. Доступен: <https://www.m24.ru/articles/teatr/30032017/135123>

Розовский, М. *Я против цензуры, но эпатаж – это дешевка* [электронный ресурс]. [Просмотрен 25.05.2019]. Доступен: http://www.ng.ru/culture/2017-04-03/10_6964_mark.html

Романов, А. *Марк Розовский. О времени и о нас* [электронный ресурс]. [Просмотрен 25.05.2019]. Доступен: <http://lr4.lsm.lv/lv/raksts/portret-vremeni/mark-rozovskiy.-o-vremeni-i-o-nas.a54960/>

Сегаль, З. *В преддверии нового сезона*. Ригас Балсс, №217, 20.09.1978. Доступен: архив Latvijas Nacionālā bibliotēka.

Сегаль, З. *Вступая в новый сезон*. Ригас Балсс, №233, 09.10.1979. Доступен: архив Latvijas Nacionālā bibliotēka.

Соколов, М. *М.Розовский: "Я боюсь революции, но нельзя жить в рабстве"* [электронный ресурс]. [Просмотрен 26.05.2019]. Доступен: <https://www.svoboda.org/a/28420794.html>

Троицкая, В. *Ах, Эраст, Эраст! Размышления о спектакле «Бедная Лиза» в постановке Марка Розовского* [электронный ресурс]. [Просмотрен 25.05.2019]. Доступен: https://spbvedomosti.ru/news/culture/akh_erast_erast_razmyshleniya_o_spektakle_bednaya_liza_v_postanovke_marka_rozovskogo/

Mitina, D., Šroma, N., & Humanitāro zinātņu fak. Rusistikas un slāvistikas nod. (2017). *Marka Rozovska dramaturģiskā poētika ("Holstomers. Kāda zirga stāsts" un "Slepkava")*: Bakalaura darbs / Darja Mitina ; darba vad. asoc. prof. Dr. Philol. Natalja Šroma ; doc. Iveta Narodovska

; LU. Humanitāro zinātņu fak. Rusistikas un slāvistikas nod. Rīga. **Elektroniski:**
<https://dspace.lu.lv/dspace/handle/7/36581>

Meinerte I. Atkalredzēšanās ar bijušajiem Rīdziniekiem / I. Meinerte // Rīgas Balss. – ISSN 1407-3927. – Nr. 196 (1988, 25. augustā), 8.lpp. – Pieejams arī Periodika.lv. [Resurss skatīts 16.05.2019].

Treimanis G. Pelnīti panākumi / G. Treimanis. // Cīņa. – ISSN 2243-6081. – Nr. 142 (1982, 20. jūnijā), 4. lpp. – Pieejams arī Periodika.lv. [Resurss skatīts 16.05.2019].

Zeltiņa G. Emocijas un atzinumi, “Slepķavu” skatoties / G. Zeltiņa // Padomju Jaunatne. – ISSN 2243-5298. – Nr. 22 (1979, 31. janvāris), 4. lpp. – Pieejams arī Periodika.lv. [Resurss skatīts 16.05.2019].

Simakovska I. Marka Rozovska intelektuālais laukuma teātris / I. Simakovska // Lītaratūra un Māksla. – ISSN 2255-8306. – Nr. 42 (1990, 17. novembris), 16. lpp. – Pieejams arī Periodika.lv. [Resurss skatīts 16.05.2019].

Lehmusa I. Jauna tikšanās ar Raskoļņikovu / I. Lehmusa ; J. Ikoņņikova foto // Padomju Jaunatne. – ISSN 2243-52998. – Nr. 192 (1978, 4. oktobris), 4. lpp. – Pieejams arī Periodika.lv. [Resurss skatīts 16.05.2019].

Markvarte V. Almas H. LOU iespaidi par Rīgas teātriem. / V. Markvarte // Karogs. – ISSN 0132-6295. – Nr. 11 (1982, 1. novembris), 210. lpp. – Pieejams arī Periodika.lv. [Resurss skatīts 17.05.2019].

Vīksniņš R. Ironijas pūsma un sentimenta dzirksts : recenzija / R. Vīksniņš // Rīgas Balss. – ISSN 1407-3927. – Nr. 3 (1986, 4. janvāris), 7. lpp. – Pieejams arī Periodika.lv. [Resurss skatīts 17.05.2019].

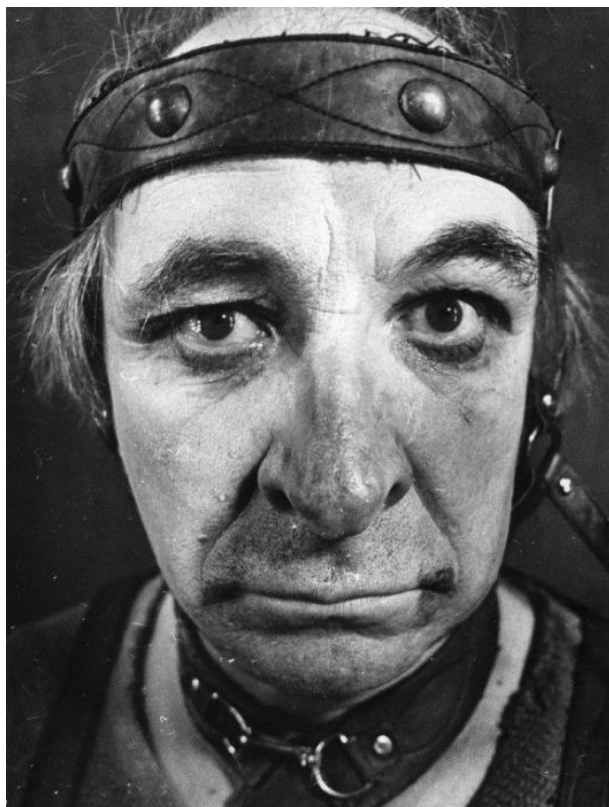
Приложение №1

Фото инсценизации мюзикла «Бедная Лиза», фото хранятся в архивах Рижского русского театра им.Чехова.



Приложение №2

Фото Е.Лебедева, в роли Холстомера в мюзикле «История лошади». Материал
Б.Стукалова.



DOKUMENTĀRA LAPA

Maģistra darbs “Marka Rozovska dramaturģiskā triptiha poētika (“Holstomers. Kāda zirga stāsts”, „Slepkava” un “Nabaga Līza”)” izstrādāts LU Humanitāro zinātņu fakultātē.

Ar savu parakstu apliecinu, ka pētījums veikts patstāvīgi, izmantoti tikai tajā norādītie informācijas avoti un iesniegtā darba elektroniskā kopija atbilst izdrukai.

Autors: Darja Mitina

Rekomendēju darbu aizstāvēšanai

Vadītājs: asoc. prof. Nataļja Šroma

Recenzents: doc. I.Narodovska

asoc.prof. J.Sidjakovs

Darbs iesniegts Rusistikas un slavistikas nodaļā 30.05.2019.

Studiju metodiķe: Jeļena Sevastjanova

Darbs aizstāvēts maģistra gala pārbaudījuma komisijas sēdē

____.06.2019 prot. Nr. ____, vertejums ____ (_____)

Komisijas sekretāre: doc. S. Pogodina