

ТЕАТР

УДК 792.03+792.09

От «Оптимистической трагедии» к «революционному концерту»: ресайклинг советского исторического прошлого в современном театре**Н. В. Семенова*Санкт-Петербургский государственный университет,
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

Для цитирования: Семенова, Наталья. «От ‘Оптимистической трагедии’ к ‘революционному концерту’: ресайклинг советского исторического прошлого в современном театре». *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13, no. 1 (2023): 107–127.
<https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.105>

В статье поднимается проблема ресайклинга советского прошлого в спектаклях современного российского театра. Анализируется постановка В. Рыжакова «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал» (2017, Александринский театр) по пьесе Вс. Вишневского в переработке А. Волошиной. К драме Вишневского многократно обращались режиссеры (А. Таиров, Г. Товстоногов, М. Захаров и др.) в важные для развития советского театра моменты. В XXI в. «Оптимистическая трагедия» вновь стала востребованным произведением, при этом трактовка текста и театральный язык подверглись значительным изменениям: на первый план выступили темы преемственности поколений и исторической памяти. Сюжет о матросах-анархистах получил новую ретроспективную интерпретацию во многом благодаря экспериментам с музыкальной линией спектакля. Музыка и хор — важные компоненты драмы Вишневского. В первой редакции «Оптимистической трагедии» хор воплощал метафору суда истории. В постановках XX в. роль хора постепенно сокращалась и видоизменялась, пока, наконец, в версии 2017 г. матросы не превратились в пассивных свидетелей истории — призраков прошлого. Подобная трансформация хора сопровождалась применением приемов пост-

* Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 («Советское сегодня (Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990–2010-е годы)»). Выражаю искреннюю признательность Елене Андреевне Сыловой, ведущему специалисту Творческо-исследовательской части Александринского театра, за помощь в получении доступа к используемым в статье материалам спектакля «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал». Благодарю рецензентов журнала за внимательное чтение рукописи статьи и пожелания по ее улучшению.

драматического театра (кросс-кастинг, отход от оригинального текста), включением музыкальных вставных номеров и специально созданных речитативов в стиле рэп. Песенные и рэп-композиции соединились в спектакле Рыжакова в нарратив, который сделал забытый текст Вишневого понятным и близким современному зрителю. Таким образом, «Прощальный бал» представляет собой усложненный пастиш, в котором сочетание текстов, принадлежащих к разным стилям и периодам, воплощает хаос революции с ее многоголосием личных историй. Актуализации прошлого и культурной памяти актера и зрителя также способствует применяемый Рыжаковым этюдный метод, вскрывающий механизмы культурного отбора.

Ключевые слова: Оптимистическая трагедия, ресайклинг советского, хор, постдраматический театр, Виктор Рыжаков, Всеволод Вишневский, Ася Волошина, Александр Таиров, Георгий Товстоногов.

Советское прошлое и современный театр

В 1993 г. в *Performing Arts Journal* вышла статья М. Е. Швыдкого «Ностальгия по советскому театру: есть ли надежда на будущее?», в которой описывалась театральная ситуация конца 1980-х — начала 1990-х годов. Перечислив спектакли, появившиеся в эпоху М. С. Горбачева, среди которых были «Диктатура совести» М. Шатрова и инсценировка «Собачьего сердца» М. Булгакова, автор статьи отметил, что многие постановки на тот момент выглядели наивными и неглубокими. Драматурги, писавшие пьесы на советскую тематику, — М. Шатров, А. Гельман, В. Розов, Л. Зорин — уходили из театра. Казалось, наступил окончательный разрыв с советской драматургической традицией. «Кто в сегодняшней России смог бы заинтересоваться конфликтом между положительными и отрицательными партийными лидерами?» — задавался вопросом Швыдкой [1, p. 113].

Спустя двадцать лет ситуация изменилась. На волне ностальгических настроений по советскому с 2010-х годов на российскую сцену начали возвращаться забытые пьесы рубежа 1930–1950-х годов: «Унтиловск» Л. Леонова, «Квадратура круга» и «Дорога цветов» В. Катаева, «Окаемовы дни» по драме А. Афиногенова «Машенька», «Слава» В. Гусева, «Три толстяка» Ю. Олеши, «Так и будет» К. Симонова и др.¹ Появились инсценировки прозы, включенной в канон советской литературы («Как закалялась сталь», «Тихий Дон», «Молодая гвардия», «Чук и Гек»²), и адаптации фильмов («Земля» и «Цирк» М. Диденко).

¹ «Унтиловск» (2013, реж. С. Афанасьев, Новосибирский городской драматический театр под руководством С. Афанасьева); «Квадратура круга» (2010, реж. И. Ставиский, БДТ, Санкт-Петербург). В 2018 г. водевиль В. Катаева поставили сразу в нескольких театрах: в Москве в МТЮЗе (реж. В. Печерникова) и театре «ФЭСТ» (реж. И. Шаповалов, С. Гришаков) в Тамбове, в Молодежном тамбовском театре (реж. К. Заборихин). Спектакли остаются в репертуаре. Из остальных назовем «Так и будет» (2010, реж. Т. Доронина, МХАТ им. М. Горького, Москва), «Дорога цветов» (2014, реж. Т. Архипцова, театр «АпАрте», Москва); «Окаемовы дни» (2013, реж. Р. Овчинников, Театр им. Евгения Вахтангова, Москва); «Слава» (2018, МХТ им. А. П. Чехова, Москва, реж. М. Рахлин, и БДТ, реж. К. Богомолов).

² Диалогия Г. Козлова о Гражданской войне «Тихий Дон» и «Дни Турбиных» (обе постановки 2013 г., театр «Мастерская», Санкт-Петербург), «Молодая гвардия» (2015, реж. М. Диденко, Д. Егоров, театр «Мастерская»), «Чук и Гек» (2016, реж. М. Патласов, Александринский театр, Санкт-Петербург), «Как закалялась сталь» (2017, реж. А. Праудин, театр «Балтийский дом», Санкт-Петербург). Мы намеренно ограничиваемся здесь постановками пьес рубежа 1930–1950-х годов. Ресайклинг отепельной и позднесоветской драматургии имеет свои особенности, отличающие эти спектакли от рассматриваемых в статье.

Обращение к пьесам из репертуара первой половины XX в. обусловлено не только тенденцией к ретромании, характеризующей сегодня ресайклинг советской культуры, но и определенным ревизионизмом³. Некоторые из постановок транслируют запрос на осмысление истории, отсюда включение в представления архивных свидетельств, дневниковых записей, кадров документальных кинохроник, воссоздание аутентичного музыкального фона и добавление религиозных аллюзий. Н. О. Якубова в исследовании, посвященном современному театру в странах бывшего Восточного блока, предлагает использовать для анализа спектаклей такого типа инструментарий П. Нора и М. Хирш («место памяти» и концепция «постпамяти») [3, с. 165–7].

Б. Пур, изучавший постановки викторианских авторов на современной британской сцене, обратил внимание на другой способ изображения прошлого, когда спектакли сообщают больше о текущем моменте и дают представление о происходящих социальных трансформациях. Вслед за Х. Грейди Пур использует термин «презентизм» для обозначения такого подхода к восприятию истории [4, с. 2, 11]. Рецепция викторианцев в Британии XX в. отразила процесс примирения с потерей международного престижа и веры в прогресс, а также осознание вступления в период постколониализма. Характеризуя возникающее в результате этого чувство дискомфорта и отчуждения, Пур прибегает к метафоре «призраков» Викторианской эпохи, идеи и идеологемы которой обуславливают сегодняшнее мышление британцев⁴. Похожее ощущение присутствует и в реакциях на постановки советских пьес в современном театре. Так, П. Руднев в рецензии на спектакль «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал» отмечает: «Цепочка зла, запущенного революцией, бьет и по нам сегодня. <...> Мы, сегодняшние, вышли из революции, как некогда русская литература вышла из “Шинели” Гоголя» [6].

Современный российский театр проходит в начале XXI в. свой путь рефлексии о прошлом, обращаясь к бытовым реалиям советской повседневности и травматическим событиям революций, Гражданской войны и Большого террора. Характерно, что для размышления о прошлом не столько создаются новые драматургические произведения, сколько используются пьесы или инсценировки, часть из которых дискредитирована принадлежностью к советскому идеологическому дискурсу. Не случайно режиссеры и драматурги рассуждают о своих произведениях в категориях демифологизации и деконструкции⁵. Авторы уже упоминавшегося спектакля «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал» Виктор Рыжаков и Ася Волошина определяют его жанр как «исследование и деконструкция советского мифа, признание необходимости избавиться от его метастазов» [7, с. 33]. Максим Диденко,

³ На амбивалентность и гибридность переживаемого опыта советского прошлого указывает М. А. Литовская: общество, «с одной [стороны] — постоянно возвращается к утраченному времени, с другой — стыдится этого как nepозволительной слабости или — наоборот — подчеркнуто похвалится своим пристрастием» [2, с. 332].

⁴ Метафора призраков появляется и у рассматриваемого театра как «машину памяти» М. Карлсона, но в другом аспекте: корреляции повтора (когда каждый новый спектакль наслаивается на уже сыгранные) и повторения (узнавание зрителем ситуаций и эмоций — «аффективное “припоминание”» по Х.-Т. Леману) [5]. О «хоре призраков» в постановке В. Рыжакова «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал» будет сказано далее.

⁵ Историей мифа в трех частях назван спектакль «Молодая гвардия», состоящий из трех частей — «Миф» (М. Диденко), «Документ» (Д. Егоров) и «Жизнь» (краткий документальный ролик с интервью с исполнителями спектакля).

в 2017 г. поставивший спектакль — трибьют Ю. П. Любимову «Десять дней, которые потрясли мир», отмечал: «Самая удивительная вещь, с которой я столкнулся, пока шла работа, заключалась вот в чем: если еще буквально десять лет назад было понятно, кто во время революции был “хороший”, а кто “плохой”, то сегодняшняя реальность совершенно размыла эти очертания, стало тяжело ориентироваться среди мифологических фигур — Ленина, Николая II, потому что сегодня мысли по поводу различных эпизодов российской истории настолько *полярны*, что мне даже на территории собственного спектакля *тяжело найти точку примирения мнений* (курсив мой. — Н. С.)» [8].

Ленин и Николай II появляются в спектакле Н. Коляды «Горе от ума» с тем же двойственным посылом: «Когда Чацкий лежит на сундуке, восклицая, мол, куда я попал, что это за Россия, то с одной стороны выходит Ленин, а с другой — актер Романов в костюме царя. И они его крутят на сундуке. Не знаю, какие зритель и критики смыслы считают, но *это дико смешно и вместе с тем жутко* (курсив мой. — Н. С.)» [9].

В спектакле «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал» тоже возникает идея подвижности границ и оценок. Визуально она проявляется уже в прологе, когда параллельно с различными образами массовой культуры XX в. на заднем плане высвечиваются зеркально отраженные надписи «ХОРОШО» и «что такое», «чтобы мы могли с легкостью продолжить “и что такое ПЛОХО»» [10]. Однако «шум человеческих деяний, тоскливый вопль “зачем”, неистовые искания ответа» [11, с. 217] не сложились, по мнению критиков, в целостное высказывание: «Примирительные и лукавые для сегодняшнего дня финальные призывы жить в мире и растить хороших детей уклоняются от той трагической постановки вопросов, которые есть в тексте» [12, с. 107]. «Смысл, начавший было пульсировать с появлением Комиссара, беспомощно затерялся среди “морских фигур” и прочих необязательных украшений спектакля» [13]. «Порой кажется, что, захваченные анархическим хаосом, создатели спектакля сами теряют способность выстроить хоть какую-то логику» [14]. «Для меня лучшее и недостаточно развитое свойство спектакля — его нецельность и внутренняя противоречивость» [15].

Растерянность у части критиков и зрителей вызвало отчуждение текста пьесы и связанных с ним культурно-исторических ассоциаций от того, что в реальности было представлено в спектакле 2017 г.⁶ Однако отход от главенства текста не является чем-то новым. Эта особенность обозначает принадлежность постановки к направлению постдраматического театра⁷.

⁶ Премьера спектакля «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал» состоялась в Александринском театре 19 сентября 2017 г. В основной состав исполнителей вошли Эра Зиганшина, Аркадий Волгин, Анна Блинова, Тихон Жизневский, Валентин Захаров, Алексей Васильченко, Дмитрий Лысенков, Сергей Мардарь, Александр Лушин и др. Сценография и костюмы Марии и Алексея Трегубовых. Несмотря на первоначальную разнозначность в оценках спектакля критиками, в 2019 г. он получил премию «Золотая маска» в номинации «Лучший спектакль в драме, большая форма».

⁷ Концепцию постдраматического театра применительно к сценическому искусству рубежа XX–XXI вв. сформулировал Х.-Т. Леман. В ее основе лежит идея разрыва драмы и театра, смещение акцента с текста пьесы на текст спектакля, при котором режиссер перестает быть интерпретатором чужого произведения и становится создателем своего. В. Алесенкова отмечает возможность зарождения новых форм постдраматизма на российской сцене, имея в виду творчество «режиссеров-художников» Д. Крымова, К. Богомолова и др. [16].

Наш основной тезис состоит в следующем: процесс ресайклинга в современных условиях превращает первоначальное драматическое произведение в постдраматическое. Пьеса становится промежуточной инстанцией в ходе переработки ее режиссером: внетекстовая реальность вступает в противоборство или «существует параллельно с авторским текстом (или несколькими текстами одновременно)» [16, с. 31]. При этом постановка может развиваться в сторону иммерсивности или пластического воплощения мифа («Десять дней, которые потрясли мир» и первая часть «Молодой гвардии» М. Диденко) либо в ней актуализируется музыкальное начало, используются мультимедийные средства.

Мы сфокусируемся на ресайклинге пьесы Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия» (1933), которая представляет интерес прежде всего потому, что к ней чаще, чем к другим театральным текстам той эпохи, возвращались в постсоветское время. Некоторые эпизоды из нее вошли в спектакли «Горки-10» Д. Крымова (2012) и «Вчера и сегодня театра Лермонтова» (2014). Пьесу Вишневского ставили неоднократно в сезон 2017/18 г. в связи со столетием Октябрьской революции. Помимо спектакля В. Рыжакова, 4 декабря 2018 г. состоялась еще одна премьера драмы в «Коляда-театре» (реж. Н. Коляда) в Екатеринбурге. Ю. Посохов выпустил балет «Оптимистическая трагедия» на музыку И. Демутского — премьера прошла 26 января 2017 г. на сцене San Francisco Ballet. 25 октября того же года «Оптимистическую трагедию» представил Орловский муниципальный драматический театр «Русский стиль» им. М. М. Бахтина. Примером радикальной переработки идеи служит последняя по времени трагикомедия «Новая оптимистическая» (реж. К. Богомолов, МХТ им. А. П. Чехова, 2022).

Особенность сценической истории «Оптимистической трагедии» заключается в ее цикличности. К этому тексту режиссеры традиционно обращаются в периоды культурной турбулентности в поисках нового театрального языка⁸. А. Я. Таиров поставил пьесу в 1933 г., когда Камерный театр адаптировался к требованиям расширения советского репертуара. Затем, в период «восстановления престижа режиссерской профессии» [17, с. 264], в Александринском театре появился спектакль Г. А. Товстоногова (1955). Наконец, в предперестроечное время М. А. Захаров в театре «Ленком» (1983) представил свою интерпретацию драмы Вишневского, произведя очередную «режиссерскую “расчистку”», с тем чтобы «добраться до действительной первозданной драматической основы» [17, с. 262].

Режиссер Виктор Рыжаков и драматург Ася Волошина, ориентируясь преимущественно на постановки Таирова и Товстоногова, нашли свой способ интегрировать «Оптимистическую трагедию» в постсоветское культурное сознание. Задача статьи состоит в том, чтобы понять, как современная трактовка драмы Вишневского соотносится с существующей традицией и в чем ее преодолевает. Для этого в первом разделе мы рассмотрим роль музыкального начала в пьесе Вишневского как сюжетобразующей доминанты спектаклей Таирова, Товстоногова и Рыжакова. Затем остановимся на изменениях, которые претерпел оригинальный текст, включая трансформацию фрагментов действия в рэп-композиции, а в заключение попытаемся определить специфику режиссерского метода работы с актерами, осваивающими наследие советского прошлого.

⁸ Мы говорим здесь о трех наиболее значимых советских постановках «Оптимистической трагедии», оставляя за скобками спектакли, вызывавшие меньший резонанс.

Метаморфозы хора

Спектакль Александринского театра 2017 г. трижды в своем названии⁹ актуализирует музыкальное начало: «трагедия», предполагающая песнь хора, «прощальный бал» с акцентом на танцевальную стихию, и «революционный концерт» — исполнение различных вокальных номеров. Это отвечает интенции Вишневого, который неоднократно указывал на музыку как персональный источник вдохновения: «Все мои пьесы родились в Питере. Внешний толчок — толчком бывала чаще всего музыка или ассоциативный ход. Проходила колонна моряков вечером поздно и пела. Я посмотрел на этих людей и подумал: вот так в бой ходило наше поколение и, вероятно, так пойдут и в будущем» [18, с. 85–6].

В дневнике Вишневецкий говорит о новой драме: «Это должна быть патетика. Гимн» (09.01.1932) [18, с. 279]. Однако более важными формами для него оказываются хор и концертно-ансамблевое исполнение. В написанном осенью 1933 г. письме к театроведу А. Гвоздеву он открыто заявляет о своих предпочтениях: «“Безликий хор”. Вероятно, Вы помните то, что писал Мейерхольд¹⁰ о возвращении хора. Он в 1909 году надеялся на это возвращение. Я постепенно пробую: то хорич[еское] начало в “Красном Флоте” (“Тройка”), то в “Перв[ой] Конной”, то в “Посл[еднем] реш[ительном]”... то в “Оптимистической трагедии”. Хор этот решается повсякому. <...> Герои включаются в хор; хор выделяет типы, характеры» [19, с. 414].

Вишневецкий имел в виду статью Мейерхольда «О театре», где тот говорил об утрате хора и отсутствии у Чехова центрального героя, окруженного «второстепенными» характерами [20, с. 205]. Прогноз Мейерхольда был благоприятным и обещал возвращение хора на сцену в будущем. В. В. Золотухин, рассматривающий эту заметку режиссера в контексте вырабатываемых советским театром первой четверти XX в. новых форм коллективности, отмечает, что отсутствие героя в чеховской драме компенсировалось превращением «группы лиц» в «ансамбль» [21, с. 12]. Для последнего важны интонации голоса, артикуляция, акценты и тембр [21, с. 12]. Таким образом, возникают две конкурирующие системы — хор и ансамбль. И если хор в целом представлял собой однородную массу, воплощавшую абстрактные силы, то ансамбль подразумевал объединение нескольких человек ради какой-либо цели (например, исполнения пьесы или номера).

Вишневецкий попытался соединить хоровое и ансамблевое начала в своем первом произведении для театра — героической поэме-оратории «Красный флот в песнях», которую он написал в 1929 г. по заказу Центрального дома Красной армии. При этом драматург использовал форму литературно-театрализованного монтажа, популярную на рубеже 1920 — середины 1930-х годов. Как и в «Оптимистической трагедии», в оратории присутствуют двое ведущих — «сказителей»: «Их

⁹ «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал (революционный концерт по мотивам пьесы Всеволода Вишневецкого)». В дальнейшем при упоминании этой постановки используется сокращенное заглавие «Прощальный бал».

¹⁰ Имя Мейерхольда довольно часто встречается на страницах дневника Вишневецкого в период работы над «Оптимистической трагедией», сопровождаемое чувствами восхищения и ревности — взаимной («Подумал о Мейерхольде, — упрямый, старый черт, а мастерище!»; «Согласен, что Вишневецкий самый мне (творчески) драматург...» <...> Я волновался, слушая все это. Значит, Мейерхольд интересуется, следит... И я тоже. Я прочел с огромным напряжением, наслаждением и особенным чувством понимания два тома о Мейерхольде» [18, с. 281–2].

речь напряженно пафосна, агитационна, иногда лирична, они бережно подводят к тому, что дает вокальный ансамбль (курсив мой. — Н. С.) (подлинную матросскую песню), они дают эмоциональные переключения; они мобилизуют внимание: они прослаивают музыку словом» [22, с. 63].

В сюжет о войне матросов, начинающийся взятием Зимнего дворца и завершающийся восстановлением морской державы, интегрированы концертные номера. «Красный флот» представляет собой тематическую подборку песен и частушек, которые либо исполняются коллективно, либо их конкретный исполнитель не обозначен. Иногда хор берет на себя создание звукового ряда, например задает ритм движения поезда.

В «Красном флоте» уже была заявлена тенденция к музыкализации, которую Х.-Т. Леман считает чертой постдраматического театра — здесь есть и многоголосие, и сочетание логики текста с «музыкальным и вокальным материалом» [23, с. 148–9]. Леман выделяет также особый «театр хора», где, помимо прочего, «хор предлагает возможность проявить своего рода коллективное тело, которое вступает в отношение с социальными фантазмами и стремлением к взаимослиянию» [23, с. 212]¹¹.

Хор в «Красном флоте» Вишневого скорее отвечал за музыкальное сопровождение, чем выполнял дидактическую, социальную и прочие функции. Иначе возможности этой сценической формы использовал, например, Б. Брехт. Годом позже создания Вишневым героической оратории в Германии состоялась премьера «Мероприятия» (1930) — произведения, вошедшего в «учебные пьесы» (Lehrstücke). Во время постановки в Берлине на сцену был выведен хор, состоявший из четырехсот рабочих [25, с. 105]. Последний исполнял музыкальные номера, сюжетно связанные с ролью арбитра, перед которым разыгрывалась история четырех агитаторов-коммунистов, приговоривших товарища к смерти. Брехт использовал модель судебного процесса, где хор подтверждал приговор и подводил в финале общий итог.

Метафора суда истории вместе с усилением дидактического компонента нашла отражение у Вишневого в первой редакции «Оптимистической трагедии» (1933)¹², где, как и в «Мероприятии», хор следит за ходом действия, активно реагирует, вторит корифеям, вступает в полемику с критиком, «играет бой» и т. д. В известной сцене неудавшегося изнасилования только что появившейся на корабле женщины-комиссара хор сначала «молча настораживается», затем предпринимает попытку заступиться за нее.

Первый старшина хора. Стой! (*Хор и зал замерли.*) Стой все! История полка должна быть развернута такой, какой она была.

Хор. Да! <...>

И пуля комиссарского револьвера пробивает живот того, который лез шутить с целой партией. Хор, выпрямившись, восклицает угрожающе и облегченно: “Ах-ха!” И восклицание отдается, как эхо зала [26, с. 15]¹³.

¹¹ Позднее Таиров в постановке «Оптимистической трагедии» будет трактовать образ хора как коллективного героя [24, с. 114].

¹² Пьеса, написанная в июле — августе 1932 г., вышла в 1933 г. во второй книге журнала «Новый мир» (с. 29–60), а также отдельным изданием (М.; Л.: ГИХЛ, 1933), которое было посвящено 15-й годовщине Красной армии.

¹³ Во второй, канонической редакции пьесы, вошедшей в пятитомное собрание сочинений Вишневого, хор исключен из этого эпизода.

В финале полк-хор матросов вступает в музыкальное противостояние со звучащим торжественным церковным песнопением, а затем умирает вместе с комиссаром, чтобы впоследствии вновь возродиться.

Движение нового хора. Он идет, как первый полк вначале. Это — Второй Полк. [Неисчислимы были уходы наших отрядов!..] [26, с. 82].

Идея самоотрицания, преодоления индивидуального ради общего, у Вишневского отсылает еще к одному аспекту «учебных пьес» — представлению о социальном развитии субъекта. Брехт использует хор, чтобы показать, как самопожертвование становится «обязанностью» в ситуации столкновения со смертью [27, с. 394–8]. В первой редакции «Оптимистической трагедии» хор находится в процессе изменения: это уже не просто коллективный голос, исполняющий песни, но еще и неконтролирующая инстанция, как у Брехта.

Таиров, обратившись к тексту Вишневского в 1933 г., подхватывает идею общего тела и освобождающего человека чувства коллектива. Однако музыкальная линия спектакля представляется режиссеру важнее хорового начала. Если у Вишневского триггером к созданию текста послужила колонна моряков, певшая песню, то для Таирова ключом к спектаклю стал вальс, который, будучи парным танцем, актуализирует индивидуальную коммуникацию партнеров¹⁴: «Я очень любил слушать пьесы про себя, внутренним ухом, но, кроме того, я должен пьесу увидеть. В “Оптимистической трагедии” я увидел прощание моряков со своими девушками, я увидел вальс, я увидел, как пара за парой выходят моряки с девушками в прощальном вальсе, перед тем как уходить в бой. Это движение пары за парой, по существу, родило все декорации спектакля» [29, с. 268, сн. cxiv].

Фактически Таиров попытался музыкальными и декламационными средствами выстроить ансамбль с несколькими солистами. Б.Медведев отмечал, что, по мысли режиссера, масса «должна была служить не аккомпанементом к центральной теме, а вести “один из основных голосов в этой мелодии”» [30, с. 82]. Таиров дифференцировал «массу», стремясь «показать различные прослойки, различные течения, различные волевые стремления, различные привязанности и мировоззрения» [30, с. 82]. Таким образом, в постановке Камерного театра осуществился отход от хорового обрамления.

Во второй, канонической редакции «Оптимистической трагедии»¹⁵, ставшей результатом совместной работы Вишневского и Таирова, выступления хора были существенно сокращены. Их функции свелись к обозначению дистанции между показываемым на сцене прошлым и сегодняшним днем, минимальному историческому и эмоциональному комментарию действия. Были исключены выпады хора против критиков, беседа зрителей, реприза персонажей Драматурга, помрежа и хора. До ремарки редуцирована сцена боя, в которой хор ранее принимал участие. Исчезла интерлюдия с песней — гимном радости. Вместе с тем почти все музыкальные темы, чье описание давалось в паратекстах, были оставлены. В итоге хор занял второстепенную позицию, а музыкальная часть начала доминировать.

¹⁴ Тем не менее единственную любовную сцену Таиров после второго-третьего показа «Оптимистической трагедии» снял [28, с. 240–1]. В пьесе Волошиной она была восстановлена.

¹⁵ Цитаты из нее приводятся по изданию [11].

Спустя двадцать лет Товстоногов в своей сценической версии «Оптимистической трагедии» разделил музыку на два компонента: первый — темы, написанные Кара Караевым для «героико-патетического жанрового пласта трагедии», второй — *внутренняя музыка* спектакля — «бытовая», «цитатная», аутентичная (т. е. являющаяся в той или иной мере документом эпохи). В спектакль вошли песня кочегаров («Товарищ, не в силах я вахты стоять...»), «Гибель “Варяга”», «Цыпленок жареный», «Очи черные», «Варшавянка», «Яблочко», «Чижик» и др.). Часть из этих песенных цитат фигурировала уже в тексте Вишневого, часть была добавлена в постановку 1955 г. (фольклорно-воровской романс «Осыпаются пышные розы» в исполнении Сиплого и др.). Хор, выражающий героическое начало, преимущественно был задействован в декоративно-пластическом решении спектакля [31, с. 73, 81].

Итак, мы видим, что уже в советскую эпоху первоначальный замысел Вишневого претерпел в сценических воплощениях значительные изменения. Хор, который должен был символизировать коллективное тело, обладающее голосом (как общим, так и индивидуальным — у корифеев) и критическим *ratio*, у Таирова трансформировался в ансамбль с солистами и отдельными группами, а у Товстоногова превратился в пластическую массу. Голос хора при этом отчасти вытеснила популярная музыка периода Гражданской войны, документировавшая «народное» сознание.

«Оптимистическая трагедия»: переработка текста пьесы

Постановку Рыжакова «Прощальный бал» отличает обилие «чужих» текстов, преимущественно стихотворных или песенных, которые были интегрированы в драму Вишневого. Большинство из номеров «революционного концерта» выросло из актерских этюдов, о чем подробнее будет рассказано далее. На их основе Ася Волошина создала свою версию пьесы, в которой многократно возникают отсылки именно к первому, а не к последующим изданиям «Оптимистической трагедии». В частности, возвращаются исключенные из канонической редакции фрагменты.

Вставные песенные и декламационные номера в спектакле 2017 г. охватывают весь XX в.¹⁶ Здесь «Прощальный бал» следует изначальной концепции Вишневого о «свободном чувстве заимствования» и «отказе от хронологичности».

«Думаю:

О сходстве людей (идея общности и др.).

О принципах *нового* в искусстве (свободное чувство заимствования; ссылок; указания на X, Y, — книга с указанными элементами других авторов; плод общественного движения — отсутствие “моего”, “твоего”, таким образом, шаг к будущим формам).

О начале хоровом (сарабанда и хоровод у Мейерхольда в “Ревизоре”; мои пробы вплоть до “Оптимистической трагедии”).

О новом поиске форм и отказе от *хронологичности* — понятие жизни не *календарное*» (30.12.1932)» [18, с. 284] (курсив автора).

¹⁶ За исключением монолога, сотканного из реплик Лизы Хохлаковой («Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского), который произносит Комиссар.

Закономерно предположить, что и в отношении хора «Прощальный бал» будет продолжаться традицию раннего Вишневого.

Хор как форма театральной коммуникации заинтересовал Волошину еще до ее обращения к «Оптимистической трагедии». В 2014 г. драматург работала над литмонтажом «Гибнет хор», который вошел в ее тетралогия «пьес о России». Действующих лиц трое — корифеи Михаил и Софья, а также хор, речь которого «основана на записях голосов солдат Первой мировой войны из книги “Народ на войне” Софьи Федорченко» [32, с. 4]. Офтальмолог Михаил, находясь в санитарном поезде, прокручивает в голове обрывки высказываний множества людей-жертв. В диалогах с хором и медсестрой Софьей, ложных обращениях к залу он представляет историю своей жизни. Во время бомбежки поезда осколки повреждают зрение Михаила, и он слепнет. С этого момента хор замолкает. Финальная сцена, которая завершается самоубийством героя, происходит между корифеями. Согласно ремарке, она «может быть доиграна в темноте» [32, с. 23].

Заглавие литмонтажа Волошиной отсылает к реплике персонажа, который обращается к залу со словами: «...в настоящей... трагедии гибнет не герой. Гибнет хор» [32, с. 7]. В «Прощальном бале» эта метафора «хора призраков» получила дальнейшее развитие. При первом появлении матросов их походка и выбеленные лица вызывают ассоциацию с зомби, что сразу же отметили критики (см., например: [13; 33])¹⁷. О смерти героев прямо говорится еще до их появления на сцене: «Матросский полк, погибший некогда под небом Земли, обращается к вам, к потомству» [35]¹⁸. В фабульном рэпе, исполняемом перед развязкой, исход судьбы матросов подчеркивается еще раз:

В этой трагедии не видно оптимизма,
Всех засосало в жерло катаклизма,
Никто не дожил до коммунизма,
Каждому досталась смертельная клизма! [35]

В отличие от литмонтажа Волошиной 2014 г., в «Прощальном бале» хор устроен иначе. Сплоченность матросов в коллективное тело наиболее ясно ощущается в сильных позициях начала и конца спектакля, когда призрачные фигуры безмолвно выходят к зрителю и медленно растворяются в темноте в финале. Собираясь вместе, моряки преимущественно хранят молчание в то время, как кто-то из действующих лиц разыгрывает репризу или ведет диалог.

Матросы-анархисты предстают в виде общего хора голосов лишь в эпизодах, связанных с протестом против контролирующих инстанций — возглавлявшего отряд Вожака, нового Комиссара полка и бывшего командира корабля. В первый раз моряки волнуются из-за назначенной к ним партией большевиков женщины-комиссара. Затем они требуют устроить прощальный бал вопреки воле Вожака. Вы-

¹⁷ Автор костюмов Мария Трегубова подтверждает это намерение в своем интервью: «Мы хотели сделать матросов, которые одновременно и очень реальные, разные, живые, и при этом уже мертвые. Заведомо мертвые. Отсюда и возникли белые лица» [34].

¹⁸ В канонической версии пьесы тема смерти завуалирована: «Матросский полк, прошедший свой путь до конца, обращается к вам — к потомству» [11, с. 218]. Волошина возвращается к трактовке, близкой к первому изданию драмы Вишневого, где эта фраза звучит немного иначе: «Матросский полк, погибший под синим небом Тавриды, обращается к вам — к потомству» [26, с. 5].

нося этому персонажу в дальнейшем смертный приговор, хор матросов берет на себя функции присяжных, как в «Мероприятии» Брехта. Однако попытки моряков проявить свою позицию не имеют успеха. Их волей манипулируют сначала Вожак, а потом Комиссар.

Еще Таиров подчеркивал, что в «Оптимистической трагедии» «функции хора смешанные: это, с одной стороны, усилитель лирической канвы спектакля, с другой — активный участник событий и с третьей — выразитель реакции зрительного зала» [29, с. 264]. В «Прощальном бале» хор тоже неоднороден, но занимает скорее пассивную позицию зрителя и свидетеля истории. Так происходит за счет изменений, внесенных в драматургический текст Вишневого.

Во-первых, в пьесе Вишневого количество эпизодов, в которых задействованы все матросы, больше, чем в сценической версии Волошиной. В «Прощальном бале» нарративизируются массовые сцены, диалоги трансформируются в монологи или рэп-композиции. Например, картина суда анархистов над моряком, якобы укравшим кошелек у старой женщины, преобразуется в стендап-выступление Красноречивого матроса: «КРАСНОРЕЧИВЫЙ. Это нереальная история. Что расскажу. Сидим на баке, ковыряем компас, перевариваем приезд этой комиссарши, хотим выпить — не суть. Тут выходит Сиплый: “Помолчать пока! Обнаружено хуже чего нет среди революционных моряков”. Я сразу: “А чего нет хуже? Чего хуже-то нет, а? Брат?”» [35].

Возможно, эта попытка дистанцирования и уход от диктата хора обусловлены уже упоминавшимся амбивалентным отношением авторов спектакля к идеологическому дискурсу, в котором намечены границы «хорошего» и «плохого», допустимого и недопустимого.

Второй прием, часто использующийся в версии Рыжакова и Волошиной, — это кросс-кастинг — передача реплик одних персонажей другим¹⁹. Ему периодически сопутствуют повторы отдельных фраз и целых ситуаций разными лицами, что, в свою очередь, сокращает активность участия хора в действии.

Так, после монолога Красноречивого о двойной казни матроса и старой женщины на авансцену выходят все моряки. Их высказывания сплетаются в общее размышление о революции, ярости, справедливости и Боге. Затем появляется припешник Вожака Сиплый, роль которого существенно расширена в «Прощальном бале». «Написав на планшете мелом “за” и “не за”», он произносит речь о природе собственности, представляющую собой синтез диалога Комиссара и Алексея из оригинальной пьесы Вишневого. Сиплый завершает свое выступление «чужим» текстом — фрагментом из «Интеллигенции и революции» (1918) А. Блока о грозном вихре истории с призывом: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию» [37, с. 20]. Ответив своим страстным монологом на открывавшие эпизод реплики хора матросов, Сиплый игриво бросает фразу: «А можешь, я трепался?»²⁰ Она снижает весь пафос разыгранной сцены и поднимаемых в ней вопросов.

¹⁹ Прием кросс-кастинга довольно часто применяется режиссерами в современном российском театре для актуализации проблем культурной традиции, телесности и персональной идентичности, связанной с социальными и психологическими ролями субъекта [36].

²⁰ В пьесе Вишневого реплика принадлежит Алексею.

Аналогично вместо пролога, с которого начинается «Оптимистическая трагедия» Вишневского, где корифеи, традиционно изображавшиеся моряками в военной форме, обращаются к зрительному залу, в «Прощальном бале» на авансцену выходит пара эстрадных ретрозвезд. Одеты в смокинг и вечернее платье, они произносят не торжественное приветствие потомкам («Здравствуй, пришедшее поколение!» [11, с. 218]), а делят между собой авторскую ремарку к первому акту, споря друг с другом и вставляя иронические комментарии. Это было воспринято некоторыми критиками [13] как импровизация, однако в основе перепалки ведущих лежала та же тенденция к размыванию границ между текстом оригинальной пьесы Вишневского и чужим словом.

«ОНА. История...

ОН. История, текущая, как Стикс...

ОНА. Ой-ой-ой! Как же все-таки некоторые любят красоты!

ОН. И тем не менее! Мы преподнесем вам это блюдо. Мы преподнесем вам...

ОНА. Рев, подавляющий мощью и скорбью» [35].

Обращение к потомкам, сидящим в зале, перенесено из пролога в эпизод прощального бала. Здесь также используется прием кросс-кастинга, в том числе гендерного: «К матросам присоединяются две морские гетеры. Сейчас они сыграют роли ведущих» [35] (выделено мною. — Н. С.). Дидактический пафос текста Вишневского снимается благодаря возникающему контрасту между полем и функционалом ведущих и произносимыми ими репликам: «ПЕРВЫЙ (*всматриваясь в зал*). Кто это? ВТОРОЙ. Публика. Наши потомки. Наше будущее, о котором мы мечтали когда-то на кораблях. ПЕРВЫЙ. Интересно посмотреть на осуществившееся будущее. Тут не меньше тысячи... И устали на нас... Пришли посмотреть на трагические деяния, на героических людей?» [35].

Итак, редукция хора в действии превращает его участников в призрачных свидетелей истории, которые не могут повлиять на ее ход. Трагический пафос гибели хора и дидактическая риторика Вишневского отчасти приглушаются изменениями, которые были внесены в текст «Оптимистической трагедии», и приемами постдраматического театра. Это сделано для того, чтобы произвести очередную «расчистку» пьесы от импликаций советского идеологического дискурса, приблизить ее к сознанию современного зрителя, дать ему возможность задуматься об исторических событиях XX в. без страха показаться излишне пафосным или официозным, принять прошлое, проявить эмпатию к героям и в какой-то степени идентифицироваться с ними. «Помни, кто ты», — говорит Вожак Комиссару, а затем персонажи, как эхо, повторяют этот вопрос: «Кто? Кто? Кто?»

Задаче выстраивания диалога со зрителем служат «вставные» номера «революционного концерта», когда часть хора матросов отделяется, чтобы объединиться в ансамбль и вместе исполнить композицию («Time» Pink Floyd, «Bohemian Rhapsody» Queen, «Морячок» 5nizza и др.). Либо из группы выходит персонаж и исполняет соло: «Яблочко» — Вожак, «Монолог Мерлин Монро» А. Вознесенского и «Дансингерл» А. Вертинского — Комиссар, «Сифилис» П. Юшкова и «Евпатория» В. Маяковского — Сиплый²¹.

²¹ После ухода из труппы Александринского театра Д. Лысенкова, исполнителя роли Сиплого, реплики и монологи этого персонажа были распределены между другими актерами по решению режиссера, что привело к изменению смысловой матрицы спектакля.

Такой пестрый музыкально-декламационный материал заставляет вспомнить о внутренней музыке в постановке Товстоногова и более ранних экспериментах по сочетанию хора и ансамбля в «Красном флоте» Вишневого.

Включенные в спектакль тексты активизируют культурную память. «Все это вы броситесь гуглить в антракте и по пути домой. Интернет выдаст вам песни Децла, Queen, Муслима Магомаева, Pink Floyd, Вертинского, и прочих, и прочих, абсолютно несовместимых вроде бы друг с другом» [38]. Однако именно эклектичность и узнаваемость номеров и реприз позволяют сделать историю погибшего матросского полка актуальной и осознать ее как часть своего личного опыта.

Из массива привнесенных в пьесу Вишневого «чужих» музыкальных текстов выделяются два, созданные специально для «Прощального бала», — это рэп-батл ведущего, поющего от лица Комиссара, и матроса, поющего от лица Алексея, а также фабульный рэп полка.

Использование рэпа в спектаклях характерно для Рыжакова — постановщика пьес Ивана Вырыпаева, в частности драмы «Кислород» (Театральный центр «Практика»; «Театр.doc», 2002), которая состоит из десяти композиций, исполняемых в этом стиле. С. Вейгандт, описывая представление в «Театре.doc», отмечала сюжетную природу речитатива, а также переход рэпа в джазовую мелодию и чтение рэпа под техно-ремикс Стинга «Desert Rose» [39, с. 198]. При этом исследовательница подчеркивает, что текст Вырыпаева транснарративен и является проводником универсальных смыслов: в нем не просто рассказывается история мужчины и женщины, но он взывает к аудитории на уровне сенсорики и темпа. Вейгандт определяет рэп Вырыпаева через понятие сказа, поскольку там задействована живая разговорная речь, создающая ощущение подлинности происходящего, и прослеживается узнаваемый ритм. Рэп оказывается тем языком, на котором можно говорить о травматических событиях [39, с. 199–200].

«Прощальный бал», на первый взгляд, продолжает эту линию. Батл ведется на мотив песни Децла «Письмо» — хита начала 2000-х годов. Исполнители выступают от лица других персонажей, присутствуют повторы на сюжетном и лексическом уровнях. В конечном итоге слово также присваивает функцию воплощения: речитативы практически замещают собой третий акт пьесы Вишневого. Однако рэп в спектакле Александринского театра не претендует на универсальное историческое обобщение. Его задача в ином — благодаря подаче, форме и жаргону он становится языком освоения и актуализации забытого прошлого. Кроме того, рэп призван отчасти уравновесить новый пафос, который, несмотря на самоиронию, периодически демонстрируют Свидетели истории.

Таким образом, «Прощальный бал» представляет собой пастиш. Хаос текстов, относящихся к разным периодам и различным стилям, воплощает хаос революции с ее полифонией мыслей и многоголосием личных историй. В шатком равновесии между ансамблем и хором, словом и молчанием, клоунадой и серьезным высказыванием, сленгом и изысканными цитатами ведется повествование о прошлом, обращенное к новому зрителю. Рэп, пришедший на смену голосам хора, хиты и шлягеры XX в. интегрируют частный эпизод гибели полка во время Гражданской войны в культурную память XXI в.

От этюда к концерту: метод Виктора Рыжакова

Идея связи времен и эпох, пронизывающая «Прощальный бал», не случайно воплотилась в форму концерта, номера которого охватывают весь XX в. Рыжаков несколько раз использовал этот тип представления в ситуации ресайклинга советской культуры. В 2015 г. в Школе-студии МХАТ студентами его курса²² был поставлен «Несовременный концерт» — «вербатим в жанре концерта про старость», рисующий «портреты людей уходящего поколения» [40]. В спектакле, помимо интервью с респондентами, был привлечен широкий музыкальный материал: «Что поют? Весь XX век — от Битлов до “Свинарки и пастуха” и “Небесного тихохода»» [41].

Следующий курс, набранный Рыжаковым, выпустил театрализованный концерт «Оттепель. Поэзия и музыка 60-х» (2018). Причем ретромузыка стала в нем частью я-нарратива актеров: «Все музыкальное, что мы делаем, мне кажется, складывается в какую-то единую историю. Это история нашего личного роста» (Ксения Чигина) [42]. Режиссер же размышлял о механизмах культурного отбора. Для него песни, музыка и старые фильмы представлялись «средой обитания» героев, энигматическим атрибутом времени: «Ведь что-то из прошлого осталось и с нами, что-то осталось важным и сегодня, молодым — вечно молодым. А что-то бесследно исчезло. По каким законам все это происходит — неведомо» [40].

«Прощальный бал», «Несовременный концерт» и «Оттепель» объединяет не только доминирующая музыкальная линия, но и метод работы режиссера с исполнителями. Все три спектакля выросли из этюдов, творческих заданий, интервью и наблюдений. А. Блинова так описывает начало репетиций: «На первом показе мы... сели за стол, и давай хрестоматийно, по школе, [читать] отрывок из пьесы Всеволода Вишневского “Оптимистическая трагедия”. Выяснилось, что это не совсем то. То есть совсем не то. Больше такого не повторялось (улыбается). Нам показали знаменитый фильм Самсона Самсонова... и сказали: “Вот так не надо»» [43].

Этюдный метод используется в «Прощальном бале» в противовес застывшей форме многократно повторенного текста и создает иллюзию свободного сотворчества, формируя в итоге режиссерское высказывание: «А тут мы все сами сочинили, а режиссер только смонтировал» (Т. Жизневский); «Мы чувствовали себя соавторами», но Рыжаков спектакль «задумал, и он складывал из фрагментов целое» (Д. Лысенков) [44].

Готовясь к постановке «Оптимистической трагедии», Рыжаков также применил практикуемый им принцип погружения в среду — то, что он называет словом «экспедиция». Режиссер вывез актеров в Кронштадт на два дня, где они жили на корабле. Там они прослушали радиозапись спектакля Товстоногова и лекцию об истории Балтийского флота [45]. Однако главной целью было посвящение «в какие-то очень важные ритуалы. Услышать, чем пахнет этот мир: морской, особенный, невероятный!» [46]. Рыжаков в данном случае следовал традиции, заложенной Вишневским и Таировым, которые отправились на флот за вдохновением перед работой в театре: «И вот лето 1932 года. Я еду на свои старые места, в Черноморский флот. Юг, Таврия, удивительное соединение исторических воспоминаний: германская война, адмирал Колчак, бои 1917 г., “Варфоломеевская ночь”, тут же рядом памятники греческих и римских времен, памятники генуэзские. Вы все время

²² Сейчас — театральная компания «Июльансамбль».

находитесь под влиянием сложных воздействий истории... Севастопольская кампания, и тут же контрастом стоит моряк современный» [47, с. 88–9].

Тем не менее артисты, репетировавшие «Оптимистическую трагедию» в XXI в., не прониклись пафосом флота и отнеслись к поездке как к отдыху.

Второй, неочевидной целью экспедиции в Кронштадт стала попытка представить универсальность природы человека вне зависимости от социальных изменений и прогресса. Рыжаков обозначил проблему информационной перегруженности современного сознания, и на время поездки мобильные телефоны были сложены в отдельный ящик и заперты: «Человек отчасти превращается в такой механизм бездушный, потому что очень много информации, и с ней не справиться. Человек забывает ходить босиком по земле, слушать тишину. Мы не способны позволить себе отказаться от интернета, это же только в страшном сне может привидеться: что будет, если вдруг отключат связь» [46].

Протест против потери себя в мире, перенасыщенном медиа и развлечениями, как ни парадоксально, нашел выражение в форме красочного дивертисмента в начале представления, а затем в череде ярких реприз и актерских этюдов.

В прологе «Прощального бала» звучит увертюра к опере Моцарта «Волшебная флейта». После вступительных аккордов начинается «героический карнавал», представляющий собой калейдоскоп образов массовой культуры, которые наполняют память зрителя XXI в. (от крейсера «Аврора» и Мэрилин Монро до персонажей Marvel, Белки и Стрелки, клонов Крокодила Гены²³). Визуальная составляющая пролога включает также намеки на ключевые мировые исторические события прошлого столетия (ядерный гриб, Берлинская стена, «Лебединое озеро» как символ путча 1991 г.) и др. Концепция преамбулы к спектаклю явилась продолжением работы Рыжакова с артистами, которым было дано задание представить свой XX в. — «значимые вещи, может быть, из детства» [45].

В современной версии «Оптимистической трагедии» отношение к историческому прошлому амбивалентно. С одной стороны, существует потребность в его освоении и культурной интеграции. Речь идет не только об актерам, изучавших материал до и во время репетиций, но и о зрителях. В Александринском театре премьера спектакля сопровождалась лекциями-диалогами А. Чепурова, Е. Горфункель, А. Бабицкого, И. Венякина об истории постановок пьесы Вишневского и устройстве советского мифа, а также показом фильма С. Самсонова, представленным М. Трофименковым.

Апелляция к более ранней постановке «Оптимистической трагедии» на той же сцене и встраивание спектакля в локальную театральную традицию — одна из стратегий продвижения советских пьес в современном театре²⁴. Этому служит и упоминание о том, что Аркадий Волгин, Свидетель истории в «Прощальном бале», сыграл роли матроса и Алексея у Товстоногова, чьей ученицей была Эра Зиганшина, еще один представитель старшего поколения актеров, привлеченных Рыжаковым для реанимации драмы Вишневского.

²³ Существует еще одна интерпретация появления мультипликационных персонажей в прологе. Возможно, это отсылка к спектаклю «Горки-10», в финале которого расстрел героев анимации сменяется вольной вариацией эпизода об украденном кошельке из «Оптимистической трагедии».

²⁴ Аналогичный ход предпринял, например, БДТ, анонсируя выпуск мелодрамы «Слава» (<https://bdt.spb.ru/спектакли/слава>).

Дополнительную привлекательность постановке Александринского театра придает внесценическая игра с имиджем персонажей. Так, Н. Сиверина отмечает присутствие в одежде героев переключек с высокой модой XX в.: белые бушлаты матросов и черный бушлат Комиссара отсылают к легендарному пальто Ива Сен-Лорана и т. д. [33], а апофеозом ребрендинга революции стали модные съемки, организованные журналом «СПб. Собака.ru» на крейсере «Аврора» с тремя главными актерами «Прощального бала». Костюмы и песни-хиты дополняют друг друга, составляя единство концерта.

Вместе с тем оригинальный текст пьесы Вишневского подменяется представлениями об эпохе и прошлом. Лысенков, в частности, говорит о метаморфозе режиссерской концепции «Оптимистической трагедии». Драма, которая должна была стать «приветом в прошлое», после появления идеи революционного концерта трансформировалась в «прощание с определенной страницей нашей истории» [45].

В итоге благодаря сочетанию оригинального текста, ретромузыки и этюдного метода в «Прощальном бале» выработалась особая стратегия ресайклинга исторического прошлого, его одновременного принятия и прощания-прощения.

* * *

Анализ постановки Александринского театра «Оптимистическая трагедия. Прощальный бал» обнаруживает множество парадоксов: спектакль, позиционирующий себя в категориях разрыва с традицией («деконструкция мифа»), буквально следует традиции (обращение к ранней редакции пьесы Вишневского, диалог с версиями Таирова и Товстоногова и т. д.). Желание избавиться от идеологического пафоса оборачивается усилением дидактического компонента: этюд делается основным методом работы над композицией «Прощального бала», в текст Волошиной включаются монологи о природе революции и судьбе страны.

Данные противоречия во многом снимаются благодаря музыкальному оформлению спектакля — особому дискурсу, который из вспомогательного становится центральным. В этом проявляется тенденция к музыкализации, характерная для постдраматического театра. Хор в новой версии сокращает свое присутствие на сцене в пользу ансамбля, добавляется рэп — оптимальная форма коммуникации, подходящая для осмысления прошлого и разговора о нем с новым зрителем. Речитативы уравнивают высокопарность диалогов в пьесе Вишневского и привнесенных в нее литературных цитат.

Тема преемственности поколений и исторической памяти центральная в «Прощальном бале». Однако ключевое смысловое отличие от «Оптимистической трагедии» Вишневского состоит в переключении акцента с утверждения бессмертия на констатацию смерти. Герои — матросы и Свидетели истории — растворяются в темноте и молчании. Вместо суда истории спектакль Александринского театра предлагает идею прощания и прощания.

Литература

1. Shvydkoi, Mikhail. "Nostalgia for Soviet Theatre: Is There Hope for the Future?" Transl. by Elise Thoron. *Performing Art Journal* 15, no. 1 (1993): 111–9. <https://doi.org/10.2307/3245804>
2. Литовская, Мария. "Советская империя как тема современной литературы". В кн. *Ностальгия по советскому*, под ред. Зои Резановой, 326–43. Томск: Изд-во Томского университета, 2011.

3. Якубова, Наталия. *Театр эпохи перемен в Польше, Венгрии и России. 1990–2010-е годы*. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
4. Poor, Benjamin. *Heritage, Nostalgia and Modern British Theatre. Staging the Victorians*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
5. Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
6. Руднев, Павел. “У матросов есть вопросы: ‘Оптимистическая трагедия’ Виктора Рыжакова”. *Театр*. Июль 17, 2018. Дата обращения апрель 24, 2021. <http://oteatre.info/u-matrosov-est-voprosy>
7. *Александринский театр. Репертуар: сезон 2017–2018*. СПб.: Александринский театр, 2018.
8. Гусарова, Юлия. “Максим Диденко: Десять лет назад было понятнее, кто в революции был ‘хороший’, а кто ‘плохой’”. *Сноб*. Сентябрь 20, 2017. Дата обращения апрель 24, 2021. <https://snob.ru/entry/151560/>.
9. Поляков, Даниил. “‘Я старая театральная крыса, и все равно будет по-моему’. Режиссер Николай Коляда о государственных разнарядках, щекотке зрителя и призраках коммунистического прошлого”. *Известия*, январь 18, 2019. Дата обращения апрель 24, 2021. <https://iz.ru/834786/daniil-poliakov/ia-staraia-teatralnaia-krysa-i-vse-ravno-budet-po-moemu>
10. Хализева, Мария. “Всех засосало в жерло катаклизма”. *Экран и сцена*, no. 20 (2017): 5.
11. Вишневский, Всеволод. “Оптимистическая трагедия”. В изд. Вишневский, Всеволод. *Собрание сочинений* в 5 томах, 215–76. М.: Художественная литература, 1954, т. 1.
12. Горфункель, Елена. “Где в вашей пьесе образ врага, то бишь трагедия?” *Петербургский театральный журнал*, no. 4 (2017): 104–7.
13. Шитенбург, Лилия. “Средний бал. ‘Оптимистическая трагедия’ Виктора Рыжакова в Александринке”. *Colta*. Сентябрь 22, 2017. Дата обращения апрель 24, 2021. <https://www.colta.ru/articles/theatre/16094-sredniy-bal>
14. Карась, Алена. “Комиссар из Карамазовых. Спектакль Виктора Рыжакова ‘Оптимистическая трагедия’ на фестивале ‘Александринский’”. *Российская газета*, no. 217. Сентябрь 21, 2017. Дата обращения апрель 24, 2021. <https://rg.ru/2017/09/21/reg-szfo/na-festivale-aleksandrinskij-predstavili-optimisticheskuiu-tragediiu.html>
15. Песочинский, Николай. “Оптимальная трагедия”. *ПТЖ. Блог*. Сентябрь 22, 2017. Дата обращения апрель 24, 2021. <http://ptj.spb.ru/blog/optimalnaya-tragediya/>.
16. Алесенкова, Виктория. *Постдраматический театр Х.-Т. Лемана: эстетический дискурс*. Саратов: Наука, 2015.
17. Захаров, Марк. *Театр без вранья*. М.: АСТ; Зебра Е, 2008.
18. Вишневский, Всеволод. *Статьи. Дневники. Письма*. М.: Советский писатель, 1961.
19. “Письма Вс. В. Вишневского к А. А. Гвоздеву”. Публ. Виталия Дмитриевского. В сб. *Труды Государственного НИИ театра, музыки и кинематографии*. Вып. 1, 407–15. Л.: б. и., 1959.
20. Мейерхольд, Всеволод. “Из записных книжек”. В кн.: Мейерхольд, Всеволод. *Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть 1. 1891–1917*, 205–6. М.: Искусство, 1968.
21. Золотухин, Валерий. “В поисках новых форм коллективности: ансамбль и декламационный хор в русском театре 1910–1920-х годов”. *Шаги/Steps*, no. 3 (3) (2017): 9–23. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2017-3-3-9-23>
22. Вишневский, Всеволод. “Красный флот в песнях”. В изд. Вишневский, Всеволод. *Собрание сочинений* в 5 томах, 61–79. М.: Художественная литература, 1954, т. 1.
23. Леман, Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. М.: ABCdesign, 2013.
24. Горбунова, Анна. “‘Оптимистическая трагедия’ Виктора Рыжакова: деконструкция мифа и взрыв жанра”. *Театрон*, no. 2 (2018): 111–22.
25. Brandt, George. “Brecht, Bertolt”. In *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, ed. by Chambers Colin, 105–9. London; New York: Continuum, 2002.
26. Вишневский, Всеволод. *Оптимистическая трагедия*. М.; Л.: ГИХЛ, 1933.
27. Lehmann, Hans-Thies. *Tragedy and Dramatic Theatre*. Transl. by Erik Butler. New York: Routledge, 2016.
28. Жаров, Михаил. *Жизнь, театр, кино. Воспоминания*. М.: Искусство, 1967.
29. Таиров, Александр. “‘Оптимистическая трагедия’. Доклад труппе Камерного театра”. В кн. Таиров, Александр. *О театре*, 261–76. М.: Академический проект, 2017.
30. Медведев, Борис. “Рождение ‘Оптимистической трагедии’”. *Театр*, no. 9 (1957): 70–85.

31. Товстоногов, Георгий, и Агамирзян Рубен. “Режиссерский замысел”. В кн. *Полк обращается к потомству. “Оптимистическая трагедия” Вс. Вишневского на сцене Ленинградского государственного академического театра им. А. С. Пушкина*, 67–115. Л.; М.: Искусство, 1960.
32. Волошина, Ася. *Гибнет хор: четыре пьесы о России*. СПб.: Сеанс, 2018.
33. Сиверина, Наталия. “Безнадежные одежды. Как современные художники по костюмам одевают персонажей спектаклей о революции и тоталитаризме”. *Сцена*, no. 5 (2017): 38–41.
34. Алейнова, Наталия. “Мария Трегубова, интервью”. *Maskbook.ru*. Дата обращения апрель 24, 2021. <http://maskbook.ru/mariya-tregubova>.
35. Волошина, Ася. *Оптимистическая трагедия. Прощальный бал. Сценическая версия Александринского театра 2017 г.* Рукопись.
36. Рогинская, Ольга. “Кросс-кастинг как постдраматический прием в современном российском театре”. *Петербургский театральный журнал*, no. 4 (2016): 130–8.
37. Блок, Александр. “Интеллигенция и революция”. В кн. Блок, Александр. *Собрание сочинений в 8 томах*, 9–20. М.; Л.: Художественная литература, 1962, т. 6.
38. Большакова, Катерина. “Невыносимо талантливо — ‘Оптимистическая трагедия. Прощальный бал’ Виктора Рыжакова на сцене Александринского театра”. Дата обращения апрель 24, 2021. http://localdramaqueen.moscow/2019/02/optimistic_tragedy/
39. Weygandt, Susanna. “Revisiting *skaz* in Ivan Vyrypaev’s cinema and theatre: rhythms and sounds of postdramatic rap”. *Studies in Russian and Soviet Cinema* 12, no. 3 (2018): 195–214. <https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1511260>
40. “Несовременный концерт”. Страница спектакля на сайте “Центра им. В.Э.Мейерхольда”. Дата обращения апрель 24, 2021. <http://meyehold.ru/nesovremennyy-koncert/>.
41. Дмитриевская, Марина. “Отзыв. Отклик. Ну, как-то так...” *ПТЖ. Блог*. Июнь 3, 2015. Дата обращения апрель 24, 2021. <http://ptj.spb.ru/blog/nesovremennyy-koncert-2>.
42. Хайкина, Ольга. “Рыжаковцы: новое поколение мастерской рвется в бой”. Дата обращения апрель 24, 2021. <http://localdramaqueen.moscow/2018/09/interview-ryzhakoff-jr>.
43. Нестерова, Софья. “Анна Блинова, интервью”. Дата обращения апрель 24, 2021. <http://maskbook.ru/anna-blinova/>.
44. Кингисепп, Мария. “Как в Александринке появился революционный спектакль-концерт ‘Оптимистическая трагедия?’” *СПб. Собака.ru: Петербургский городской журнал*, no. 6 (2018): 142–5.
45. Нестерова, Софья. “Дмитрий Лысенков, интервью”. Дата обращения апрель 24, 2021. <http://maskbook.ru/dmitrij-lysenkov/>.
46. Тух, Борис. “Виктор Рыжаков, который всегда стремится к совершенству: интервью с посетившим Таллин режиссером”. Дата обращения апрель 24, 2021. <https://stolitsa.ee/estoniya/viktor-ryzhakov-kotoryu-vsegda-stremitsya-k-sovershenstvu-intervyu-s-posetivshim-tallinn>.
47. Вишневский, Всеволод. “Автор о трагедии”. В кн. Вишневский, Всеволод. *Оптимистическая трагедия*, 84–107. М.; Л.: ГИХЛ, 1933.

Статья поступила в редакцию 7 мая 2021 г.;
рекомендована к печати 14 ноября 2022 г.

Контактная информация:

Семенова Наталья Валерьевна — канд. филол. наук, доц.; n.v.semenova@spbu.ru

From *An Optimistic Tragedy* to a “Revolutionary Concert”: Recycling of Soviet Historical Past in Contemporary Russian Theatre*

N. V. Semenova

St. Petersburg State University,
7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Semenova, Natalia. “From *An Optimistic Tragedy* to a ‘Revolutionary Concert’: Recycling of Soviet Historical Past in Contemporary Russian Theatre”. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 13, no. 1 (2023): 107–127. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.105> (In Russian)

The article focuses on the recycling of Soviet culture in productions of contemporary Russian theatre. In 2017, Victor Ryzhakov staged at Alexandrinsky theatre *An Optimistic Tragedy. A Farewell Ball*, Asya Voloshina’s remake of a play written by Vsevolod Vishnevsky in 1932–1933. Such directors as Alexander Tairov, Georgy Tovstonogov, Mark Zakharov, and others had turned to *An Optimistic Tragedy* during the crucial moments of Soviet theatre history. In the 21st century this play has become claimed again. However, the interpretation of the text and its theatrical language drastically changed. The issues of intergenerational relationships and memory of the historical past have come to the fore. The story of anarchist sailors got a new birth largely due to an experimental approach to music in the performance. Music and chorus were central components of Vishnevsky’s play. In the first edition of *An Optimistic Tragedy*, the chorus represented a metaphor of the court of history. In the following stage versions of *An Optimistic Tragedy* its role has been decreased till in Ryzhakov’s production the sailors that constituted the chorus became passive witnesses of history, the ghosts of the past. Such evolution of the chorus was accompanied by techniques of postdramatic theatre (cross-casting, retreat from the original play), engagement of top hits, poems, popular music, and rap songs, written by Voloshina specifically for *A Farewell Ball*. Thus, *A Farewell Ball* may be called a complicated pastiche that combines texts of different periods and genres. To disclose the mechanisms of cultural selection, Ryzhakov applies the method of etudes. Such fragmentality and polyphony embody the chaos of revolution with juxtaposed voices narrating its personal stories.

Keywords: *Optimistic Tragedy*, recycling of Soviet culture, chorus, postdramatic theatre, Victor Ryzhakov, Vsevolod Vishnevsky, Asya Voloshina, Alexander Tairov, Georgy Tovstonogov.

References

1. Shvydkoi, Mikhail. “Nostalgia for Soviet Theatre: Is There Hope for the Future?” Transl. by Elise Thoron. *Performing Art Journal* 15, no. 1 (1993): 111–9. <https://doi.org/10.2307/3245804>
2. Litovskaia, Mariia. “Soviet Empire as an Issue of Contemporary Literature”. In *Nostalgia for the Soviet*, ed. by Zoia Rezanova, 326–43. Tomsk: Tomskii university Publ., 2011. (In Russian)
3. Iakubova, Nataliia. *Theatre in the Times of Change in Poland, Hungary and Russia. 1990s–2010s*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. (In Russian)
4. Poor, Benjamin. *Heritage, Nostalgia and Modern British Theatre. Staging the Victorians*. London: Palgrave Macmillan, 2012.
5. Carlson, Marvin. *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Mashine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
6. Rudnev, Pavel. “Sailors do have questions... *An Optimistic Tragedy* by Viktor Ryzhakov”. *Teatr*. July 17, 2018. Accessed April 24, 2021. <http://oteatre.info/u-matrosov-est-voprosy>. (In Russian)

* The reported study was funded by Russian Foundation for Basic Research, project no. 19-18-00414 “Soviet Culture Today (Forms of Cultural Recycling in Russian Art and Aesthetics of the Everyday Life. 1990s–2010s”).

7. *Alexandrinsky Theatre. Repertoire. 2017–2018*. St Petersburg: Alexandrinsky Theatre Publ., 2018. (In Russian)
8. Gusarova, Iuliia. “Maksim Didenko: Ten Years Ago We Understood Better Who Was *Good* and Who Was *Bad* in the Revolution”. *Snob*. September 20, 2017. Accessed April 24, 2021. <https://snob.ru/entry/151560/> (In Russian)
9. Poliakov, Daniil. “‘I’m an Old Theatrical Rat, and It Will Still Be in My Own Way’. Director Nikolai Koliada on the State Orders, the Tickling of the Spectator and the Ghosts of the Communist Past”. *Izvestiia*. January 18, 2019. Accessed April 24, 2021. <https://iz.ru/834786/daniil-poliakov/ia-staraiia-teatralnaia-krysa-i-vse-ravno-budet-po-moemu>. (In Russian)
10. Khalizeva, Mariia. “Vsekh zasosalo v zherlo kataklizma” (Everyone Got Sucked into the Mouth of the Cataclysm). *Ekran i stsena*, no. 20 (2017): 5. (In Russian)
11. Vishnevskii, Vsevolod. “An Optimistic Tragedy”. In Vishnevskii, Vsevolod. *The Complete Works*. 5 vols, 215–76. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1954, vol. 1. (In Russian)
12. Gorfunkel’, Elena. “Where is the Image of an Enemy in Your Play, to Wit, the Tragedy”. *Peterburgskii teatralnyi zhurnal*, no. 4 (2017): 104–7. (In Russian)
13. Shitenburg, Liliia. “An Average Ball. Viktor Ryzhakov’s *Optimistic Tragedy* at the Alexandrinsky Theatre”. *Colta*. September 22, 2017. Accessed April 24, 2021. <https://www.colta.ru/articles/theatre/16094-sredniy-bal>. (In Russian)
14. Karas’, Alena. “Comissar from Karamazov. Viktor Ryzhakov’s *Optimistic Tragedy* at the Alexandrinsky Theatre Festival”. *Rossiiskaia gazeta*, no. 217. September 21, 2017. Accessed April 24, 2021. <https://rg.ru/2017/09/21/reg-szfo/na-festivale-aleksandrinskij-predstavili-optimisticheskuiu-tragediiu.html>.
15. Pesochinskii, Nikolai. “An Optimal Tragedy”. *PTZh. Blog*. September 22, 2017. Accessed April 24, 2021. <http://ptj.spb.ru/blog/optimalnaya-tragediya/>. (In Russian)
16. Alesenkova, Viktoriia. *H.-T. Lehmann’s Postdramatic Theatre: Aesthetic Discourse*. Saratov: Nauka Publ., 2015. (In Russian)
17. Zakharov, Mark. *Theatre without Lies*. Moscow: AST Publ.; Zebra E Publ., 2008. (In Russian)
18. Vishnevskii, Vsevolod. *Articles. Diaries. Letters*. Moscow: Sovetskii pisatel’ Publ., 1961. (In Russian)
19. “Vs. V. Vishnevskii’s Letters to A. A. Gvozdev”. Published by Vitalii Dmitrievskii. In *Trudy Gosudarstvennogo NII teatra, muzyki i kinematografii*. Iss. 1. Leningrad, s. n., 1959: 407–15. (In Russian)
20. Meyerhold, Vsevolod. “Notes”. In Meyerhold, Vsevolod. *Articles. Letters. Speeches. Debates. Part 1. 1891–1917*, 205–6. Moscow: Iskusstvo Publ., 1968. (In Russian)
21. Zolotukhin, Valeriy. “Searching for New Forms of Collectivity: Ensembles and Recitation Choirs in Russian Avant-Garde Theatre”. *Shagi/Steps*, no. 3 (3) (2017): 9–23. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2017-3-3-9-23> (In Russian)
22. Vishnevskii, Vsevolod. “The Red Navy in Songs”. In Vishnevskii, Vsevolod. *The Complete Works*. 5 vols, 61–79. Moscow: Khudozhestvennaia literature Publ., 1954, vol. 1. (In Russian)
23. Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Rus. ed. Moscow: ABCdesign Publ., 2013. (In Russian)
24. Gorbunova, Anna. “An *Optimistic Tragedy* by Viktor Ryzhakov: Deconstruction of the Myth and the Explosion of the Genre”. *Teatron*, no. 2 (2018): 111–22. (In Russian)
25. Brandt, George. “Brecht, Bertolt”. In *The Continuum Companion to Twentieth Century Theatre*, ed. by Chambers Colin, 105–9. London; New York: Continuum, 2002.
26. Vishnevskii, Vsevolod. *An Optimistic Tragedy*. Moscow; Leningrad: GIKhL Publ., 1933. (In Russian)
27. Lehmann, Hans-Thies. *Tragedy and Dramatic Theatre*. Transl. by Erik Butler. New York: Routledge, 2016.
28. Zharov, Mikhail. *Life, Theatre, Cinema. Memoires*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1967. (In Russian)
29. Tairov, Alexander. “An *Optimistic Tragedy*. A Lecture for the Troupe of Kamerny Theatre”. In Tairov, Alexander. *On the Theatre*, 261–76. Moscow: Akademicheskii proekt Publ., 2017. (In Russian)
30. Medvedev, Boris. “The Birth of An *Optimistic Tragedy*”. *Teatr*, no. 9 (1957): 70–85. (In Russian)
31. Tovstonogov, Georgy, and Agamirzian, Ruben. “Director’s Concept” In *The Regiment refers to descendants. “An Optimistic Tragedy” at the Leningrad State Academic Theatre named after A. S. Pushkin*, 67–115. Leningrad; Moscow: Iskusstvo Publ., 1960. (In Russian)
32. Voloshina, Asia. *The Choir is Dying: Four Plays about Russia*. St Petersburg: Seans Publ., 2018. (In Russian)
33. Siverina, Nataliia. “Hopeless clothes. How contemporary Costume Designers Dress the Characters of Plays on the Revolution and Totalitarianism”. *Stsena*, no. 5 (2017): 38–41. (In Russian)

34. Aleinova, Nataliia. "Mariia Tregubova, an Interview". *Maskbook.ru*. Accessed April 24, 2021. <http://maskbook.ru/mariya-tregubova>. (In Russian)
35. Voloshina, Asia. *An Optimistic Tragedy. A Farewell Ball. Stage Version of the Alexandrinsky Theatre*. 2017. Manuscript. (In Russian)
36. Roginskaia, Ol'ga. "Cross-casting as a Post-dramatic Technique in Contemporary Russian Theatre". *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal*, no. 4 (2016): 130–8. (In Russian)
37. Blok, Alexander. "Intelligentsia and Revolution". In Blok, Alexander. *The Complete Works in 8 vols*, 9–20. Moscow; Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1962, vol. 6. (In Russian)
38. Bol'shakova, Katerina. "Unbearably talented — *An Optimistic Tragedy. A Farewell Ball* by Viktor Ryzhakov at Alexandrinsky Theatre". Accessed April 24, 2021. http://localdramaqueen.moscow/2019/02/optimistic_tragedy/. (In Russian)
39. Weygandt, Susanna. "Revisiting *Skaz* in Ivan Vyrypaev's Cinema and Theatre: Rhythms and Sounds of Postdramatic Rap". *Studies in Russian and Soviet Cinema* 12, no. 3 (2018): 195–214. <https://doi.org/10.1080/17503132.2018.1511260>
40. An Old-fashioned Concert. In *Tsentri im. V.E. Meierkhol'da*. Accessed April 24, 2021. <http://meyerhold.ru/nesovremenny-koncert/>. (In Russian)
41. Dmitrevskaia, Marina. "A Comment. A Feedback. Something likewise..." *PTZh. Blog*. June 3, 2015. Accessed April 24, 2021. <http://ptj.spb.ru/blog/nesovremenny-koncert-2>.
42. Khaikina, Ol'ga. "Ryzhakovtsy: a New Generation of the Studio is Raring to Go". Accessed April 24, 2021. <http://localdramaqueen.moscow/2018/09/interview-ryzhakoff-jr>.
43. Nesterova, Sof'ia. "Anna Blinova, an Interview". Accessed April 24, 2021. <http://maskbook.ru/anna-blinova/>.
44. Kingisepp, Maria. "How was staged a revolutionary concert performance *An Optimistic Tragedy* at Alexandrinka?" *SPb. Sobaka.ru: Peterburgskii gorodskoi zhurnal*, no. 6 (2018): 142–5. (In Russian)
45. Nesterova, Sof'ia. "Dmitrii Lysenkov, an Interview". Accessed April 24, 2021. <http://maskbook.ru/dmitrij-lysenkov/>. (In Russian)
46. Tukh, Boris. "Viktor Ryzhakov, Who Always Strives for Perfection: an Interview with the Director during His Visit to Tallinn". Accessed April 24, 2021. <https://stolitsa.ee/estoniya/viktor-ryzhakov-kotoryy-vsegda-stremitsya-k-sovershenstvu-intervyu-s-posetivshim-tallinn>. (In Russian)
47. Vishnevskii, Vsevolod. "The Author on the Tragedy". In Vishnevskii, Vsevolod. *An Optimistic Tragedy*, 84–107. Moscow; Leningrad: GIKhL Publ., 1933. (In Russian)

Received: May 7, 2022
Accepted: November 14, 2022

Author's information:

Natalia V. Semenova — PhD in Philology, Associate Professor; n.v.semenova@spbu.ru