

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-197-215
EDN RGDQZY
УДК [792.09+792.075]:821.161.1-2

Г. А. Заславский
ORCID: 0000-0003-0131-0791
М. Д. Мокеев
ORCID: 0009-0002-8907-2627
С. И. Яшин
ORCID: 0009-0002-8139-2511
Российский институт театрального искусства — ГИТИС,
Москва, Россия

М. М. Абуллатинов
Саратовский академический театр юного зрителя имени Ю. П. Киселева,
Саратов, Россия
ORCID: 0009-0006-9791-2912

С. М. Ковальчик
Национальный академический драматический театр имени М. Горького,
Минск, Белоруссия
ORCID: 0009-0004-9497-9455

И. Г. Коняев
Театр-фестиваль «Балтийский дом»,
Санкт-Петербург, Россия
ORCID: 0009-0003-2875-4779

П. Е. Любимцев
Театральный институт имени Бориса Щукина
при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0007-1739-2812

Островский как вербатим XIX века. Актуализация и традиция

АННОТАЦИЯ

В юбилейный год А. Н. Островского в ГИТИСе в рамках Международной научной конференции «А. Н. Островский. Талант и социум» прошло обсуждение опыта постановок пьес классика на стыке XX и XXI веков. В дискуссии приняли участие режиссеры разных поколений, ставившие Островского на главных театральных площадках страны, на студенческой сцене, в России и за рубежом. Обширный свод пьес великого русского драматурга как вселенная текстов Островского дает возможность понять универсальность общественных проблем, становится идеальным пространством для творческого диалога, для самоидентификации артиста, стимулирует педагогические эксперименты, а также позволяет ощутить связь времен в актуальности конфликтов, обозначенных драматургом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

А. Н. Островский, русский театр, режиссура, театральная педагогика.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-197-215
EDN RGDQZY
УДК [792.09+792.075]:821.161.1-2

Grigoriy A. Zaslavskiy
ORCID: 0000-0003-0131-0791
Mikhail D. Mokeev
ORCID: 0009-0002-8907-2627
Sergey I. Yashin
ORCID: 0009-0002-8139-2511
Russian Institute of Theatre Arts (GITIS),
Moscow, Russia

Murat M. Abulkatinov
ORCID: 0009-0006-9791-2912
Saratov State Academic Theatre for Young Spectator n. a. Yu. P. Kiselev,
Saratov, Russia

Sergey M. Kovalchik
National Academic Drama Theatre of M. Gorky,
Minsk, Belarus
E-mail: sigitas@tut.by
ORCID: 0009-0004-9497-9455

Igor G. Konyaev
The Baltic House Theatre-Festival,
Saint Petersburg, Russia
ORCID: 0009-0003-2875-4779

Pavel E. Lubimtsev
Boris Shchukin Theatre Institute at Evgeniy Vakhtangov State Academical Theatre,
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0007-1739-2812

Alexander Ostrovsky's Plays as a Verbatim Theatre of the 19th Century. Mainstreaming and Tradition

ABSTRACT

The International Scholar Conference *A. N. Ostrovsky. Talent and Society* that was held in GITIS was the part of Ostrovsky's anniversary year events. There was a discussion about stage interpretations of the author's plays at the turn of the 20th and 21st centuries. The directors of different generations took part in this venue: those who staged Ostrovsky at the head Russian theatres, on the student stage, local and abroad. An enormous collection of plays written by the great Russian playwright is a real universe. They make it possible to understand the universality of social problems, become an ideal space for creative dialogue and for the actor's self-identification, stimulate pedagogical experiments, and allow one to feel the connection of times in the relevance of the conflicts outlined in the plays.

KEYWORDS

A. N. Ostrovsky, Russian theatre, directing, theatre pedagogy.

Григорий Заславский: С самого начала, говоря о научной конференции к 200-летию со дня рождения Александра Николаевича Островского, мы предполагали дать слово практикам, в нашем случае — режиссерам. В результате выступления практиков заняли почти половину времени — без малого полтора дня, но мы убеждены: это не было временем, отнятым у науки, скорее наоборот. Готовясь опубликовать материалы состоявшегося круглого стола, мы считаем важным в очередной раз показать и доказать, что в театре не всегда возможно четко разделить научную и творческую работу, поскольку работа режиссера, его погружение в пьесу, в текст и интерпретация текста сами по себе являются научно-исследовательским процессом — еще до того, как за дело берется исследователь-театровед или историк театра.

Третий день вместе с учеными-исследователями, театральными режиссерами-практиками и, конечно, со студентами-театрооведами, составляющими аудиторию в читальном зале библиотеки ГИТИСа, мы говорим об Островском. И чем больше говорим, тем больше понимаем, что этот разговор может быть бесконечным. Но не бесконечно мучительным, а бесконечно интересным. Сегодня мы задумали провести разговор режиссеров и педагогов, которые в разные годы обращались к Островскому.

Мне было важно, чтобы в разговоре принял участие Михаил Дмитриевич Мокеев, потому что много-много лет назад, когда я учился в ГИТИСе на театроведческом факультете, во время практики на втором курсе я отправился в «Творческие мастерские» Союза театральных деятелей РСФСР — это было волшебное место, где очень талантливые и даже знаменитые и только-только начинающие режиссеры могли ставить то, что им хочется. Там работали Александр Пономарёв, Роман Виктюк, Владимир Космачевский-младший, Владимир Мирзоев, Клим, а в поэтическом представлении выходили на сцену Пригов, Гандлевский, Коваль, а я отправился в мастерскую Мокеева, где Михаил Дмитриевич в репетиционном подвале в Среднем Каретном переулке в тот момент репетировал «Лес» с очень хорошими актерами: с ушедшей от нас, к сожалению, Еленой Казариновой, Юрием Екимовым, Сергеем Шенталинским и другими, тоже очень хорошими, артистами.

Репетиции — это, конечно, особый мир, но тут было какое-то невероятно азартное соединение хороших артистов, режиссера и Островского, получавших невероятное удовольствие от общения друг с другом. И я тоже получал удовольствие от их проб, радостных открытий, влюбляясь в артистов, в спектакль и в «Лес» Островского тоже, в то обилие возможностей, которое Островский предлагает. Для меня это было большим театральным и профессиональным — как для будущего критика — счастьем, которое память сохранила на всю жизнь. В этом обилии возможностей — загадка и счастье (и мука) любой великой пьесы. Вроде бы герои выбирают одно направление и идут в усадьбу Пеньки, но на самом деле Островский оставляет при этом невероятное количество вариантов для прочтения характеров и всех отношений, которые можно развивать в одну, а можно в другую сторону. И дает массу возможностей, которые искусственный интеллект, может, и способен просчитать, но,



Выступает П. Е. Любимцев. В президиуме М. Д. Мокеев, А. Н. Зорин, Г. А. Заславский.

Фото В. Пильгун / Speech by P. E. Lyubimtsev. On the presidium: M. D. Mokeev, A. N. Zorin, G. A. Zaslavsky.

Photo by V. Pilgun

мне кажется, не так, как интуиция или фантазия режиссера. Об этом стоит поговорить. Об Островском и его слове, о том, что драматург предлагает режиссеру и что дает студенту. Пьесы Островского очень часто возникают как дипломные спектакли, потому что, наверное, дают возможность погрузиться в сложный характер, в сильный характер. Но характер и характерность — между этими понятиями дистанция, где-то они пересекаются, а где-то расходятся, как в море корабли. Обо всем этом я предлагаю поговорить.

Павел Любимцев: Я сразу хочу извиниться за то, что мое выступление не будет научным и, наверное, не будет оригинальным. Все, что я скажу, известно вам. Мэтрам — безусловно, а молодым, изучающим предмет, надеюсь, знакомо. Я два раза ставил спектакль по Островскому в Учебном театре Щукинского училища. Два года назад — «Лес», который мы возили на фестивали: играли его в Калининграде, в Старом Осколе, в Ярославле — вроде бы даже и с успехом! В этом году поставил «В чужом пиру похмелье» — пьесу, которую в последнее время кинулись играть, причем по причинам прежде всего утилитарным, поскольку она до странности короткая. У Островского таких пьес немного.

В разговоре об Островском я буду опираться не только на свой педагогический и режиссерский опыт, но и на опыт зрительский, читательский. Мне кажется, что одно от другого не отделяется. Чем Островский отличается от других крупных драматургов? Прежде всего, какой-то необыкновенной, особенной драматургичностью. Это, я думаю, все понимают, кто имел дело с Островским. То есть Островский был выдающимся режиссером. Хотя

при жизни драматурга это слово обозначало нечто совсем другое. Слово «режиссер» обрело современный смысл только в конце XIX века, когда Островского уже не было. Что я подразумеваю под драматургичностью? Замечательную *действенность* его пьес. Там всё со всем увязано. Всегда. Принцип театральной литературы сформулировал еще Гоголь, и очень точно: в сочинении для театра каждый персонаж в меру своих сил хлопочет о своей надобности. К этому что-либо трудно добавить. «В меру своих сил» — это именно характер, то, о чем сказал Григорий Анатольевич. А «о своей надобности» означает то, что у всех есть задача, цель в каждой сцене, и сквозная задача, сквозная цель, которой они добиваются, — то есть действуют.

Вроде бы это прописная истина, но есть много драматургов, у которых она не всегда соблюдается. Есть драматурги, которые сочиняют историю, пишут интересный текст, даже очень остроумный, очень осмысленный, но, если начать разбирать, кто чего хочет и кто что делает, понять это оказывается довольно трудно. Например, таковы пьесы Шоу. Но это есть не только у Шоу, но и у Шекспира! В Шекспире все время борются драматург и поэт: первый выстраивает действие, а второй отвлекается на прекрасные, роскошные тексты, которые очень легко можно было бы пропустить.

К примеру, зачем в «Гамлете» так поэтически прекрасно рассказывать о смерти Офелии устами Гертруды? Можно просто сказать, что она утонула, тем более эпизод происходит не на сцене, а за сценой. Но у Шекспира изумительно красивый текст по этому поводу.

У Островского такого почти нигде нет. У него все взаимосвязано, все закручено, существует замечательная действенность. К чему это приводит, когда начинаешь работать? Сокращать очень сложно. Например, «Лес» — огромная пьеса, для студенческого спектакля слишком большая. Но нет таких персонажей, которых можно убрать. Все нужны! И про каждого можно ответить, почему и зачем он нужен. Есть отдельные текстовые красоты, которые я позволил себе вымарать просто потому, что спектакль был очень протяженный. И все равно он оказался большим. И я пошел на то, чтобы спектакль шел с двумя антрактами. Мне говорили: будут уходить. Я говорил: кто захочет — пускай уйдет, но по крайней мере действия длинными не будут. Два первых действия пьесы Островского шли вместе, потом — центральный третий акт с Восмибратовым и продажей леса. И два последних акта тоже шли вместе. И зрители не уходили.

Можете мне возразить, что у Островского есть пьесы, которые применительно к студенческому спектаклю сократить очень просто — можно выкинуть целое действие. Например, «Доходное место». Трактир, третий акт: кутеж Юсова и Белогубова, Мыкин, Досужев... Все можно пропустить. Но тогда пьеса обедняется сильно, обедняется ее мир, содержание, проблематика, жизнь. Или, например, «Последняя жертва». «Нескучный сад» легко можно пропустить, где Дульчин познакомился с Пивокуровой, решил на ней жениться и предал Юлию Павловну Тугину. Но для образа пьесы, для истории в целом «Нескучный сад» — этот зловещий карнавал — он, конечно, нужен.

Я вспоминаю «Последнюю жертву» Юрия Завадского, последний спектакль в его жизни, где «Нескучный сад» был совершенно потрясающий — с декорацией Васильева, с музыкой Буцко, с замечательными исполнителями эпизодических ролей... Но если студенческий спектакль не позволяет слишком большую протяженность или курс не очень многочисленный, то можно оставить только центральных персонажей.

Эта драматургичность и делает Островского таким благоприятным автором для студенческих спектаклей. Григорий Анатольевич уже об этом сказал. Разбирать его пьесы — одно удовольствие! На все вопросы можно ответить. Можно ответить даже разными способами, но по крайней мере одним способом точно ответишь. Есть одна вещь, с которой часто сталкиваешься, когда смотришь спектакли по Островскому, — его так называемая актуализация. Островского можно ставить в современных реалиях и вообще переносить действие его пьес в другое время. С некоторыми пьесами это очень легко получается. Например, то же «Доходное место», о котором я уже говорил, легко переносится в любое время, потому что тема взяточничества, коррупции в жизни российского чиновничества вечная. Она была, есть и будет, никуда не денется.

Случаются очень нелепые вещи. Был известный спектакль «Лес», где действие почему-то перенесли в 70-е годы XX века. Более неподходящей пьесы для переноса в 70-е годы XX века, чем «Лес», придумать нельзя. Какие тогда были помещики? Их не было! Они сейчас есть, но в то время их не было. А купцы? Сейчас существуют, а тогда нет. Еще: в 70-е годы разве презирали актеров? Актеров на руках носили, даже незначительных! Это совсем неподходящее время для переноса «Леса». В том спектакле, о котором я говорю, было наворочено все что угодно: там была музыка из 60-х, 50-х, какие-то бытовые приметы, а спасался спектакль тем, что хорошие артисты играли абсолютно традиционно. Правда, в каком-то странном антураже. И за счет этого спектакль вроде как «выезжал» и был смотрибелен, даже имел успех.

В разные времена актуальность Островского проявляется по-разному. Например, «На всякого мудреца довольно простоты» — это эпоха перестройки. Реформы, которые никому не принесли счастья. И Глузов, «человек злых взглядов», который решил сделать карьеру, — это как раз в перестройку звучало. Марк Анатольевич Захаров поставил в свое время спектакль «Мудрец». Очень яркий, логичный, там все было увязано. Меня только страшно мучило, что они говорили текст своими словами. Это для меня было совершенно невыносимо. Но художественная логика в спектакле была соблюдена. Или «Не было ни гроша, да вдруг алтын» — пьеса, которую Константин Аркадьевич Райкин перенес на задворки современной Москвы. Сходство большое. Лавки, в которых торгуют краденым, захоластье, нищета — все очень похоже. У Райкина замечательно было придумано, как по авансцене проносится поезд. Это происходит где-то возле полотна железной дороги: мчится поезд, вздымает мусор. Там был какой-то ветродуй, потоки из которого поднимали этот мусор в воздух, и он летел... Но, надо сказать,

поезда и при Островском были. Не обязательно переносить в современность. Но там возникал вопрос: может ли современный ростовщик носить свои миллионы зашитыми в пальто? Наверное, может. Удавится ли он, потеряв часть своего капитала сквозь прореху? Наверное, удавится. Но представить себе, что современный полицейский этот бумажник просто так, по слову возвратит... Вот этого я не могу себе представить.

Или так: молодой человек поцеловал девушку. Обсуждается вопрос: как он ее поцеловал — стоя на улице или в палисаднике? Потому что, если вошел в палисадник, он обязан жениться. Сегодня это довольно странно звучит. Странно и то, что современная девушка, говоря о своем отце, произносит: «Папенька». Либо надо как-то переписывать, либо не надо в другое время переносить. И я тут напомню рассуждение Георгия Александровича Товстоногова: *классика* — это «пьеса о прошлом, написанная сегодня». То есть мы сегодняшним взглядом смотрим на классическое произведение, но оно о прошлом, и ничего тут страшного нет.

Островский нуждается в быте. Вне быта Островский не существует. Только на почве бытописательства не надо сходить с ума — строить натуральные дома и есть настоящую пищу. Для Островского нужен какой-то отобранный быт, без него невозможно сыграть. Во всяком случае, спектакля, где Островского играют в пустом пространстве и это убедительно, я не помню. Еще важная вещь, касающаяся Островского, — его темперамент и страсти. Нам иногда кажется, что Островский — это нечто классическое, скучноватое, отстраненное. Ничего подобного! Это просто немножко другая жизнь, но страсти там бушуют невероятные, бешеные. Не случайно современная Островскому критика упрекала драматурга в том, какие неприличные вещи он изображает. Пьеса «Гроза» — кто-то из критиков написал: «Спасибо большое господину Островскому, что главное в сцене “Овраг” произошло все-таки за кустами». То есть его упрекнули в том, что он близок чуть ли не к порнографии, говоря современным языком. Он очень смел в выборе изображаемых ситуаций. Вот «Без вины виноватые» — мы привыкли к этой истории «благородно» относиться. Но какая ситуация представлена в начале? Молодая девушка из хорошей семьи вне брака прижила ребенка, который тайно воспитывается у какой-то мещанки, берущей на воспитание незаконных детей. С этого начинается пьеса. Во времена Островского подобное в театре было невозможно. Значит, темперамент и страсти Островского обязательно надо пропускать через себя и в полную силу. Этому ничуть не мешают ни исторические костюмы, ни грим, ни антураж.

Сверхзадача Островского — стремление к справедливости. Без наивной доброты и «теплых слез» невозможно ставить его пьесы. Именно поэтому у Островского часто такие неправдоподобные финалы. К примеру, «Бедность не порок»: вредный Гордей Карпыч Торцов вдруг почему-то оказался способен устроить всеобщее счастье, измениться и действовать не так, как от него ждешь. Или «В чужом пиру похмелье» (мой спектакль поставлен только сейчас и идет на нашей малой сцене): Тит Титыч Брусков — самодур, а что в конце?

Пьеса производит странное впечатление, потому что кажется, что она не закончена, что еще что-то будет. Нет! Она закончена, если играть *финальную оценку* этого самодура всерьез, как некое осознание того, что жизнь — другая, чем он себе представлял, что, оказывается, есть люди, которые могут быть бескорыстными и готовы деньги отдать не ради выгоды... Надо сказать, что, когда анализируешь этот характер (я репетировал только что), понимаешь: он — человек с неожиданностями. Не просто самодур, он способен нечто остроумно сказать, широко повести себя, в нем наряду с самодурством есть какая-то удаля. И такой человек может сказать: «Деньги — это тлен, это металл звенящий, умрешь — ничего с собой не возьмешь, все останется, вот пускай будет так, как будет» и т. д. Такого рода неожиданных финалов у Островского немало. В том же «Лесе» финальный монолог Несчастливцева. Разбираясь сообразно логике, понимаешь: кто бы стал его слушать? А у Островского он это произносит и говорит нехорошим людям правду в глаза. «Комедианты? Нет, мы — артисты, благородные артисты, а комедианты — вы. Мы коли любим, так уж любим. Коли не любим, так ссоримся или деремся. Коли помогаем, так последним трудовым грошом. А вы? Вы все время толкуете о благе общества, а кого вы накормили, кого обогрели, кого утешили? Вы тешите только самих себя, самих себя забавляете, вы — комедианты, шуты, а не мы». Без понимания таких неожиданностей за Островского вообще не надо братья.

Григорий Заславский: Я вчера был не на Островском, а на Чехове.

Павел Любимцев: В каком городе?

Григорий Заславский: Во МХАТе имени Максима Горького. Нынешний его генеральный директор Владимир Абрамович Кехман недавно закончил магистратуру в ГИТИСе по режиссуре. В афише новых «Трёх сестёр» стоит имя другого режиссера, но я уверен, что эта идея принадлежит Кехману, и — пожалуйста, не удивляйтесь — «Трёх сестёр» я вчера увидел совершенно по-новому. Слушая разговоры героев, чеховские реплики, никем не переписанные, не актуализированные, как сегодня часто бывает, я впервые подумал, что в их истории Москва — это пустая цель, неправильная, не надо было ехать в Москву. Это дурацкая цель. Я подумал, что так тоже можно эту историю прочитать.

Павел Любимцев: Они не поехали.

Григорий Заславский: Они разъехались все-таки. Они из этого дома все равно уходят. По-разному. «Один ушел навеки...» Месяц-другой, и Андрея в доме не будет... Банально, но так и есть: эти пьесы неисчерпаемы, что Чехова, что Островского. Сергей Михайлович, расскажите, пожалуйста, о ваших открытиях в Островском!

Сергей Ковальчик: Вы сказали эту фразу — миллион возможностей. В Советском Союзе было три сорта колбасы, и ты выбирал одну из них. А сейчас десять, сто возможностей — разбегаются глаза, и ты не знаешь, что выбрать. Этот миллион возможностей превращается в миллион опасностей для режиссера, работающего над современной постановкой классической пьесы. Есть возможность искажения автора, об этом многие говорили. Фонд классики огромен. Когда я работал над «Бесприданницей» и сказками Пушкина, голова просто «пухла» от количества гениальных трактовок той или иной пьесы. Уже на второй постановке я прихожу к мысли, что нужно отбросить все и постараться сегодняшними глазами увидеть пьесу, понять, что в ней сегодня звучит. И это *главное* выделять в будущем спектакле.

Есть две цели: учебная и постановочная. Как педагог нашего театрального института, я выпустил уже два курса режиссеров. На третьем курсе я даю студентам такое задание: «Островский. Экспозиция». Это самое слабое место у режиссеров — реализовать экспозицию в Островском. Это всегда, как правило, скучно. Первые три эпизода персонажи рассказывают, кто кому сват, кто кому брат. Зритель в это время ждет, когда же начнет развиваться действие. В зале возникает пауза вежливого ожидания. Конечно, лучшие режиссеры спектаклей по Островскому — и Захаров, и Товстоногов — избежали этого. Там захватывающая экспозиция. Поэтому я учебную задачу режиссерам ставлю так, чтобы они сумели «победить» экспозицию, сделать ее интересной, чтобы заработало исходное событие. Постановочная задача (это я уже говорю как художественный руководитель театра) — сделать пьесу «Бесприданница» сегодняшней, интересной, цепляющей зрителя. То есть создать такую формулу спектакля, чтобы он стал заразительным. Я пришел к мысли, что между «Грозой» и «Бесприданницей» существует незримая связь. Так мы с постановочной группой придумали образ Волги. Идею удачно реализовала наш художник Алла Сорокина. Это огромное зеркало над сценой. Сцена практически пустая, на ней помост, где происходит действие в буфете, в доме Карандышева, а все остальное пространство — черное, темное, эпическое — это Волга. Волга живет параллельной жизнью с персонажами пьесы. Из этой Волги возвращаются Паратов с Ларисой, Кнуров после вечеринки. В этой Волге возникает корабль, на котором Паратов вместе с Ларисой и купцами уплывают кутить. И эта же Волга потом поглощает Ларису, и из этих волн появляются головы девушек, таких же как Лариса, их много. Судьба Ларисы — это судьба всех наших славянских бесприданниц.

«Бесприданница» по жанру — это, безусловно, трагедия. Трагедия высокая, поэтому наличие хора выводит пьесу на уровень античной трагедии. Кроме того, хор прибавляет зрелищности. Наш хор участвует в действии, исполняя русские народные песни в современной жесткой аранжировке, заполняет жизнь Волги режиссерскими паузами. Ведь «Бесприданница» — одна из самых музыкальных пьес Островского. Почитайте ремарки — там все поют. Лариса *поет*, цыгане *поют*, цыган *настраивает гитару*. Большое количество ремарок связано с песнями. Мы пошли по всем этим ремаркам, только

убрали «цыганщину», потому что «цыганщина» у меня *сегодня* ассоциируется не с тем свободным посылом, который был в образной системе Островского. Поэтому мы поменяли цыганские песни на русские народные. И в результате Хор стал олицетворением русского народа, русской природы и ее неотъемлемой части — Волги, которая рождает и поглощает своих героев. Как это получилось? Я был когда-то в Александринском театре, и нам рассказали, что один очень известный актер ушел со сцены, когда появились пьесы Островского. Он сказал: «Я не знаю, как это играть. Водевиль знаю, а это не знаю, как играть». Я подумал, что наверняка Островский — это *новая драма* своего времени. Но эта новая драма стала классикой после того, как была принята театрами, критикой, а самое главное — обрела народную любовь и признание. Сегодня, работая над пьесами Островского, мне кажется, нужно иметь в виду, что это именно *новая драма*. Когда я перечитал полтора года назад «Бесприданницу», я увидел, что пьеса написана сегодня. Современность нужна. Но в этом переносе есть красные линии. Предыдущий выступающий прекрасно говорил о том, что нельзя допускать вульгаризации Островского. В первую очередь в выборе темы. Товстоногов как-то сказал, что не хотел бы ставить «Бешеные деньги», потому что этот вопрос не стоит так актуально в Советском Союзе. А вот «На всякого мудреца довольно простоты» или «Доходное место» с удовольствием бы поставил. Тему или идею надо подбирать сегодняшнюю, но так, чтобы она не противоречила контексту Островского. У нас же как бывает: автор про свое, а режиссер про свое. И это часто не совпадает. Добиться вульгаризации Островского очень легко. Можно слова поменять: были «бурлаки» — стали «докеры»; можно надеть современные костюмы и при этом говорить старым стилем. Нужно следить, чтобы эти нелепости не возникали, чтобы было логично. И тогда главная тема Островского прорывается через ту форму, в которой ее удобно воспринимать, без противоречий автору. Помните этот старый анекдот, когда в русском провинциальном городе стоит тумба, на ней написано «Шекспир “Гамлет”, перевел и улучшил Рабинович». Режиссеры — несостоявшиеся писатели, они всегда хотят что-то дописать, что-то додумать, что-то осовременить. С классиками не надо так поступать. Если хочешь что-то дописать, напиши свою пьесу. А вот расшифровать автора и, главное, найти форму, разительную для сегодняшнего спектакля, которая не искажает автора, — это важно. Зритель, пришедший на спектакль по Островскому, должен понимать, что на сцене Островский. И слава богу, что «Бесприданница», которую мы поставили в апреле, идет с аншлагом. Я очень рад, потому что это важно. Мы разговаривали с моим товарищем, руководителем областного театра, он жаловался, что не идут на классическую комедию. Вроде это пьеса «За двумя зайцами», хит сезона — не идут. Боятся названия, боятся, что классика — это скучно. Но с Островским, к счастью, не так.

Григорий Заславский: Спасибо, Сергей Михайлович! Михаил Дмитриевич, вам слово.

Михаил Мокеев: Первое, что я вам советую, это прочитать все пьесы, их немало. Всего сорок, если не считать соавторские. Я поставил четыре, осталось тридцать шесть. Меня можно разбудить ночью и сказать: «Михаил Дмитриевич, завтра начинаем...» Утром я начну. Потому что читал все сорок пьес — это не только перфекционизм, но еще и студенческая лихорадка. Для меня это был один из самых сильных учебников по режиссуре, правда. Я учился на курсе Олега Николаевича Ефремова, у меня была тоненькая тетрадка, где был заполнен только первый лист.

Григорий Заславский: Михаил Дмитриевич, простите, я перебыю Вас, потому что предполагаю, что наши студенты, возможно, уже успели прочитать пьесы Островского, хотя, может быть, еще не все, но многого, к сожалению, не знают. Я должен про Вас хотя бы два слова сказать. В свое время был легендарный спектакль во МХАТе, еще не поделенном, «Скамейка», где играли два будущих худрука. «Скамейка» по пьесе Александра Исааковича Гельмана, пьеса на двоих, где играли Татьяна Васильевна Доронина и Олег Николаевич Ефремов. Режиссером этого спектакля был молодой Михаил Мокеев.

Михаил Мокеев: Да, было такое. Когда я на четвертом курсе читал подряд все пьесы, то начал понимать про исходное событие, про основное событие, про жанр, про стиль. Я стал понимать, что Островского бессмысленно — для меня — делать социальным или соотнесенным со временем. Это вдруг мне стало резко неинтересно. Навскидку сейчас найду любую ремарку Островского...

«Бесприданница»: «Городской бульвар на высоком берегу Волги, с площадкой перед кофейной; <...> в глубине низкая чугунная решетка, за ней вид на Волгу, на большое пространство: леса, села и прочее; на площадке столы и стулья: один стол на правой стороне, подле кофейной, другой — на левой». Теперь внимание направо от актеров. Ну все, ребята, заканчивается Волга. Если вы Волгу рисуете, то дальше должны работать с артистами, чтобы они знали, что это театр. Для меня все пьесы Островского — для зрителя и про театр. Поэтому две сумасшедшие могут выбежать в начале и рассказывать друг другу, как они прожили пятнадцать лет, потом оказывается, что это мать и дочь. Но если они не учитывают зрителя, конечно, они идиотки. Скучно смотреть эту экспозицию. А если вы учитываете, что это — театр, и вы как бы играете в театре, дальше все становится намного легче.

Единственный из текстов, который я делал не один раз, это «Гроза». Сначала делал ее в Париже, потом в Таллине, потом в Белгороде. Потому что только в Белгороде директор театра разрешил сдвинуть колосники, и Катерина упала так, как надо. Да, прямо с колосников. Если Катерина в «Грозе» у вас прыгает с обрыва и летит не вверх, а вниз, я считаю, что это неправильно. Потому что разница между Катериной и Снегурочкой небольшая. Потому что, если Островского ставить как поэта, Катерина на следующий год возродится, как и Снегурочка. Она в нашей постановке улетала, когда приходил Кулигин

и прикреплял к ней летающий механизм — это была важная деталь в изобретаемом им вечном двигателе. Как только она улетала, этот механизм начинал работать. Катерина улетала, и гигантское платье тащилось за ней. Во Франции играть это было трудно, потому что нам дали помещение малой сцены. Притащили французские актеры с киноплощадки такую штуку, как бы рычаг: жмешь — и актриса улетала. Она летала над залом, это было красиво. Поэтому это про театр, и Островский поэт. Если вы это включаете, вам неважно, во что одеваются ваши артисты. Правда, неважно.

Хотел напомнить про сокращение. Мы в «Лесе» взяли за основу текст, который делал Мейерхольд, пытались взять, но это было бессмысленно, потому что он был сокращен под одну актрису, которая играла Аксюшу, под Зинаиду Райх. Главная героиня была не Гурмыжская, а Райх. Что тут говорить про верность тексту — здесь, конечно, верность жизни.

Особенно сейчас хочется бежать от социума. Что бы вы ни делали, он у вас под кожей, особенно в нашей социализированной стране. Поэтому мне намного интереснее читать Мамардашвили, и думать о нем, и жить в его эмпириях по поводу Пруста и «В поисках утраченного времени», читать Фому Аквинского. Он все равно из вас поперет! Если вы не будете защищаться, блокироваться, экранироваться культурой, философией, тем, что вы приобретаете помимо того, что варится и льется на нас из всех щелей, то тогда тяжело заниматься театром.

Григорий Заславский: Напомню про великий спектакль «Без вины виноватые» Театра имени Вахтангова. В конце девяностых годов мы в «Независимой газете» проводили опрос среди театральных деятелей на такую тему: какой спектакль оказал наибольшее влияние на политическую и социальную жизнь страны? Мы спрашивали столичных театральных деятелей, имея в виду московские спектакли. Опрос выполнялся по заказу Бременского университета. Мы опросили больше ста известных актеров и режиссеров, и результат всех поразил. С огромным отрывом вперед вышел спектакль Петра Наумовича Фоменко «Без вины виноватые», в котором не было ничего социального, но он очень сильно поменял представление о театре, о месте театра в жизни тогдашнего общества, о месте артиста. Интересно, что именно так его оценили все, кого спрашивали. Отринув все, что было на сцене открыто перестроечным и постперестроечным, политическим, решили выбрать просто лучший спектакль тех лет. А социальное — это такая штука...

Михаил Мокеев: Неочевидная. Начнешь делать социальное, получишь асоциальное.

Григорий Заславский: На то, что сказал Сергей Михайлович, невозможно не отреагировать, по поводу новой драмы. Естественно, да, Островский такое количество сленга вносит в речь своих героев...

Михаил Мокеев: Это такой доктеатр XIX века.

Павел Любимцев: У Островского еще много придуманного. Говорят, что он открыл, но он не открыл, он придумал: «Вас дяденька вон приглашают — а вы нейдете».

Игорь Коняев: Я очень много ставил Александра Николаевича Островского. Ставил и в Петербурге, и в Саратове, и в Костроме. С одним и тем же названием в разных театрах был опыт работы. Дважды я ставил «Доходное место» и «Лес» и считаю, что главная проблема постановки пьес Островского — наличие хороших артистов в труппе. Сейчас я выскажу очень банальную мысль. Для меня Островский — это гений. Таких имен в русской драматургии и театре немного. К ним относятся Сумароков, Островский и, конечно, Чехов. Вот три драматурга, которые имели прямое отношение к реформации русского театра, которые определили развитие театрального искусства в России и изменили способ существования артиста на сцене. Сегодня немного найдется театров, где ставят Сумарокова, — считается, что он устарел. Но сегодня так же мало найдется театров, которые ставят Мольера или справляются с Шекспиром, не сокращая и не переделывая их тексты. Островского пока ставят, но не со всеми пьесами справляются — объясняется это тем, что язык другой, так уже не разговаривают, нужно осовременить обстоятельства, придумать оригинальную форму. Островский гений в том смысле, что он все подобные режиссерские «прыжки и ужимки» терпит. С его сюжетами и героями можно делать все что угодно: одевать в современное, в историческое, сокращать — суть от этого не изменится, его истории всегда про людей, а вся авторская стилистика, как у хорошего писателя, упакована в текст, как у композитора — в ноты. Плохие, необученные актеры с этим текстом никогда не справятся, как не справятся и с текстами Мольера и Шекспира. Надо понимать, что Мольер был не только драматургом, актером, режиссером, но и учителем. Произносить монологи Мольера не просто. Требуется исполнительское мастерство. Вот он и учил своих актеров, создавал из них новых актеров, не похожих на итальянцев, главных конкурентов за внимание короля. Так же и с Островским, которого как только ни называли: и «русским Шекспиром», и «русским Мольером» — он всегда был учителем для своих актеров.

Если мы обратимся к воспоминаниям и к документам, то увидим, что многие артисты называли Островского своим учителем, для многих из них он специально писал свои пьесы, учил произносить монологи и показывал, как нужно играть в его спектаклях.

В своей жизни я видел только один гениальный спектакль по Островскому. Это спектакль Товстоногова 1985 года «На всякого мудреца довольно простоты». Объясню, почему он гениальный, помимо того, что это была постановка блестящего режиссера. Крутицкий — Евгений Лебедев, Городулин — Владислав Стржельчик, Турусина — Эмма Попова, Манефа — Валентина Ковель. Вы понимаете, что это такое? Это незабываемое зрелище. Можно

говорить отдельно о каждом актере, но в спектакле Товстоногова — это был «парад звезд». И на фоне этих звезд отдельным явлением был артист Евгений Лебедев в роли Крутицкого. Вы можете закрыть глаза и через многие годы вспомнить каждый его шаг, каждый его жест. Перевоплощение в выжившего из ума самодура абсолютное! Не переписанный, не упрощенный текст Островского звучал абсолютно современно в устах смешного чудовища Городулина в исполнении Стрельчика. Мы можем рассуждать о разных концепциях, породить любые декорации, наряжать артистов в безликие костюмы, то есть всячески мешать им играть и перевоплощаться, настаивать на своем уникальном авторском режиссерском языке, но мы всегда будем вторичны по отношению к автору и артисту, который произносит текст Островского со сцены. В драматическом театре авторский текст всегда первичен. Форма существования артиста зависит прежде всего от стилистики текста. Режиссер должен уметь слышать эту стилистику, он должен найти ей соответствующее сценическое воплощение. Если же это не является правилом, тогда не о чем и говорить.

Что еще хотелось бы сказать. Очень сложно представить, что такое талантливый драматург. В моей жизни случилось так, что мне повезло. Я немножко работал рядом с Людмилой Петрушевской — дважды ставил спектакли по ее пьесам. И на примере Петрушевской я понял, что такое талантливый драматург. Это до такой степени обостренный слух и обостренный глаз, что, когда вы идете рядом с ней по улице, вы видите, как ее глаза и уши фиксируют все происходящее вокруг, пролетающее мимо вас, незамеченное вами. Петрушевская слышит то, что, может быть, вы сейчас не слышите, и видит то, что вы не видите. И если вы посмотрите на разные портреты Островского, обратите внимание на его острые глаза, на его острый взгляд. Я думаю, что таким же был и его слух. Он был гением русского театра. Можно понять, какой авторитет был у Островского, хотя бы по тому, что Лев Николаевич Толстой ездил к нему со своими пьесами. И были случаи, когда Александр Николаевич уговаривал Толстого не публиковать и не ставить пьес. Жаль, что наше время не имеет такого авторитета, такого гения. Пока для русского театра и Островский, и Чехов — это наше все. Я думаю, что у нового времени тоже появятся свои герои, потому что, как говорил Остап Бендер, «счастье всегда приходит в последнюю минуту». Надо ждать.

Григорий Заславский: Среди тех, кого мы пригласили принять участие в сегодняшнем диалоге, — Мурат Абулкатинов, выпускник ГИТИСа, ученик Сергея Женовача. Молодой режиссер, тем не менее стал героем двух докладов нашей конференции. Он недавно поставил «Грозу» в Саратове, и в связи с этим спектаклем говорили о современных формах интерпретации. Мурат Михайлович, поделитесь, пожалуйста, своим мнением и своим опытом: как с молодыми артистами в современном театре работать с текстом Островского.

Мурат Абулкатинов: Есть ощущение неловкости — я самый юный участник, как будто рановато делиться опытом, не так давно выпустился. Когда мы

начинали работать над «Грозой» в Саратовском ТЮЗе весной этого года, мы думали о современном спектакле, но не ставили себе задачу буквально осовременить историю. Мы понимали, «Гроза» — это абсолютная поэзия, стихи. И нужно вырваться из быта, отказаться от него. Поместить героев Островского в условное, почти пустое пространство. Островский, как правило, обозначает места действия на целый акт, и вдруг в третьем действии «Грозы» он пишет: «Овраг». На одну сцену. Поскольку Островский был человеком театра, он понимал декорационный набор современной ему сцены и давал указания для конкретной монтировки.

Но «Овраг» — это абсолютно поэтическое место действия. Очевидно, что для драматурга важно ощущение ямы, обрыва, чего-то трагического. И из этого ощущения оврага как некоего провала родилось понимание всего пространства, которое мы попытались воссоздать с художником Софьей Шныревой. На репетициях мы много говорили и думали об окружении, среде, социуме, которые очень важны в его пьесах. И мы перевели это в бытийное состояние героини. Состояние среды становится подобным хору античной трагедии. Есть Калинов, почти механический, в котором существует она и этот хор, Катерина и город. Мне кажется, что современность возникает не через осовременивание костюмов и быта, а через оживление состояний в условном, бытийном пространстве, через приближение к архаическому в природе человека и театра. Может быть, для этого нужен шаг назад — даже не к Островскому, а еще дальше, за его эпоху, к природной архаике. Тогда возникает между нами и автором дистанция, которая выводит эту историю за пределы эпохи и конкретных социальных связей — на метафизический уровень. В результате этого отдаления расстояние между сюжетом Островского и зрителем, наоборот, сокращается.

Григорий Заславский: Сергей Иванович Яшин с Островским знаком давно и сейчас на его текстах воспитывает учеников своей мастерской в ГИТИСе. В прошлом наборе среди дипломных спектаклей был «Лес», эскиз которого мастерская готовила и показала в Доме творчества Союза театральных деятелей в Щелыкове, в двух шагах и в атмосфере усадьбы Александра Николаевича Островского. Потом мастерская с успехом играла спектакль в Учебном театре в Москве и на гастролях показывала — тоже с успехом, хотя я то и дело возвращался к разговору о том, как бы хорошо было подсократить спектакль, потому что почти четыре часа — это очень долго и много. Но Сергей Иванович каждый раз говорил, что не может понять, что там в принципе можно сократить, да и конкретно — тоже ничего сократить не получается. Так и играли. С успехом. Сергей Иванович, что Вы скажете об интерпретациях?

Сергей Яшин: Я бы зашел несколько с другой стороны. Мне бы сейчас не хотелось говорить об интерпретациях, о художественных поисках в раскрытии пьес. У Николая Павловича Акимова в книге «Не только о театре» приводится тип «Режиссер-психиатр», который издал труд — «Мои встречи

со Станиславским и почему они не состоялись». Вот мои встречи с Островским вроде как не состоялись, а на самом деле они состоялись. Дело не в том, что я поставил восемь пьес Александра Николаевича Островского. Они все разные. Я бы вот на чем заострил наше с вами внимание. Если в двадцатые годы Луначарский выдвинул тезис «Назад к Островскому», то я бы сказал: «На встречу с Островским». Островский в моей жизни — главный советчик, главный друг, хотя нас разделяют двести лет. Это не просто драматическая литература. Это не просто пьесы. Это некий дух, который в самые кульминационные моменты моей жизни мне помогал, советовал и указывал какой-то путь. 1972 год. Мой руководитель курса Андрей Александрович Гончаров мечтал поставить пьесу Островского «Свои люди — сочтемся», потому что об этой пьесе мечтал и его учитель, один из его учителей, великий русский режиссер, вам это имя ничего сейчас ни о чем не скажет, но это был поистине выдающийся режиссер — Андрей Михайлович Лобанов. Он хотел поставить эту пьесу. Это перешло по наследству к Гончарову. В пятидесятых годах он поставил в Театре сатиры «Женитьбу Белугина», но редко обращался к Островскому. И вот он на курсе (а это был первый актерско-режиссерский курс в ГИТИСе) дал задание по пьесе «Свои люди — сочтемся», чтобы каждый режиссер поставил какой-нибудь эскиз из этой пьесы. Андрея Александровича всегда отличало еще то, что большинство своих спектаклей он всегда проверял на студентах. Он сначала это ставил в ГИТИСе... При этом ГИТИС с предвоенных лет был для него альма-матер, он окончил ГИТИС. И он нам дал вот такое задание — студентам. Хочешь не хочешь, силком! Мы перелистали пьесу и думаем: «Ну что тут вообще...» «Свои люди — сочтемся», купец, его дочка, его жена... Знаете, Андрей Александрович мне напоминал Елизавету Алексеевну Арсеньеву, бабушку Михаила Юрьевича Лермонтова, которая говорила своим дворовым, что просьба Мишеньки — это не просьба, это закон. Вот так же и Андрей Александрович: это было не просто задание, это был закон. Не выполнить было нельзя. Вот так первый раз, силком Андрей Александрович погрузил нас в «Свои люди — сочтемся». Возникла встреча, появилось несколько эскизов, которые оценил Лобанов и которые потом осуществились в спектакле Андрея Александровича, поставленном на основе нашего дипломного спектакля «Банкрот». В декорации стояло несколько буфетов. Когда Липочка танцевала, эти буфеты дрожали изо всех сил. Казалось бы, формальный прием, в то же время он психологически мотивирован. Потому что Липочка — Олимпиада Самсоновна, ее и зовут солидно, — форм была больших. Когда она танцевала, то эти буфеты дребезжали и будто аккомпанировали ей. Это было у нас в дипломном спектакле. Потом в спектакле театра Маяковского под первым названием «Банкрот» это тоже было. И еще два эскиза: уход Большова в долговую яму и его возвращение. Вот так, почти из-под палки, произошла моя встреча с Островским. Мы увидели, что это живые люди, что такая драма может случиться и в наших семьях. И первая из моих восьми работ — «Свои люди — сочтемся». У нас на курсе преподавал замечательный артист из тогда Центрального детского театра, Геннадий Михайлович Печников. И Владимир

Алексеевич Андреев, он уже руководил театром Ермоловой, и Оскар Яковлевич Ремез — режиссер театра Пушкина. А у нас преддипломная практика. Андрей Александрович велел им разобрать студентов на преддипломную практику по театрам. Поскольку я до ГИТИСа и до Ярославского театрального училища служил в Новосибирском ТЮЗе, меня отправили в Центральный детский театр. Геннадий Михайлович Печников в это время начал репетировать там пьесу Островского «Шутники». Наверное, из сидящих здесь некоторые и не читали эту пьесу. Да, она не относится к вершинам драматургии Островского, но она замечательна тем, что подсмотрена и рождена, когда Островский работал в суде. Встреча с «Шутниками» оказалась судьбоносной. После этой ассистентской работы под руководством Геннадия Михайловича Печникова тогдашний директор Центрального детского театра, великий Константин Шах-Азизов пригласил меня на диплом. И Островский начал вести меня по жизни. Я в какой-то степени обязан Островскому. Он мою судьбу решил! Я тринадцать лет работал в Центральном детском театре. В ГИТИСе, уже как педагог, я выбрал «Грозу». Величайшее творение Александра Николаевича Островского. Величайшая поэзия — об этом же говорил молодой режиссер, поставивший ее в Саратове. Мысль моя была совершенно проста: у каждого человека в жизни есть свой черемуховый овраг. И когда у человека его отнимают, происходит трагедия. Так или иначе отнимают, по разным причинам. Поэтому моя сверхзадача в «Грозе» была одна: не смейте топтать черемуховый овраг! Не смейте отнимать его у человека.

Потом возникла «Бесприданница», которая в те годы почти не шла на московских сценах. И мой старший товарищ и большой друг Виталий Яковлевич Вульф сказал мне: «Слушай, “Бесприданницы” нет в Москве. Давай-ка “Бесприданницу”!» У меня к тому времени не было ни Ларисы, ни Паратова. Карандышев был. Карандышева всегда хорошо играют. Это бесприогрышный вариант.

Пьесы Островского — это не пьесы, это поэмы, драматические иносказания. Я лично всегда воспринимал «Бешеные деньги» как картинки проклятого прошлого. Какие бешеные деньги? Ни у меня таких денег не было, ни в моем окружении. Бешеных денег как понятия — не было. И тут наступили те самые годы, когда вдруг эти бешеные деньги лавиной хлынули в жизнь человека. Вот и пришло время для пьесы Островского. Я дважды ставил «Бешеные деньги».

Еще одну замечательную пьесу я ставил, которая сейчас редко идет, — «Горячее сердце». Я поставил спектакль в память о своем учителе из Ярославского театрального училища — Викторе Александровиче Давыдове.

На курсе уже в ГИТИСе — трилогия о Бальзаминове. Мне это не удалось со студентами. Требуется какой-то иной взгляд. Как только появляется вдовиль из купеческой жизни с недотепой Бальзаминовым, сразу рождается ощущение дистанции во времени. Хотя трилогия часто возникает в репертуаре институтов, потому что там женщин много, да и роли какие замечательные.

С актерским курсом нас позвали в Щельково. Но с одним условием: мы должны там репетировать и даже показать какой-то эскиз пьесы Островского. Эта пьеса — моя последняя на сегодняшний день встреча с драматургом.

Еще раз хочу подчеркнуть, что Островский — не просто великий писатель, не просто великий драматург. У него есть все, что необходимо лично тебе, чтобы состоялась твоя собственная встреча с ним. Мои встречи с Островским состоялись и сделали мою жизнь в театре необыкновенно содержательной.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абулкатинов Мурат Михайлович — режиссер, Саратовский академический театр юного зрителя имени Ю. П. Киселева.

E-mail: mur.abulkatinov@mail.ru

ORCID: 0009-0006-9791-2912

Заславский Григорий Анатольевич — кандидат филологических наук, доцент, ректор Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Ковальчик Сергей Михайлович — режиссер, художественный руководитель Национального академического драматического театра имени М. Горького, доцент кафедры режиссуры Белорусской государственной академии искусств.

E-mail: sigitas@tut.by

ORCID: 0009-0004-9497-9455

Коняев Игорь Григорьевич — режиссер, Театр-фестиваль «Балтийский дом».

E-mail: igor632@yandex.ru

ORCID: 0009-0003-2875-4779

Любимцев Павел Евгеньевич — профессор, заведующий кафедрой мастерства актера, Театральный институт имени Бориса Щукина при Государственном академическом театре имени Евгения Вахтангова.

E-mail: namrebil@mail.ru

ORCID: 0009-0007-1739-2812

Мокеев Михаил Дмитриевич — режиссер, преподаватель магистерской программы Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: m.makeev@gitis.net

ORCID: 0009-0002-8907-2627

Яшин Сергей Иванович — профессор, заведующий кафедрой мастерства актера Российского института театрального искусства — ГИТИС.

E-mail: actor@gitis.net

ORCID: 0009-0002-8139-2511

ABOUT THE AUTHORS

Murat M. Abulkatinov — Theatre Director, Saratov State Academic Theatre for Young Spectator named after Yu. P. Kiselev.

E-mail: mur.abulkatinov@mail.ru

ORCID: 0009-0006-9791-2912

Grigoriy A. Zaslavskiy — Cand. Sc. in Philology, Professor, Rector of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: info@gitis.net

ORCID: 0000-0003-0131-0791

Sergey M. Kovalchik — Theatre Director, Artistic Director of National Academic Drama Theatre of M. Gorky (Belarus), Associate Professor of the Directing Department of the Belarusian State Academy of Arts.

E-mail: sigitas@tut.by

ORCID: 0009-0004-9497-9455

Igor G. Konyaev — Theatre Director, The Baltic House Theatre-Festival.

E-mail: igor632@yandex.ru

ORCID: 0009-0003-2875-4779

Pavel E. Lubimtsev — Professor, Head of the Acting Department at Boris Shchukin Theatre Institute at Evgeniy Vakh tangov State Academical Theatre.

namrebil@mail.ru

ORCID: 0009-0007-1739-2812

Mikhail D. Mokeev — Theatre Director, Master's Program Lecturer of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: m.makeev@gitis.net

ORCID: 0000-0002-0730-6657

Sergey I. Yashin — Professor, Head of the Acting Department of the Russian Institute of Theatre Arts (GITIS).

E-mail: actor@gitis.net

ORCID: 0009-0002-8139-2511

Статья поступила в редакцию: 25.11.2023

Отредактирована: 27.11.2023

Принята к публикации: 28.11.2023

Received: 25.11.2023

Revised: 27.11.2023

Accepted: 28.11.2023

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Заславский Г. А., Мокеев М. Д., Яшин С. И., Абулкатинов М. М., Ковальчик С. М., Коняев И. Г., Любимцев П. Е. Островский как вербатим XIX века. Актуализация и традиция // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 4. С. 197–215.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-197-215

EDN RGDQZY

FOR CITATION

Zaslavskiy G. A., Mokeev M. D., Yashin S. I., Abulkatinov M. M., Kovalchik S. M., Konyaev I. G., Lubimtsev P. E. Alexander Ostrovsky's Plays as a Verbatim Theatre of the 19th Century. Mainstreaming and Tradition. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2023, no. 4, pp. 197–215.

DOI: 10.35852/2588-0144-2023-4-197-215

EDN RGDQZY