

РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ БИБЛИОТЕКА ИСКУССТВ

Тринадцатые Международные Михоэлсовские чтения

85.334.3(2)

НЗ5

СА-411502

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР  
В КОНТЕКСТЕ  
МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЫ



РОССИЙСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ  
БИБЛИОТЕКА ИСКУССТВ

ТРИНАДЦАТЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ МИХОЭЛСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР  
В КОНТЕКСТЕ  
МНОГОНАЦИОНАЛЬНОЙ  
КУЛЬТУРЫ

АРХИВЫ, БИБЛИОТЕКИ, ИНФОРМАЦИЯ



Государственное бюджетное  
учреждение культуры  
«Оренбургская областная универсальная  
научная библиотека им. Н.К. Крупской»

Москва  
РГБИ  
2024

CA-411502

# Содержание

## Статьи

- Костырченко Г.В.  
Соломон Михоэлс в 1940-е годы: мифы и реальность ..... 11
- Френкель А.С.  
Театр имени Шолом-Алейхема в Москве 1920-х:  
Евсей Бертонов, Сарра Фибих, Алексей Дикий,  
Давид Гофштейн и другие ..... 30
- Пахомова С.В.  
«Трагический карнавал» в ГОСЕТе ..... 58
- Бартеле Т.М.  
Еврейский театр в Риге. Последний сезон 1940/41 года ..... 71
- Овэс Л.С.  
Художник Исаак Махлис: отражения в зеркале одного  
петербургского архива ..... 95
- Горюнова И.Э.  
Режиссерская реконструкция в драматическом театре:  
возобновление спектакля «Поминальная молитва»  
в театре «Ленком Марка Захарова». К 35-летию спектакля..... 115
- Рейтблат А.И.  
Итальянская опера и российский слушатель в XIX веке..... 132
- Тиховская О.А.  
Малороссийские театральные труппы и формирование  
полиэтнической зрительской аудитории в Бессарабии  
в конце XIX — начале XX веков ..... 143
- Султанова Р.Р.  
Павел Беньков — художник театра:  
реконструкция творческого метода ..... 161

- Глазунова Е.В.  
История театральных представлений в австрийском издании 1920-х годов «Denkmäler des Theaters» («Памятники театра»). Из фондов Центральной научно-технической библиотеки по строительству и архитектуре ..... 174
- Сапрыкин М.А.  
Национальный театр на пике ожиданий от национальной культуры. Первая Всесоюзная олимпиада театров и искусств народов СССР 1930 года ..... 186
- Коваленко Т.В.  
«Национальный по форме, социалистический по содержанию»: Адыгейский колхозно-совхозный театр в художественной жизни Юга России ..... 208
- Монисова И.В.  
«Русские сезоны» на современной китайской сцене: об опыте адаптации инонационального материала ..... 227

## Сообщения

- Карпунина Д.Г.  
Становление национального театра Азербайджана: Театр Г.З. Тагиева в фонде афиш и программ Театрального музея им. А.А. Бахрушина ..... 243
- Романова И.В.  
Еврейские спектакли в театральной жизни Смоленска 1920–1930-х годов в фонде афиш и программ Театрального музея им. А.А. Бахрушина ..... 254

## Публикации

«Ночь на старом рынке» И.Л. Переца: вариант текста ГОСЕТа <i>Публикация С.В. Пахомовой</i> .....	263
Программа спектакля «Ночь на старом рынке». Московский государственный еврейский театр, 1925 год <i>Публикация С.В. Пахомовой</i> .....	281
Колганова А.А. «Когда лепила Михоэлса, слезами умывалась...» Фарфоровая сюита «Король Лир» А.Д. Бржезицкой .....	289
Бржезицкая А.Д. Воспоминания <i>Публикация А.А. Колгановой</i> .....	299
Авторы .....	307
Abstracts .....	309

А.С. Френкель  
(Санкт-Петербург)

## Театр имени Шолом-Алейхема в Москве 1920-х: Евсей Бертонов, Сарра Фибих, Алексей Дикий, Давид Гофштейн и другие

Революция и Гражданская война в России парадоксальным образом не только не положили конец развитию в стране театрального дела, но и способствовали его расцвету. В период военного коммунизма благодаря государственной поддержке происходил лавинообразный рост числа театральных коллективов различных направлений. При нэпе государственное финансирование резко сократилось, что привело к закрытию многих коллективов, но в то же время либерализация экономической и общественной жизни создавала новые возможности. Творческие достижения таких театров, как Московский Художественный театр во главе с Константином Станиславским, Театр имени Всеволода Мейерхольда, Камерный театр под руководством Александра Таирова, и их триумфальные гастроли на Западе способствовали тому, что вскоре, уже в начале 1930-х, в советской печати появилась — и затем эксплуатировалась вплоть до заката СССР — громкая формула «Москва — театральная Мекка». Формула носила очевидную идейно-политическую направленность и была призвана манифестировать мировое лидерство коммунистического режима в важнейшей отрасли искусства. Тем не менее основания для обозначения столицы Страны Советов как места «театрального паломничества» действительно имелись: актеры, режиссеры, драматурги из разных стран приезжали сюда в те годы, чтобы учиться у Станиславского,

Мейерхоolda, других выдающихся мастеров сцены, набираться у них опыта и вдохновения<sup>1</sup>.

Наблюдалось в первое послереволюционное десятилетие и «паломничество» в Москву энтузиастов еврейского театра из городов и местечек бывшей черты оседлости.

Уже осенью 1918-го свой первый спектакль — «Вечер студийных работ» — представила московской публике театральная студия «Габима», игравшая на иврите. Еще до большевистского переворота энергичный основатель коллектива Наум Цемах добился встречи со Станиславским и заручился его поддержкой, после чего «Габима» стала неформально считаться «библейской студией» Художественного театра и к работе с ней в качестве режиссера и педагога приступил Евгений Вахтангов, ученик Станиславского. При новой власти Цемаху удалось дойти и до народного комиссара просвещения Луначарского, выхлопотать для студии подходящее помещение и государственную субсидию. Невзирая на ожесточенную политическую борьбу вокруг «театра на мертвом языке» и агрессивные нападки на «сионистско-гебраистскую затею» со стороны евсекции РКП(б), «Габима» продержалась в Москве до января 1926 года, после чего отправилась на европейские гастроли, из которых большинство участников труппы назад не вернулись. Впоследствии на основе коллектива возник Национальный театр Израиля «Габима»<sup>2</sup>.

Идишистскую альтернативу «Габиме» представлял Государственный Еврейский камерный театр (ГОСЕКТ) под руководством Алексея Грановского, перебравшийся из Петрограда в Москву осенью 1920-го. Решение о переводе ГОСЕКТа в столицу было принято еще 19 апреля того же года на заседании Центротейатра (Центрального театрального комитета при Наркомпросе), но основным «лоббистом» выступала евсекция, стремившаяся создать идеологический противовес «Габиме», закрыть которую так и не получилось. Слово «камерный» в названии коллектива сохранялось до 1925 года. В будущем детищу Грановского предстояло

<sup>1</sup> См., например: Лапина Г.В. Американские паломники в театральной Мекке : моск. театр. фестивали «Интуриста» 1933–1937 гг. // *Rossica*. Лит. связи и контакты. 2022. № 2. С. 98–132; Гудков М.М. Американский последователь Мейерхоolda: Герберт Биберман // Там же. № 3. С. 121–150.

<sup>2</sup> См., например: Иванов В.В. Русские сезоны театра «Габима». М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 9–82.

И.Э. Горюнова  
(Москва, Россия)

## Режиссерская реконструкция в драматическом театре: возобновление спектакля «Поминальная молитва» в театре «Ленком Марка Захарова».

К 35-летию спектакля

Созданный на театральных подмостках спектакль живет по определенным законам. Судьба спектакля, как и судьба человека, зависит от множества причин. Некоторые постановки теряют свою актуальность, в иных ветшает художественное оформление и бутафория, уходят актеры, на которых держалась художественная концепция. Но есть спектакли-долгожители, актуальные на все времена. Как правило, это спектакли классического репертуара. Тем не менее нередко приходится слышать утверждение, что восстановление спектакля как современное явление театрального процесса не способствует эволюции искусства. Прежде всего потому, что это перенос эстетики прошлого и она не может быть актуальна сегодня. Так ли это? Попробуем доказать, что реконструкция необходима и в современной театральной практике.

Если спектакль, пользующийся зрительской популярностью, по какой-либо причине снимается с репертуара (изменился актерский состав, обветшали декорации, костюмы, пришла в негодность бутафория), возможны два пути его возвращения на сцену — *реконструкция* и *капитальное возобновление*. Какова разница между этими понятиями?

*Реконструкция* — это показ нового сценического произведения в прежнем исполнении и оформлении. Обычно реконструкция предполагает обновление или доработку некоторых частей декораций и костюмов, сравнительно небольшое количество репетиций и т. д. Главное в реконструкции — передать время, когда

выходил спектакль, т. е. сохранить приметы не времени действия в пьесе, а времени постановки.

*Капитальное возобновление* спектакля — это значительное обновление старого спектакля, предполагающее изготовление нового сценического оформления, введение новых исполнителей, а иногда и изменение прежней трактовки образов, требующее большого количества репетиций.

В контексте современного театрального процесса возобновление применимо прежде всего к музыкальному театру. Причины вполне объективны. Исторически доказано, что театр драматический по злободневности, актуальности, количеству произведений в репертуаре всегда превосходил музыкальный, поскольку драматический театр более демократичен, понятен по языку самому широкому зрителю. Музыкальный всегда был искусством с высокой степенью условности. В музыкальном театре (оперных или балетных спектаклях) иные выразительные средства. Поэтому реконструкции спектаклей в музыкальных театрах чаще всего выполняли задачи по сохранению художественно-эстетических достижений. Традиция восстанавливать спектакли родилась в самых крупных и старых театрах России — Большом и Мариинском. Для эстетики музыкального театра начала и середины XX в. были характерны костюмные спектакли с максимально точным соответствием исторической эпохе, о которой шла речь в спектакле. Режиссура спектаклей этого периода была достаточно ограниченной. Это стандартное построение мизансцен, т. е. главные персонажи непременно находятся в центре, на первом плане или на авансцене. Если говорить о существовании артиста в музыкальном театре, то главным в оценке его творчества всегда являлся вокал, в свете которого актерским задачам отводилась второстепенная роль. Главенствующая позиция дирижера отодвигала режиссера на второй план. Понятие же *возобновления* в современном понимании вошло в обиход во второй половине XX в. (с развитием профессии режиссера).

Именно XX в. породил такое направление, как восстановление спектакля. В оперном театре рубежа XX–XXI вв. на первый план вышла проблема актуализации оперной классики. Современная музыкальная драматургия, к сожалению, становится все менее востребованной. Крупные театры прибегают к восстановлению по различным причинам. Это связано и с репертуарным «голо-

А.И. Рейтблат  
(Москва, Россия)

## Итальянская опера и российский слушатель в XIX веке

В данной статье речь идет не об итальянской опере как разновидности оперного искусства, а о конкретном театральном коллективе в Петербурге в XIX в., подавляющее большинство членов которого составляли итальянские певцы и который исполнял в основном оперы итальянских композиторов. Современники писали о нем как об Итальянской опере, то есть именовали его с прописной буквы.

Труппы итальянских оперных певцов появились в Петербурге еще в первой половине XVIII в. и периодически выступали позднее, но срок их существования не превышал нескольких лет.

Лишь в 1843 г. была создана постоянная труппа, деятельность которой была прекращена лишь в 1886 г. Этот коллектив сыграл очень важную роль и для русского общества, и для русской оперы. Ему посвящен ряд популярных и обзорных публикаций<sup>1</sup>, есть

<sup>1</sup> См., например: Иванов М.М. Первое десятилетие итальянского театра в Петербурге в XIX веке (1843–1853) // Ежегодник императорских театров. Сезон 1893–1894 гг. Прил. СПб., 1895. Кн. 2. С. 55–95; Гозенпуд А.А. Русский оперный театр XIX века (1836–1856) / Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. [Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1969]. С. 177–232; Золотницкая Л.М. Итальянский оперный театр в России в 18–20 веках : лекция. Л. : Ленингр. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1988. 74, [1] с.; Итальянская опера в Санкт-Петербурге / авт.-сост. М.М. Годлевская, Е.М. Федосова ; автор текстов М.М. Годлевская. СПб. : [б. и.], 2013. 230, [1] с. ; Боголюбова Н.М. Итальянский оперный театр в Санкт-Петербурге // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 3. С. 80–83.

книги о прославленной певице этой труппы Полине Виардо<sup>2</sup>, но, тем не менее, нет ни одной научной монографии об этом важном явлении русской культурной жизни и нет специальных работ, рассматривающих восприятие итальянской оперной труппы русскими слушателями.

Но прежде чем переходить непосредственно к этой теме, кратко охарактеризуем музыкальный опыт в первой половине XIX в. русского слушателя пения, в частности оперного. Он был небогат. Это, в основном, народные песни, с которыми было в той или иной мере знакомо все население страны. Это также церковное пение, которое слышали представители всех христианских конфессий Российской империи. Кроме того, многие слышали цыганские песни. Городским жителям было знакомо также пение шарманщиков<sup>3</sup>, более состоятельные из них, прежде всего дворяне, слышали пение в быту, главным образом романсы, а также концертное пение отечественных и гастролирующих певцов. В Петербурге существовали немецкая и русская оперные труппы, но они посещались не очень активно и не имели особого резонанса. Немногочисленные состоятельные лица, которые путешествовали в Италию и Париж, могли слышать там оперы в исполнении итальянских певцов.

Поэтому появление постоянной итальянской труппы, состоявшей из первоклассных итальянских исполнителей, стало событием для любителей оперного искусства. Вот свидетельства довольно разных слушателей. Театральный (в том числе оперный) критик Рафаил Зотов вспоминал: «...явилась в Петербурге итальянская опера. <...> [Рубини, Тамбурины и Виардо — ] это был триумвират талантов, каких мы никогда не слыхали. Те же оперы пели и русские, и немцы, и прежняя итальянская труппа двадцатых годов, но для слушателей было все ново, восхитительно, мы до сих пор не знали, не понимали истинного пения. Мы знали все вокальные трудности, рулады, но не слыхали звуков,

<sup>2</sup> Розанов А. С. Полина Виардо-Гарсиа. 2-е изд., доп. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1973. 221 с.; Барбье П. Полина Виардо / пер. с фр. Н. Кисловой. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. 471, [5] с. (Studia Europaеа).

<sup>3</sup> В Россию шарманка проникла в конце XVIII в., но распространение получила позднее. В Национальном корпусе русского языка самое раннее употребление слов «шарманка» и «шарманщик» датируется 1841 г. О петербургских шарманщиках см. очерк Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики» (1843).



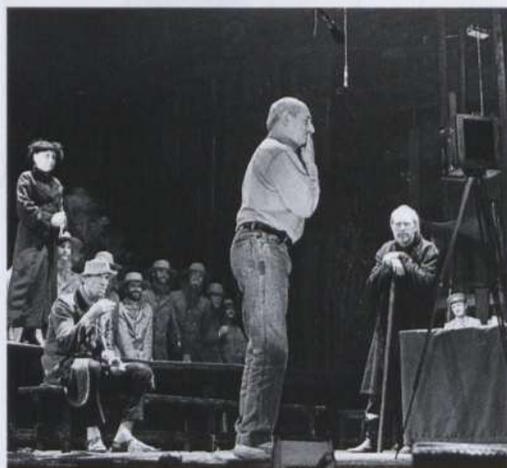
Оскар Блюм. 1922  
Рисунок А. Куренного  
Собрание Государственного музея  
истории российской литературы  
имени В.И. Дала



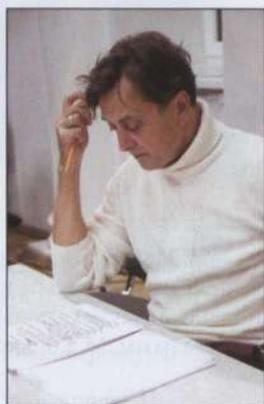
Сарра Фибих. 1920-е годы  
Частное собрание  
(Санкт-Петербург)



Директор «Ленкома Марка Захарова», заслуженный деятель искусств РФ Марк Варшавер и композитор, народный артист РФ Михаил Глуз перед премьерой спектакля «Поминальная молитва», март 2021 года



1989 год. Репетиция спектакля «Поминальная молитва». Режиссер — народный артист СССР Марк Захаров



2021 год. Репетиция спектакля «Поминальная молитва». Режиссер — народный артист РФ Александр Лазарев

Конец ознакомительного фрагмента

Уважаемый читатель!

Размещение полного текста данного произведения невозможно в связи с ограничениями по IV части ГР РФ.

Эту книгу вы можете почитать в Оренбургской областной универсальной научной библиотеке им. Н. К. Крупской по адресу: г. Оренбург, ул. Советская, 20; тел. для справок: (3532) 32-32-49