

Е. В. Юшкова

ORCID: 0000-0002-7388-1123

✉ elyushkova@yandex.ru

независимый исследователь (Россия, Москва)

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ ГЕДРЮСА МАЦКЯВИЧЮСА: ИСТОКИ И НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Аннотация. Статья посвящена истории развития пантомимы во второй половине XX в. в СССР/России и моменту ее расцвета, когда на базе пантомимы появился пластический театр. Его активным пропагандистом стал режиссер Гедрюс Мацкявичюс, создавший сначала Ансамбль пантомимы, прославившийся спектаклем о творчестве скульптора Микеланджело «Преодоление» (1975), а затем — Московский театр пластической драмы, много и успешно гастролировавший по СССР. Мацкявичюс использовал не только пантомиму, но и другие выразительные средства пластики актеров, в том числе танец, но создавал полноценные драматические спектакли, хотя и без слов, считая, что язык пластики невероятно богат и позволяет обойтись без слова на сцене.

Термин *пластическая драма* не был изобретен Мацкявичюсом — впервые (в 1915 г.) его употребила критик Юлия Слонимская, анализируя спектакли балетмейстера Жана Жоржа Новерра. Однако в 1970-е годы Мацкявичюс сформулировал обстоятельную концепцию подобного театра, постоянно подчеркивая, что пластика, которую он избрал своим главным инструментом, позволяла отречься от бытового и земного и обратиться к вечному. После перестройки новые веяния, пришедшие в постсоветское искусство, вытеснили пластический театр на обочину, и, по сути дела, он был забыт до начала XXI в.

Ключевые слова: пантомима в СССР, Гедрюс Мацкявичюс, пластический театр, «Преодоление», театральный эксперимент, пластическая драма, создание высокодуховного искусства, жизнь души и духа на театральной сцене

Для цитирования: Юшкова Е. В. Театральный эксперимент Гедрюса Мацкявичюса: истоки и некоторые итоги // Шаги/Steps. Т. 5. № 4. 2019. С. 91–106. DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-91-106.

*Статья поступила в редакцию 18 апреля 2019 г.
Принято к печати 6 июля 2019 г.*

E. V. Yushkova

ORCID: 0000-0002-7388-1123

✉ elyushkova@yandex.ru

Independent Researcher (Russia, Moscow)

THEATER EXPERIMENT BY GIEDRIUS MACKEVIČIUS: ORIGIN AND SOME RESULTS

Abstract. The article is devoted to the history of pantomime theater in the second half of the 20th century in the USSR/Russia and its highpoint during the 1970s, when Giedrius Mackevičius, an outstanding theater director, created the Ensemble of Pantomime in Moscow. The group became famous following the first performance “Overcoming” (1975), which was devoted to the Renaissance artist and sculptor Michelangelo. This wasn’t just a pantomime — it was a mix of different dance and movement styles united by the plot and the characters. Then the ensemble was transformed into the professional Moscow Theater of Plastic Drama, which had successful tours all over the USSR and which was loved by audiences tired of state-supported, boring, socialist realist plays, formalistic classical ballet, and pseudo-folk dance,

The term “plastic drama” was first used in 1915 by the theater critic Yulia Slonimskaya, who wrote about the French balletmaster Jean-Georges Noverre. In the 1970s, Mackevičius formulated a full-fledged conception of such a theater, which used “the expressive means of drama, dance, pantomime, circus and variety”, but not words, “because the language of the body is so rich that the need for words disappears”. Mackevičius repeatedly emphasized his striving for the creation of a highly spiritual art, directed towards the life of the human soul and spirit. The complicated body language, based on pantomime, allowed him and his actors to turn away from everyday life to eternal issues. After perestroika, new trends pushed aside plastic theater, which, in essence, was forgotten until the beginning of the new, 21st century.

Keywords: pantomime in the USSR, Giedrius Mackevičius, interpretative theater, “Overcoming”, theater experiment, plastic drama, creation of highly spiritual art, life of the human soul and spirit on the theater stage

To cite this article: Yushkova, E. V. (2019). Theater experiment by Giedrius Mackevičius: Origin and some results. *Shagi / Steps*, 5(4), 91–106. (In Russian). DOI: 10.22394/2412-9410-2019-5-4-91-106.

Received April 18, 2019

Accepted July 6, 2019

Пантомима и пластический театр

Созданный в 1975 г. культовый спектакль Гедрюса Мацкявичюса «Преодоление» положил начало новому жанру советского театра — пластической драме. Спектакль посвящался скульптору Микеланджело, а его действие происходило во время эпохи Возрождения. Особенностью постановки стало полное отсутствие слов, хотя она не являлась балетом, с легкой руки Сталина ставшим столь популярным в СССР. Открывая дорогу новому жанру, «Преодоление» в то же время подводило итоги более чем десятилетнему развитию в СССР пантомимы, уничтоженной в 1930-е годы и возрожденной после Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 г.

Лабораторные эксперименты с телом в многочисленных любительских студиях, возникших по всей стране на волне оттепели, привели к тому, что, отработав за пару десятилетий невиданные для советского человека (привыкшего к классическому балету, псевдонародному танцу и маршам на парадах) мягкие и текучие движения, художники устремились к новым горизонтам, пытаясь с помощью пантомимы обратиться к жизни человеческой души и духа.

Гедрюс Мацкявичюс, чей театр вырос на базе любительской студии пантомимы, неоднократно подчеркивал, что пластика, которую он избрал своим главным инструментом, позволяла отречься от бытового и земного и устремиться к вечному. Назвав практикуемую им форму сценического искусства «театром молчания» [Мацкявичюс 2010: 80], режиссер пытался «уплотнить» сценическое время «посредством огромнейшего количества эмоциональной, смысловой, образной, изобразительной и прочей информации» [Там же: 516]. Его эксперимент продолжался без малого 16 лет, войдя в историю позднего советского театра как уникальный феномен, повторить который не представлялось возможным. Однако Московский театр пластической драмы, созданный Мацкявичюсом, в свою очередь, тоже стал лабораторией, в которой искались выразительные средства для дальнейшего развития советского, а затем и российского театра. Опираясь на вычеркнутые из советского искусства достижения Мейерхольда, Таирова, Марджанова, Евреинова и других выдающихся театральных деятелей Серебряного века, пластическая драма вернула театру его способность говорить о вечном и бытийном, оставив в стороне производственную тематику и отчаянную борьбу хорошего с лучшим.

На момент создания «Преодоления» небольшая группа энтузиастов под руководством Мацкявичюса именовалась студией пантомимы [Маркова 1983] при Доме культуры им. И. В. Курчатова и имела статус любительского коллектива. Тем не менее, по воспоминаниям современников, «спектакль ошеломил театральную Москву. В память врезался кордон милиции на подступах к ЦДРИ» [Прохоров б. г.], а спустя восемь лет, в 1983 г., коллектив уже упоминался в прессе как Московский театр пластической драмы [Маркова 1983]. Почти сразу стало очевидно, что изобразительная палитра спектакля и следующих за ним постановок гораздо богаче, чем просто пантомима. Георгий Комаров, назвавший «Преодоление» «пантомимической симфонией» [Комаров 1977], написал, в частности, о расширении арсенала пантомимы в первых спектаклях Мацкявичюса за счет заимствований из танца-модерн, почти неизвестного тогда в СССР.

Термин *пластическая драма* — отнюдь не изобретение самого Мацкявичюса. Он появился в российской театральной критике в 1915 г. в рецензии Юлии Слонимской на книгу А. Я. Левинсона «Мастера балета» в связи с французским балетмейстером XVIII в. Жане Жорже Новерром [Слонимская 1915: 35]. Однако данный термин тогда явно потерялся в контексте терминологической путаницы и никак не объяснялся¹. Можно было лишь догадываться, что это не «чистый» балет, не пантомима и не танец, а и то, и другое, и третье, объединенное единым драматическим действием, вполне самостоятельное, не требующее вмешательства слова. По мнению Слонимской, Новерр работал именно в жанре пластической драмы, мечта «не о внешней, а о внутренней правде. Творения его не отражали случайностей жизни, они отражали вечную жизнь души» [Там же: 35]. Новерр заинтересовал Слонимскую в контексте ее собственного исследования 1914–1915 гг., связанного не с балетом, а с пантомимой [Слонимская 1914а; 1914б]. Рассматривая различные исторические эпохи, начиная с античности, исследовательница предположила, что «расцвет театра всегда был связан с расцветом пантомимического искусства» [Слонимская 1914а: 59]. Подразумевался также и контекст 1910-х годов, когда число поставленных театральными деятелями пантомим оказалось весьма значительным (см.: [Щербаков 2014]). Следуя логике Слонимской при анализе театрального процесса, в 1930-е годы расцвет явно сменился закатом — жанр пантомимы, не вписавшись в соцреализм, был к тому времени полностью уничтожен в СССР, активно продолжив развитие на Западе, и явно не без влияния таировского Камерного театра, гастролировавшего по Европе в 1923–1930 гг. (см.: [Сбоева 2010]). Мим и танцовщик 1920-х годов, актер Камерного театра Таирова Александр Румнев, готовя к публикации свою книгу «О пантомиме» в конце 1950-х, в одном из черновиков рукописи гневно воскликнул: «Почему в СССР, стране передовой театральной культуры, у народов, прославленных своей музыкальностью и пластической выразительностью, нет своего профессионального театра пантомимы, нет даже самостоятельных кружков, занимающихся этим искусством?»², — хотя в опубликованном варианте книги данной фразы уже нет (см.: [Румнев 1964]; см. также: [Юшкова 2014: 108]). И не только в силу ее полемичности. Утверждение вдруг стало неактуальным, ведь как раз в начале 1960-х самостоятельные студии пантомимы начали расти как грибы после «оттепельного» дождя. Сам Румнев и определил дату рождения пантомимического движения в стране, а также событие, ставшее для этого отправной точкой, — VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов 1957 г. [Румнев 1964: 13], на котором проводился I Международный конкурс пантомимы.

Начало пути

В 1961 г. в Советский Союз впервые приехал Марсель Марсо, и его гастроли (как первые, так и последующие) пользовались огромным успехом и влияли на молодежь, очарованную гибкостью и пластичностью великого мима, непривычны-

¹ На забытую находку Слонимской впервые было указано в книге (и ранее — в диссертации) автора данной статьи [Юшкова 2009: 85].

² Румнев (Зякин) А. А. Начало и конец одного театра (Российский государственный архив литературы и искусства. Ф. 2721. Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 97).

ми для «официального» советского тела, воспитанного на маршах и нормах ГТО. Внезапно открылись новые возможности для самовыражения, для которых не требовались слова, находившиеся под контролем всесильной цензуры. «В то время пантомима несла идею фантастической свободы и новой культуры. Тогда ведь всех хватало за язык, не давали личности проявить себя. А тут человек не говорит ни слова и за язык его не схватишь. Поэтому в пантомиме люди могли искренне открываться, что в словесных жанрах было сложно» [Волк 2012], — так объяснил всеобщую и внезапную тягу к пантомиме известный мим Вячеслав Полунин.

Именно после гастролей Марсо пантомима начала бурно развиваться, и в 1960-е годы, на волне хрущевской оттепели, в СССР образовалось множество студий. Среди них «Наш дом» Марка Розовского, где пантомиму ставил Илья Рутберг, «Ригас пантомима» под руководством Роберта Лигера, студия Модриса Тениссона в Каунасе, студия пантомимы в Одессе под руководством Леонида Заславского и мн. др. Александр Румнев во ВГИКе создал театр ЭКТЕМИМ (Экспериментальный театр пантомимы), просуществовавший с 1962 по 1964 г., где ставил со студентами полноценные пантомимические спектакли [Емельянов 1963]. Однако первопроходцем в области советской пантомимы исследователи признают Рудольфа Славского, еще в конце 1957 г. создавшего «первую в СССР студию “Мим” при Ленинградском Дворце культуры промкооперации, задуманную и воплощенную как “коллектив мимистов в чистом виде”» [Пятницкий 1990] — в этой студии сформировался Вячеслав Полунин. По свидетельству одного из практиков жанра Михаила Пятницкого, в марте 1960 г. в Москве, в ЦДРИ (Центральном доме работников искусств) произошло крайне важное событие — «Вечер пантомимы» с участием ленинградской студии «Мим» и студентов ВГИКа, учеников Александра Румнева, где были «представлены два возможных пути развития искусства мима: иллюзионная школа беспредметных действий в стиле Марсо и русская школа мимодрамы, исходящая из работ Таирова, Марджанова, С. М. Волконского» [Там же]. Освоив «стилевые упражнения», или «стилевые этюды» Марсо, считавшиеся азбукой жанра, российские мимы начали искать и свой собственный язык, представление о котором мы получаем из теоретических работ 1960-х, написанных практиками [Румнев 1962; 1964; Рутберг 1972; Славский 1962]. Александр Румнев, например, создал жанровую классификацию пантомимы, разделив виденные им номера и этюды на «трагические, лирические, публицистические, комические». Проведя аналогии со словесной комедией, он добавил еще одну классификацию: сатира, водевиль, скетч, фарс, буффонада. Затем, по аналогии с литературой, разделил пантомимические произведения на рассказ, повесть, сказку, басню, фельетон, поэму и лирическое стихотворение. А обратившись к произведениям изобразительного искусства, добавил еще плакат и карикатуру [Румнев 1966: 73]. Рудольф Славский выделяет такие жанры пантомимы, как юмористическая сценка, шутка, остросатирическая миниатюра, гротесковый портрет, пародия, драматическая новелла, «от юморески до трагедии, от бытовой зарисовки до философского обобщения» [Славский 1962: 112]. «Сегодняшняя пантомима, творя новое и переосмысливая старое, намечает еще неизведанные области семиотики и семантики своего выразительного языка», — констатировал Илья Рутберг [1975: 137]. Данные свидетельства практиков, переквалифицировавшихся в теоретиков, дают представление о том, какими стремительными темпами развивался в СССР

новый — хорошо забытый старый — жанр и как лабораторные рамки раздвигались за счет постоянного включения новых тем и приемов, обращения к новому материалу. В арсенал советских мимов начали включаться «родные» сюжеты из русской литературы (основанные на произведениях Горького, Гоголя, Чехова и других классиков), современные пьесы (например, «Чилийская трагедия» Юлия Чепурина о смерти президента Альенде) и многие литературные и живописные источники, к которым не обращались зарубежные мимы. Арсенал упражнений также начал расширяться, и (по классификации Рутберга) студии отработывали такие приемы, как одиночный и двойной импульс, сворачивающиеся и разворачивающиеся импульсы, разные виды волны, упражнения «змея», «лиса», «дерево», «огонь» и мн. др. [Рутберг 1976: 63–94]. Когда техника была более-менее освоена, начались постановки мимодрам — пантомимических спектаклей со своими сюжетами и характерами. Собственно, «Преодоление» Мацкявичюса Рутберг еще долго относил именно к этому жанру [Рутберг 1977: 23].

Центрами пантомимы в стране, помимо Москвы и Ленинграда, стали Одесса и Прибалтика, и уже в 1967 г. в Риге прошел первый Прибалтийский фестиваль пантомимы. В 1968 г. Вячеслав Полунин организовал в Ленинграде коллектив «Лицедеи», надолго вошедший в историю отечественного искусства.

В студии Модриса Тениссона в Каунасе, как вспоминает российский продюсер Анатолий Прохоров, занимавшийся в ней, существовали параллельно два способа работы — освоение классического наследия пантомимы и создание авторских работ:

...Уже с самого начала работы с Модрисом мы очень точно различали: вот «эти» миниатюры — это мы идем по пути Марселя Марсо, а «эти» композиции — это оригинальная, наша собственная пантомима (...). При этом мы абсолютно не задумывались о соотношении этой «нашей оригинальной» ни с балетом, ни с драматическим театром [Прохоров б. г.].

Таким образом, установка на эксперимент и расширение возможностей появилась параллельно с освоением зарубежной «азбуки».

Хотя сейчас имя Модриса Тениссона находится в ряду несправедливо забытых, для истории советского театра оно значило довольно много. Художник по образованию, он начинал в ансамбле «Ригас пантомима» Роберта Лигера, работал актером в Народном театре пантомимы Латвии (1960–1964). Коллектив Тениссона, Ансамбль пантомимы при Каунасском музыкальном театре, существовал недолго, с 1967 по 1972 г., и показывал публике пять довольно известных спектаклей, на которые ездили московские и ленинградские театральные критики. В 1967 г. на упомянутом фестивале пантомимы в Риге Тениссон завоевал золотую медаль за философский спектакль «Эссе хомо» со своим небольшим коллективом из Каунаса. Актер его театра Гедрюс Мацкявичюс был тогда же признан лучшим мимом Прибалтики. Как он вспоминал позже, его учитель «Тениссон (...) за несколько лет существования [своей студии] заложил такую программу идей, что литовский театр еще целое десятилетие питался ими» [Юшкова 2009: 198]. И, как выяснилось позже, не только литовский, ведь сам Мацкявичюс, пройдя каунасскую школу, продолжал обогащать пластическими идеями и эстетическими инновациями советское театральное искусство.

Таким образом, институционализация жанра заняла чуть больше десятилетия, а уже 1970-е годы критика назвала «радостной вехой (...) самосознания и самоутверждения» пантомимы [Князева и др. 1983: 18]. Хотя статус любительских коллективов у многочисленных студий при различных домах культуры по-прежнему сохранялся, а на профессиональную основу перейти пока не представлялось возможным, количество явно начало переходить в качество. По свидетельству историка пантомимы Елены Марковой, «к концу 1970-х годов только в тогдашнем Ленинграде насчитывалось около двадцати студий пантомимы, многие из которых уже отчетливо пытались искать собственный путь развития» [Маркова 2000]. В Одессе работали две студии, из которых впоследствии выросли мимы, организовавшие в 1980-е годы коллектив «Маски», который добился невероятной популярности в 1990-е, хотя поначалу его руководитель Георгий Делиев не был уверен, что следует работать в жанре клоунады, понятной широкой публике, а склонялся к постановке камерных философских программ, привычка к которым нарабатывалась в одесских студиях, а затем — во время стажировки в коллективе «Лицедеи» в Ленинграде.

В 1980-е годы, после десятилетия профессионализации студийных коллективов, состоялся ряд форумов, показавших масштаб развития жанра пантомимы и ее переход из лабораторного эксперимента в полноценный жанр советского искусства. В 1982 г. в Ленинграде по инициативе Вячеслава Полунина прошел «Мим-парад», продолжавшийся целую неделю. Как вспоминает Елена Маркова, в нем приняли участие «сотни и сотни любителей пантомимы. Картинка складывалась многообещающая. Во-первых, из столиц бывших союзных республик явились прямо-таки театры пантомимы, сумевшие добиться статуса профессионалов. Во-вторых, определились как минимум три направления развития: те, кто шел вслед за кумиром всех мимов мира Марселем Марсо; последователи Жана-Луи Барро, оформлявшие изощренной пластикой свою драматическую игру; были и подражатели, и продолжатели клоунского направления, созданный в нашей стране Леонидом Енгибаровым и оригинальным образом раскрывшегося у “Лицедеев”. Были и абсолютные по тем временам новшества, связанные с попытками широко известного сегодня “Дерева” синтезировать западноевропейскую и восточную культуру на уровне сценической пластики» [Маркова 2000]. Затем была мастерская пантомимы, прошедшая в Москве в рамках XII Всемирного фестиваля молодежи и студентов в 1986 г., и, наконец, «Караван мира», организованный «Лицедеями» в 1989 г., — событие, объединившее мимов из России и Европы в парке Центрального дома Советской Армии в Москве. За несколько дней было показано более 600 спектаклей, а затем караван двинулся по городам Европы.

Таким образом, буквально за пару десятилетий завершились как формирование жанра советской пантомимы, так и оформление двух наиболее важных его ответвлений: пластической драмы и пластической комедии, о чем и было заявлено в этапной статье Вадима Щербакова «О пластическом театре», опубликованной в 1985 г. Критик формулирует отличие пластического театра от пантомимического. В результате появления нового жанра, считает он, «изменилась вся структура отношений изобразительного и выразительного в жесте: новое искусство не занималось описаниями — оно передавало суть события, немое подражание сменилось безмолвным языком» [Щербаков 1985: 28]. Главным достижением пластического театра Щербаков считает существова-

ние в нем «несказанного», ведь его эстетика базируется на принципах «органического молчания», некогда провозглашенных Александром Таировым. В статье отмечается соединение двух эстетических систем в творчестве театра пластической драмы: «синтез мимодрамы Таирова и некоторых положений системы Станиславского» [Там же] и тем самым подчеркивается принадлежность нового жанра к драматическому театру. Таким образом, в 1985 г. уже были подведены первые итоги развития пластического театра, стремительно выросшего из пантомимы и раздвинувшего ее рамки.

Скорость, с которой возродился и эволюционировал жанр пантомимы, а также масштаб его распространения показали, что после бурного расцвета 1910–1920-х годов он не умер в гнетущей атмосфере соцреализма, а просто «притаился», исчезнув из официальной театральной парадигмы. В 1970-е жанр принес обильные плоды, породив пластическую драму и комедию, которые, в свою очередь, стали своего рода лабораторией для последующего развития драматического театра. В 1990-е годы, после окончательной институционализации жанра, его рамки вдруг стали слишком узкими для самовыражения ищущих свой путь деятелей искусства, а кроме того, появились новые лабораторные эксперименты, одним из которых был современный танец (см.: [Юшкова 2009: 251–254])³.

Хотя история студийного пантомимического движения 1960–1970-х годов еще не написана⁴, но стало совершенно очевидным, что это движение оказало значительное воздействие не только на становление пластического театра, но и на советский драматический театр в целом. Уже в 1962 г. Георгий Товстоногов вводит в спектакль «Божественная комедия» по пьесе Исидора Штока в БДТ пантомимические сцены, в которых Сергей Юрский и Зинаида Шарко играли пластические этюды, выражая зарождающуюся любовь Адама и Евы, а костюмы актеров напоминали сценическую одежду М. Марсо. В ставшей классикой «Истории лошади» 1975 г. по повести Льва Толстого «Холстомер» Евгений Лебедев создавал целую серию пластических этюдов на тему рождения и смерти Холстомера, используя свои уникальные пластические возможности. Своеобразные подходы к актерской пластике практиковал Анатолий Эфрос: зрители надолго запоминали стремительный бег шекспировской Джульетты (Ольга Яковлева), резкие прыжки на стену Яго (Лев Дуров), inferнальный изгиб фигуры Кочкарева (Михаил Козаков) в «Женитьбе». Еще большее значение придавал пластическим решениям в своих спектаклях Юрий Любимов, пригласивший в Театр на Таганке для постановки пантомим Илью Рутберга. «Десять дней, которые потрясли мир», «Антимиры», «Павшие и живые» использовали человеческое тело как полноценную краску в спектаклях, а актеры зачастую носили «прозодежду» — черные трико. Акробатические приемы, акценты на телесности стали своеобразной визитной карточкой Любимова в 1960–1970-е годы. Запоминающимся образом стало и полуобнаженное тело в его спектаклях — например, разрывающий цепи Хлопуша⁵. Использование

³ Осмыслением развития жанра занимался в 1990-е годы в основном журнал «Балет».

⁴ Одна из важных публикаций на данную тему — сборник статей [Маркова 2017], который редакторы и издатели заявили как «краткий курс истории отечественной пантомимы» второй половины XX — начала XXI в.

⁵ Об этом шла речь в интервью автору статьи театроведа, профессора Т. С. Злотниковой (2004 г.).

обнаженного тела как эпатирующего и эмоционально заражающего выразительного средства было характерно и для лучших спектаклей Романа Виктюка, начиная со «Служанок» Жене [Юшкова 2009: 194–195].

Выпестовав новое, уже не советское тело, студии пантомимы помогли советскому театру интегрироваться в европейский театральный процесс, преодолеть разрыв, который образовался за время доминирования пуританского соцреализма. Кратковременный, но яркий подъем искусства пантомимы сделал ту лабораторную работу, в которой советский театр остро нуждался. Однако как жанр пантомимы, так и пластический театр оказались недолговечными и не стали мейнстримом, хотя их следы мы находим в значительных постановках последней трети XX в., а в начале XXI в. оба жанра стали неожиданно переживать очередное рождение.

Театральное преодоление Гедрюса Мацкявичюса

Имя заслуженного артиста России Гедрюса Мацкявичюса (1949–2008), основателя Московского театра пластической драмы, сейчас вспоминают немного чаще, чем в 2000-е годы: защищены несколько диссертаций, связанных с его работой (см., например: [Ячменева 2012] и ряд других), изданы книги [Юшкова 2009] и некоторые воспоминания о нем, которые редакторы книги «Преодоление» включили в посмертный сборник его собственных работ [Мацкявичюс 2010]. После его ухода в январе 2008 г. появилось всего несколько некрологов и небольших статей; журнал «Сцена» опубликовал короткие фрагменты из его теоретических работ [Мацкявичюс 2008]. Хотя современный театр до сих пор, по нашему мнению, активно эксплуатирует находки Мацкявичюса, сам режиссер в последние годы жизни, продолжая работать, явно не находился в центре внимания критиков и историков театра.

Однако с середины 1970-х до конца 1980-х годов Московский театр пластической драмы пользовался огромной популярностью, пришедшей сразу после постановки самого первого спектакля «Преодоление», посвященного творчеству художника и скульптора эпохи Возрождения Микеланджело. Несмотря на отсутствие помещения и рекламы, залы, где выступал театр (московские ДК и театры в разных городах страны, куда артисты часто выезжали на гастроли), неизменно были полными. Поклонники театра жили в самых отдаленных уголках страны, от Прибалтики до Дальнего Востока. Мацкявичюс неоднократно отмечал, что первоначально у него не было серьезных намерений создавать театр. Но собравшиеся для постановки самодеятельные актеры настолько поверили ему и почувствовали важность своей работы, что ему пришлось взять на себя эту ответственность. Первые семь лет коллектив назывался просто Ансамблем пантомимы, а режиссер не помышлял о создании чего-то нового. Но уже спустя десять лет Мацкявичюс смог сформулировать кредо своего коллектива, настаивая на том, что театр без единого слова является именно разновидностью драматического театра, так как использует средства последнего: конфликт, разработку характеров и отношений. Отсутствие слова компенсируется в нем «безумно» насыщенной драматургией, «постоянным активным действием без остановок» [Мацкявичюс 1982: 14]. Что же касается техники, то театр создавал своего рода сплав пантомимы, танца и различных видов сценического движения. Драматургической основой для

пластической драмы в разное время становились скульптура и живопись, драматические произведения, проза, музыка, графика, поэзия. Средствами работы в пластическом театре Мацкявичюс называл «точное ощущение пространства и себя в пространстве, особую плавность движений, эмоционально обогащенный жест» [Там же: 14] и был уверен, что при достаточно напряженной драматургии и отличном владении телом «необходимость в слове исчезает, особенно в таком театре, который пытается проникнуть в глубину человеческого духа» [Мельникова 1987: 4]. Режиссер постоянно подчеркивал, что его театр использует «выразительные средства драмы, пластики, танца, пантомимы, цирка, эстрады» — все, кроме слов, «потому что язык пластики настолько богат, что необходимость в слове исчезает» [Юшкова 2009: 8].

Всего Мацкявичюс поставил около 20 спектаклей, из них 14 — в Московском театре пластической драмы, остальные, более поздние, — в своем новом, но недолговечном театре «Октаэдр» и некоторых других — в качестве приглашенного режиссера.

Режиссер неоднократно подчеркивал собственное стремление к созданию высокодуховного искусства, обращенного к жизни человеческой души и духа, несмотря на то что работал исключительно с телом танцовщиков. Пластика, которую он избрал главным инструментом, по его мнению, позволяла отречься от бытового и земного и обратиться к вечному, хотя в своих тренингах для актеров он использовал, кроме пантомимы, различные телесные практики, от современного танца до элементов восточных единоборств, никогда не заявляя об этом открыто, объясняясь всегда крайне возвышенно и утверждая, что его всегда интересовало «воспаленное сознание» творца, в котором отражается окружающий и рождается свой собственный мир. Он утверждал:

Человеческий дух существует совсем в других, только ему присущих ритмах, проявляется с другой интенсивностью, по другим законам, чем сам человек. Вот мы и пытаемся уловить его ритмы, выявить скрытые законы его жизни [Мельникова 1987: 4].

Позже режиссер выделил некоторые приемы, которые он интуитивно использовал: театральный «полиэкрэн», основанный на возможности зрителя «воспринимать в один момент большое количество визуальной информации» [Мацкявичюс 2010: 136]; «рапид» — замедление действия [Там же: 130]; умение актеров, подготовленных пластически, «создавать иллюзию разных пространств и предметов» [Там же: 105], а также существовать одновременно в двух измерениях — «в земном и во временном и внепространственном», «как бы нарушая закон гравитации» [Там же: 112]. Но самый главный принцип — постоянно создавать кульминационные моменты, даже тогда, когда воплощаются лирические сцены, «переходить из одной кульминационной ситуации в другую», регулируя только их «громкость» [Там же: 100]. Именно о театре кульминаций Мацкявичюс говорил на репетициях чаще всего, протестуя против любого рода обыденности на сцене, а слово *эмоция* в лексиконе актеров заменило другое — *страсть* [Там же: 93]. Подобную лексику использовал в свое время Александр Таиров, призывая своих актеров к «максимальному кипению, максимальному напряжению чувств» и такой степени «духовного обнажения», когда «слова умирают и взамен их рождается подлинное сценическое действие» [Таиров 1970: 90–91].

Оглядываясь на историю авторского театра Мацкявичюса, прожившего яркую жизнь длиною в полтора десятилетия (1973–1989, такие даты жизни театра определил сам режиссер [Мацкявичюс 2010: 80, 87]), можно выделить в постановках своего рода смысловую ось — три спектакля о судьбе, пути художника: «Преодоление» (1975), «Красный конь» (1981), «Глазами слышать — высший ум любви» (1987). В них через личность художника и его взаимодействие с реальным миром представлена эволюция меняющегося мироощущения режиссера. Из этих спектаклей, посвященных проблеме творчества, вырисовывался путь самого Мацкявичюса — путь драматизации его сознания, нарастания мучительных сомнений, ощущения кризиса жанра, глобальных перемен в обществе. Автор этой статьи, бывшая свидетелем постановки спектакля «Глазами слышать...» по мотивам сонетов Шекспира и присутствовавшая на многочисленных репетициях, где рождались образы путем сложного и порой мучительного отбора наиболее убедительных движений, впервые заметила данную эволюцию и указала на подобную «ось» [Мельникова 1989; 2009: 237–238], введя этот оборот в употребление, хотя теперь, спустя много лет, это уже кажется «очевидным» современным исследователям⁶.

Герой «Преодоления» Микеланджело постоянно сталкивался с реальным миром, но его творческое сознание преобразовывало этот мир в стремлении к идеалу, освобождало скрытую в мире гармонию, красоту. «Красный конь», поставленный по материалам живописных и поэтических произведений рубежа XIX–XX вв., опять обращался к проблеме взаимопроникновения искусства и действительности. Мир здесь еще поддавался трансформации с помощью творческого сознания, и творения художника все-таки побеждали время. Но в этом спектакле уже появились нотки обреченности, усиливающегося трагизма. Творчество для художника пока еще оставалось вершиной, но подспудно звучала мысль о бессилии человека. Поэт из «Глазами слышать...» уже сталкивался с фантомами, с отражением мира в его воспаленном мозгу, с двойниками, с не созданными героями своих ненаписанных творений. Красота, в смутных отголосках существовавшая в его болезненном мире, полностью разрушалась. Торжествовали ужас и смерть. Время побеждало Поэта. Если Микеланджело разрывал оковы времени и прорывался в вечность, то Поэт — бессильно бредущий человек с убитой им же самим душой, которого настигал Старец-Время. Если в «Преодолении» режиссер создавал гимн творцу, то в «Глазами слышать...» он выразил страх перед безжалостным и равнодушным временем, полностью уничтожающим человека. Любовь в «Преодолении» была вдохновляющей силой, а в «Сонетах» (так неформально труппа называла спектакль) — одним из разрушительных начал. Спектакль «Глазами слышать — высший ум любви», поставленный в 1987 г., в творчестве Театра пластической драмы стал, по сути дела, завершающим. Мацкявичюс снова вернулся к Возрождению, «освоив» многие эпохи — от античности до современности. Опять объектом его сценического исследования стал внутренний мир героя, «воспаленное сознание» Поэта. Все, что видели зрители, происходило именно в сознании (или скорее в подсознании) героя, ведь увлечение режиссера

⁶ Отказ ссылаться на «очевидное» был высказан автору данной статьи на одной из научных конференций в 2015 г. при просьбе сослаться на ее работу при практически буквальном пересказе концепции без всякого упоминания об авторе.

Юнгом становилось все более явным). Все герои персонифицировали внутренний мир самого Поэта, взаимодействовавшего с такими персонажами, как Психея (в программе она объяснялась термином К.-Г. Юнга: «совокупность психических переживаний индивида»); Старец-Время, пытавшийся накрыть Поэта покрывалом смерти или вручить ему шутовской колпак; Адонис, юный граф, воплощавший светлое, божественное начало; Смуглая Леди, несущая inferнальное, демоническое начало; двойник Поэта — его отражение в зеркале. Все персонажи существовали как в воображаемом зеркале, перед которым стоял Поэт, так и в его памяти. Финал спектакля был невероятно трагичен. Поэт вез тележку с убитой Психеей-душой, а средствами пантомимы актер показывал непосильность этой ноши. Он двигался на месте, прямо на зрителя, глядя невидящими глазами перед собой, пока Старец-Время не накрывал его покрывалом смерти, тогда как герой «Преодоления» (сценограф — Петр Сапегин) всего лишь десять лет назад героическим усилием раздвигал две тонкие арки, символизирующие в финальной сцене оковы времени, и оказывался в бескрайнем пространстве вечности.

Так Мацкявичюс довольно зрелищно подвел предварительный итог развитию пластической драмы, предрекая ее исчерпанность на ближайшие несколько десятилетий. И действительно, жанр уже с конца 1980-х снова оказался в разряде маргинальных, как и породившая его пантомима, а театр Мацкявичюса уже не собирал полные залы и не привлекал внимания прессы. У коллектива по-прежнему не было своего помещения, его терзали внутренние интриги и борьба за власть, и он продолжал репетировать и выступать в московских ДК и в гастрольных поездках. В 1980-е Мацкявичюс еще поставил в своем театре ряд интересных спектаклей: «Сад» по гравюрам Стасиса Красаускаса, «Желтый звук» по произведениям Василия Кандинского на музыку Альфреда Шнитке, «Воспоминания о Кришне» по мотивам индийского эпоса «Махабхарата» (с помощью студентки ГИТИСа Анамики Хаксар из Индии), но они не задержались в репертуаре.

Уже в 2000-е годы, работая над книгой (опубликованной посмертно, в 2010 г.), Мацкявичюс, жалея о «смерти» своего детища, в то же время обосновывал ее неизбежность [Мацкявичюс 2010: 80, 87]. Приняв решение оставить собственный авторский театр по целому ряду причин, подробно описанным в его трагическом «Реквиеме» [Там же: 515–539], режиссер на несколько лет исчез с театрального горизонта Москвы, обосновавшись на время в Екатеринбурге, где с профессиональными балетными танцовщиками поставил спектакль «Семь танго до Вечности» по мотивам популярной тогда книги Моуди «Жизнь после жизни». Критика, сравнивая прошлые спектакли с новой постановкой, признала ее неудачной, так как «несоединимость эстетики Мацкявичюса и традиционной балетной характерности лишила творение цельности и законченности» [Котыхов 1992: 12–13]. Из Екатеринбурга Мацкявичюс снова возвращается в Москву, где создает новый театр, «Октаэдр», а также работает в Театре имени Пушкина, восстанавливая спектакль Таирова «Принцесса Брамбилла», который шел меньше сезона (см.: [Заславский 2000]). В 1996 г. критик журнала «Балет» Н. Колесова пришла к выводу, что «по сравнению с прошлыми победами, когда хореограф создавал свой индивидуальный стиль в сфере пластики, когда его постановки были нестандартны и свежи, балетный язык теперешних спектаклей серьезно проигрывает» [Колесова 1996: 9]. Критик награждает постановки уничижительными определениями — «балет для

обывателей» и «развесистая клюква» [Там же], подписывая приговор основателю пластического театра и представляя его не театральным гуру (как это было десятилетием раньше), а «гастролирующим» режиссером, преподавателем пластики в московских студиях и членом жюри различных фестивалей.

Театр пластической драмы так и не получил своего помещения в Москве. Почти два десятилетия коллектив скитался по домам культуры, начав с ДК им. Курчатова и закончив ДК МЭИ в Лефортово, где ставились последние спектакли. Несмотря на успешные гастроли по всей стране от Калининграда до Дальнего Востока, а также на зарубежные поездки, театр сохранил свой эфемерный полупрофессиональный статус.

В 1990-е изменилось время, и интерес к пластическому театру пропал. Театр драматический стал гораздо более зрелищным и свободным, вернулся интерес к классическому балету, обогащенному западными инновациями, в Россию пришел из Европы современный танец [Yushkova 2014a: 112–113]. Лабораторные поиски, ведущиеся пластическим театром, были успешно абсорбированы новым российским искусством, но сами по себе утратили какую-либо ценность.

Глядя на судьбу Мацкявичюса из сегодняшнего времени, можно утверждать, что его театр, развив лабораторные поиски многочисленных мимов 1960–1970-е годов и выведя пантомиму за ее довольно узкие рамки, сам оказался в тисках ограниченных возможностей пластического театра, которые преодолеть уже не сумел. Но очередной виток интереса к данному виду театрального искусства в XXI в. показывает, что оно не исчезло бесследно. «Я верю в то, что мой театральный эксперимент был полезен всем, кто с ним соприкоснулся» [Мацкявичюс 2010: 435], — так завершил режиссер одно из своих эссе, вошедшее в опубликованную после его смерти книгу «Преодоление». В 1970–1980-е годы искусство театра Мацкявичюса, несмотря на его сложность и многоплановость, находило отклик в душе современников, ведь в обществе подспудно жила ностальгия по условному театру, поднимающему вечные, бытийные вопросы. Вера Мацкявичюса в духовность и в способность художника и зрителя найти общий язык за пределами обыденной и во многом обесцененной речи позволила ему найти собственную аудиторию и занять существенное место в художественной жизни того времени.

Хотя сохранившиеся видеозаписи спектаклей сейчас кажутся немного наивными и явно устаревшими, идеи режиссера о создании высокодуховного искусства с опорой на специальным образом подготовленное тело актера не только живы, но и находят все больше последователей как в современном танце, так и в балете и драматическом театре.

Источники

Волк 2012 — Волк А. Слава Полуниин. Ч. 1 // Собака.ru. 2012 г. Декабрь. Цит. по электрон. версии. URL: <http://www.sobaka.ru/oldmagazine/glavnoe/14013>.

Заславский 2000 — Заславский Г. Проклятое место // Независимая газета. 2000. 25 янв. URL: http://nvo.ng.ru/culture/2000-01-25/7_place.html.

Колесова 1996 — Колесова Н. Октаэдр у разбитого зеркала // Балет. 1996. № 6. С. 9–12.

Котыхов 1992 — Котыхов В. Семь танго до вечности // Балет. 1992. № 3. С. 12–13.

- Маркова 1983 — *Маркова Е.* В немом выражении эмоций // Смена. 1983. 2 февр. № 26 (17376). С. 4.
- Прохоров б. г. — *Прохоров А.* [Без названия; статья начала 1990-х годов] // Пантомима: интернет-проект Елены Марковой]. URL: <https://mimes.ru/Прохоров%20А.%20%28%3F%29%20Без%20названия?view>.

Литература

- Емельянов 1963 — *Емельянов Б.* Видели ли вы пантомиму? // Театр. 1963. № 2. С. 71–77.
- Князева и др. 1983 — *Князева М., Вирен Г., Климов В.* Театральные студии. М.: Знание, 1983.
- Комаров 1977 — *Комаров Г.* Театр без маски // Театр. 1977. № 2. С. 49–56.
- Маркова 2000 — *Маркова Е.* Мимы. Знаменитый «шаг на месте» // Петербургский театральный журнал. № 22. 2000. Цит. по электрон. версии. URL: <http://ptj.spb.ru/archive/22/voyage-from-spb-22-5/mimy-znamenityj-shag-nameste>.
- Маркова 2017 — *Маркова Е. В.* Пантомимический дневник. СПб.: ДЕАН, 2017.
- Мацкявичюс 1982 — *Мацкявичюс Г.* [Интервью журналу «Советская эстрада и цирк»] // Советская эстрада и цирк. 1982. № 7. С. 14.
- Мацкявичюс 2008 — *Мацкявичюс Г.* Откровение тишины // Сцена. 2008. № 2. С. 15–17.
- Мацкявичюс 2010 — *Мацкявичюс Г.* Преодоление. М.: РИПОЛ классик, 2010.
- Мельникова 1987 — *Мельникова [Юшкова] Е.* Глазами слышать — высший ум любви // Московский комсомолец. 1987. 18 июня. С. 4.
- Мельникова 1989 — *Мельникова [Юшкова] Е.* Эволюция пластической драмы Г. Мацкявичюса: Дипломная работа / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова, ф-т журналистики. М., 1989.
- Пятницкий 1990 — *Пятницкий М.* Из истории любительской пантомимы (Петербург, Москва): [Неопубл. ст. для неизданного «Лексикона народного искусства» / Ин-т искусствознания (Москва)]. [1990-е] // Пантомима: интернет-проект Елены Марковой]. URL: <https://mimes.ru/Пятницкий%20М.%20Из%20истории%20любительской%20пантомимы?view>.
- Румнев 1962 — *Румнев А. А.* Пантомима в системе воспитания киноактера / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра актерского мастерства. М.: [б. и.], 1962.
- Румнев 1964 — *Румнев А. А.* О пантомиме. Театр. Кино. М.: Искусство, 1964.
- Румнев 1966 — *Румнев А. А.* Пантомима и ее возможности. М.: Знание, 1966.
- Рутберг 1972 — *Рутберг И.* Пантомима: Первые опыты. М.: Сов. Россия, 1972.
- Рутберг 1975 — *Рутберг И.* Язык жеста // Театр. 1975. № 2. С. 129–137.
- Рутберг 1976 — *Рутберг И.* Пантомима. Опыты в аллегории. М.: Сов. Россия, 1976.
- Рутберг 1977 — *Рутберг И.* Пантомима. Опыты в мимодраме. М.: Сов. Россия, 1977.
- Сбоева 2010 — *Сбоева С.* Таиров. Европа и Америка: Зарубежные гастроли Московского Камерного театра, 1923–1930. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010.
- Славский 1962 — *Славский Р. Е.* Искусство пантомимы. М.: Искусство, 1962.
- Слонимская 1914а — *Слонимская Ю.* Зарождение античной пантомимы // Аполлон. 1914. № 9. С. 25–60.
- Слонимская 1914б — *Слонимская Ю.* Пантомима // Аполлон. 1914. № 6–7. С. 57–65.
- Слонимская 1915 — *Слонимская Ю.* Неизданная рукопись Новерра (По поводу книги А. Я. Левинсона «Мастера балета») // Аполлон. 1915. № 1. С. 33–45.
- Таиров 1970 — *Таиров А. Я.* О театре: записки режиссера, статьи, беседы, речи, письма. М.: Всерос. театр. о-во, 1970.
- Щербаков 1985 — *Щербаков В.* О пластическом театре // Театр. 1985. № 7. С. 28–36.

- Щербаков 2014 — *Щербаков В.* Пантомимы Серебряного века. СПб.: Петербургский театральный журнал, 2014.
- Юшкова 2009 — *Юшкова Е. В.* Пластика преодоления: краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке. Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2009.
- Ячменева 2012 — *Ячменева М. М.* Поэтика театра пластической драмы Гедрюса Мацкявичюса: Дис. ... канд. искусствоведения / Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС). М., 2012.
- Yushkova 2014a — *Yushkova E.* Dying Swan fights for human rights: A case from recent Russian history // *Forum Modernes Theater*. Bd. 29. Nr. 1+2. Special Issue: Theatre as Critique. 2014. P. 108–116.
- Yushkova 2014b — *Yushkova E.* «Индекс цитирования» Александра Румнева: штрихи к творческому наследию актера и исследователя // *Toronto Slavic Quarterly*. No. 49. 2014. С. 105–120.

References

- Emel'ianov, B. (1963). Videli li vy pantomimu? [Have you seen pantomime?]. *Teatr* [Theater], 1963(2), 71–77. (In Russian).
- Iachmeneva, M. M. (2012). *Poetika teatra plasticheskoi dramy Gedriusa Matskiavichiusa* [Poetics of Giedrius Mackevičius' plastic drama theater] (Cand. Sci. (Art Studies) Thesis, Russian Institute of Theatre Arts — GITIS). Moscow. (In Russian).
- Kniazeva, M., Viren, G., Klimov, V. (1983). *Teatral'nye studii* [Theater studios]. Moscow: Znanie. (In Russian).
- Komarov, G. (1977). Teatr bez maski [Theater without a mask]. *Teatr* [Theater], 1977(2), 49–56. (In Russian).
- Markova, E. (2000). Mimy. Znamenitij "shag na meste" [Mimes: The famous "walking on the spot"]. *Peterburgskii teatral'nyi zhurnal* [St. Petersburg theatre journal], 22. Retrieved from <http://ptj.spb.ru/archive/22/voyage-from-spb-22-5/mimy-znamenitij-shag-nameste>. (In Russian).
- Markova, E. V. (2017). *Pantomimicheskii dnevnik* [Pantomime diary]. St. Petersburg: DEAN. (In Russian).
- Matskiavichius [= Mackevičius], G. (1982). [Interview]. *Sovetskaia estrada i tsirk* [Soviet estrade and circus], 1982(7), 14. (In Russian).
- Matskiavichius [= Mackevičius], G. (2008). Otkrovenie tishiny [Revelation of silence]. *Stsena* [Scene], 2008(2), 15–17. (In Russian).
- Matskiavichius [= Mackevičius], G. (2010). *Preodolenie* [Overcoming]. Moscow: RIPOL klassik. (In Russian).
- Mel'nikova [Yushkova], E. (1987, June 18). Glazami slyshat' — vysshii um liubvi [To hear with eyes belongs to love's finest wit]. *Moskovskii komsomolets* [Moscow Komsomolets], 4. (In Russian).
- Mel'nikova [Yushkova], E. (1989). Evoliutsiia plasticheskoi dramy G. Matskiavichiusa [Evolution of the plastic (interpretative) drama by G. Mackevičius] (Diploma Work (thesis), Department of Journalism, Moscow Lomonosov State University). (In Russian).
- Piatnitskii, M. (1990s). Iz istorii liubitel'skoi pantomimy (Peterburg, Moskva) [From the history of amateur pantomime (St. Petersburg, Moscow)] (unpublished article for the State Institute of Arts project "Lexicon of popular art"). *Pantomima: internet-proekt Eleny Markovoi* [Pantomime: Elena Markova's Internet-project]. Retrieved from <https://mimes.ru/Пятницкий%20М.%20Из%20Истории%20любительской%20пантомимы?view>. (In Russian).
- Rumnev, A. A. (1962). *Pantomima v sisteme vospitaniia kinoaktera* [Pantomime in the system of actor's education]. Moscow: [n. p.]. (In Russian).
- Rumnev, A. A. (1964). *O pantomime. Teatr: Kino* [On pantomime. Theater. Cinema]. Moscow. Iskusstvo. (In Russian).

- Rumnev, A. A. (1966). *Pantomima i ee vozmozhnosti* [Pantomime and its potential]. Moscow: Znanie. (In Russian).
- Rutberg, I. (1972). *Pantomima: Pervye opyty* [Pantomime: First experiments]. Moscow: Sovetskaya Rossiia. (In Russian).
- Rutberg, I. (1975). Iazyk zhesta [Language of gesture]. *Teatr* [Theatre], 1975(2), 129–137. (In Russian).
- Rutberg, I. (1976). *Pantomima. Opyty v allegorii* [Pantomime: Experiments in allegory]. Moscow: Sovetskaya Rossiia. (In Russian).
- Rutberg, I. (1976). *Pantomima. Opyty v mimodrame* [Pantomime: Experiments in mime-drama]. Moscow: Sovetskaya Rossiia. (In Russian).
- Sboeva, S. (2010). *Tairov. Evropa i Amerika: Zarubezhnye gastroli Moskovskogo Kamernogo teatra, 1923–1930* [Tairov. Europe and America: Foreign tours of the Moscow Chamber Theater, 1923–1930]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr. (In Russian).
- Shcherbakov, V. (1985). O plasticheskom teatre [On plastic theater]. *Teatr* [Theatre], 1985(7), 28–36. (In Russian).
- Shcherbakov, V. (2014). *Pantomimy Serebriannogo veka* [Pantomimes from the Silver Age]. St. Petersburg: Peterburgskii teatral'nyi zhurnal. (In Russian).
- Slavskii, R. E. (1962). *Iskusstvo pantomimy* [The art of pantomime]. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
- Slonimskaya, Iu. (1914a). Pantomima [Pantomime]. *Apollon*, 1914(6–7), 57–65. (In Russian).
- Slonimskaya, Iu. (1914b). Zarozhdenie antichnoi pantomimy [The birth of ancient pantomime]. *Apollon*, 1914(9), 25–60. (In Russian).
- Slonimskaya, Iu. (1915). Neizdannaya rukopis' Noverra (Po povodu knigi A. Ia. Levinsona "Mastera baleta") [An unpublished manuscript of Noverre (Concerning the book "Masters of ballet" by A. Ia. Levinson)]. *Apollon*, 1915(1), 33–45. (In Russian).
- Tairov, A. Ia. (1970). *O teatre: zapiski rezhissera, stat'i, besedy, rechi, pis'ma* [On theater: Stage director's notes, articles, talks, speeches, letters]. Moscow: Vserossiiskoe teatral'noe obshchestvo. (In Russian).
- Yushkova, E. V. (2009). *Plastika preodoleniia: kratkie zametki ob istorii plasticheskogo teatra v Rossii v XX veke* [Plasticity of overcoming: Short notes on the history of plastic theatre in Russia in the 20th century]. Yaroslavl: Izdatel'stvo YAGPU. (In Russian).
- Yushkova, E. (2014a). Dying Swan fights for human rights: A case from recent Russian history. *Forum Modernes Theater*, 29(1+2) (Special Issue: Theatre as Critique), 108–116.
- Yushkova, E. (2014). "Indeks tsitirovaniia" Aleksandra Rumneva: shtrikhi k tvorcheskomu naslediiu aktera i issledovatel'ia ["Quotation index" of Alexander Rumnev: Outline of the actor and scholar's portrait]. *Toronto Slavic Quarterly*, 49, 105–120. (In Russian).

* * *

Информация об авторе

Елена Владимировна Юшкова

кандидат искусствоведения

независимый исследователь,

Россия, Москва

✉ elyushkova@yandex.ru

Information about the author

Elena V. Yushkova

Cand. Sci. (Art History)

Independent Researcher

Russia, Moscow

✉ elyushkova@yandex.ru