

УДК 792.2

ББК 85.333(2)

Машукова Александра Владимировна

Стажер-исследователь, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, 119571, Россия, Москва, пр-т Вернадского, 82

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

ResearcherID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

Ключевые слова: «Город на заре», А.Н. Арбузов, В.Н. Плучек, студия, анкетирование зрителей, социология публики, диспут

Статья подготовлена в рамках выполнения научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Машукова Александра Владимировна

Зритель спектакля «Город на заре»



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-184-211

Для цит.: Машукова А.В. Зритель спектакля «Город на заре» // Художественная культура. 2024. № 1. С. 184–211. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-184-211>.

For cit.: Mashukova A.V. The Audience of *The City at Dawn* Performance. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 184–211. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-184-211>. (In Russian)

Mashukova Alexandra V.

Research Assistant, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (RANEPA), 82 Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

ResearcherID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

Keywords: City at Dawn, A.N. Arbutov, V.N. Pluchek, studio, audience questionnaires, sociology of the audience, dispute

Mashukova Alexandra V.The Audience of *The City at Dawn* Performance

The article was written on the basis of the RANEPA state assignment research programme.

Аннотация. Феномен Государственной московской театральной студии под руководством Алексея Арбузова и Валентина Плучека, в феврале 1941 года выпустившей спектакль «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре, можно рассматривать с разных сторон. Один из самых существенных ракурсов — тема отношений создателей этого спектакля и его реципиентов. В данной статье идет речь о том, кто был зрителем «Города на заре», какой отклик нашла у публики коллективно написанная студийцами пьеса. Как воспринимались зрителями эстетические новшества «Города на заре». Были ли в итоге реализованы амбиции Арбузовской студии стать «голосом поколения», того самого, что в конце 1930-х годов оканчивало школы и училось в институтах, а в 1941 году ушло на фронт?

В статье публикуются (как правило, впервые) тексты писем и записок, отправленных зрителями членам Арбузовской студии, ответы на анкеты, которые было предложено заполнить публике, цитируется студийный журнал наблюдений за спектаклем.

Abstract. The phenomenon of the Moscow State Theatre Studio under the direction of Alexei Arbuzov and Valentin Pluchek, which in February 1941 produced the play *The City at Dawn* about the construction of Komsomolsk-on-Amur, can be viewed from different angles. One of the most important aspects is the relationship between the creators of the play and its audience. This article examines a series of issues: who the audience of the play was, what response the play, written collectively by the students of the studio, found in the public, how the audience perceived the aesthetic innovations of *The City at Dawn*, and if the ambition of the Arbuzov Studio to become the 'voice of the generation' who graduated from schools and universities in the late 1930s and went off to war in 1941, was finally realized.

The article publishes (mostly for the first time) the texts of letters and notes sent by the audience to the members of the Arbuzov Studio, the answers to questionnaires that the audience was asked to fill out, and the quotes from the studio journal of observations of the performance.

Введение

Премьеру спектакля Московской государственной театральной студии под руководством А.Н. Арбузова и В.Н. Плучека «Город на заре», состоявшуюся 5 февраля 1941 года в помещении клуба имени Крупской в Малом Каретном переулке, сопровождал ажиотаж. «Участники спектакля с трудом протискивались в помещение клуба. А когда тогдашний председатель Комитета по делам искусств, не в силах пробиться через толпу, крикнул: „Пустите меня, я — Храпченко!“ — сотня молодых глоток дружно заорала: „Здесь все храпченки!“ Спектакль начался в десять часов вечера, с опозданием на два часа. На каждый билет прошло по два, а то и по три человека», — вспоминал студиец Исай Кузнецов [17, с. 393].

До начала войны «Город на заре» был сыгран 43 раза, а в московских вузах прошли диспуты с обсуждением спектакля. Эти обсуждения стали логичным продолжением политики открытости, которой А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек придерживались с момента основания студии в 1938 году. Их студия ничем не напоминала «театральный монастырь», куда принимали лишь посвященных. Это была разомкнутая структура, с довольно широким кругом друзей, которых студийцы в шутку называли «опричниками» (обыгрывая буквальное значение слова «опричь» — «кроме, вне»). В этом вопросе, как и во многих других, Арбузов и Плучек следовали установкам своих учителей — П.П. Гайдебурова, Н.Ф. Скарской, В.Э. Мейерхольда, которые в свое время считали необходимым поддерживать со зрителем тесную и творческую связь.

Неудивительно, что значительную часть архива Арбузовской студии составляют именно документы, связанные с публикой. Это зрительские анкеты, письма, любительские рецензии, написанные от руки в ученических тетрадях, журнал наблюдения за спектаклем «Город на заре», где подробно зафиксированы реакции зала. А также 114 записок, оставшихся от студенческих диспутов. Все это — драгоценный материал, позволяющий составить собирательный портрет не только зрителя спектакля «Город на заре», но и в целом молодой публики предвоенной поры.

Студия с особым статусом

Первыми зрителями «Города на заре» в феврале-марте 1940 года были профессионалы: критики, писатели, режиссеры, артисты. Актриса Мария Бабанова, писатели Константин Паустовский и Борис Войтехов, актер и режиссер Соломон Михоэлс, критики Юзеф Юзовский, Михаил Левидов, Александр Роскин, Абрам Гурвич увидели работу студийцев, когда и пьесы еще никакой не существовало, и спектакль был сочинен едва ли наполовину. Идея Алексея Арбузова и Валентина Плучека показать незавершенную работу людям искусства, которым они доверяли и которые могли бы повлиять на судьбу студии, была вынужденным решением. К тому моменту студийцы уже более полутора лет писали пьесу и репетировали спектакль на чистом энтузиазме, в свободное от основной работы или учебы время. У студии не было ни постоянного помещения, ни бюджета, ни официального статуса. Дальше так продолжаться не могло: с трудом обретенная репетиционная база (спортзал школы на улице Герцена, который удалось снять) к началу 1940 года могла быть вот-вот потеряна, и тогда — снова скитания. Чтобы вывести ситуацию из тупика, руководители студии показали влиятельным профессионалам то, что студийцы успели сделать на тот момент. А именно два акта будущей постановки, в которые вошли лучшие этюды студийцев, отредактированные и нанизанные на сюжетный каркас А.Н. Арбузовым. Режиссером спектакля выступал В.Н. Плучек.

Этот ход сработал: весной 1940 года в центральной прессе вышло несколько статей, рассказывающих о студии. Первым высказался Константин Паустовский — живой классик советской литературы опубликовал в «Правде», главной партийной газете страны, статью «Рождение театра». Вскоре Комитет по делам искусств принял решение поддержать студию: дать ей государственный статус и выделить бюджет. Студия удачно попала в краткий исторический момент так называемой «бериевской оттепели», когда Николая Ежова на посту наркома внутренних дел сменил Лаврентий Берия, что привело и к смене власти в области управления культурой.

Решение Комитета по делам искусств было беспрецедентным. Во второй половине 1930-х годов театры массово закрывались, а не открывались. Театры ликвидировали, насильственно сливали с дру-

гими труппами; то же самое происходило и со студиями, которых еще в начале 1930-х годов в одной только Москве оставалось немало. В 1940 году критик Константин Томашевский подготовил для ВТО статью под названием «Театральные студии в истории советского театра», в которой описывал происходящее в области сценического искусства, естественно, подавая это не как политику сознательного уничтожения коллективов, а как нормальный процесс роста, когда студия, пресытившись поисками, либо перестает существовать, либо становится профессиональным театром.

В качестве рубежного для сворачивания студийного движения года К.Б. Томашевский называл 1935-й. По его словам, единственной «зарегистрированной и финансируемой ВКИ [Всесоюзным Комитетом по делам искусств. — А.М.]» студией к 1939 году была Студия Станиславского [10, л. 5]. Это не удивительно: студию создал сам основатель МХАТа, театра, в 1930-е годы признанного эталоном искусства; понятно, что поддержать должны были именно ее. То, что студия Арбузова и Плучека была также одобрена государством, автоматически ставило ее практически вровень со Студией Станиславского.

Это дало критикам основание для далеко идущих выводов. Тот же К.Б. Томашевский в своей статье назвал 1939-й годом начала нового студийного подъема, ведь это «год возникновения и самоопределения исключительно интересного и многообещающего театра-студии, известного под именем Студии А.Н. Арбузова» [10, л. 5–6].

Известный литературный и театральный критик Александр Роскин после «Города на заре» написал письмо студийцам, в котором он сравнивал Арбузовскую студию со МХАТом. «История Художественного театра начинается с сарая в Пушкине», — так начинал критик свое послание и тут же переходил к студийцам [8, л. 1]. Потом это сравнение показалось ему, вероятно, избыточным, Роскин зачеркнул первую фразу и начал текст с более спокойного пассажа. Но если критика, возможно, смутил неоправданный пафос этой параллели, то обычных зрителей — огнюдь. В своих письмах студийцам зрители впрямую писали об Арбузовской студии как о втором Художественном театре, как об «их» МХТ, считая это сравнение абсолютно естественным.

В качестве примера процитируем письмо Евгения Родюшкина, жителя Серпухова:

Я не актер. Правда, учился год в театр. училище. Но отсутствие живой мысли, ограничение учебы в рамках положенного, сведение ее к зазубриванию авторитетов, отпугнули от учебы. Вместо смелых, понимающих и изменяющих соколов я встретил ужей, бережно сохраняющих хрестоматию искусства.

Я бежал. Хотел в театр, но:

Немного разочарованные герои лениво ходят по сцене и, не успев поскользнуться, расплываются в деревянных улыбках, наклеенных заботливым автором.

Простота исполнения стала хуже воровства. Люди, где страсть, чувства обиды, горечи или радости подают тихо, «как в жизни».

Найденное МХАТом не берут в соответствие с индивидуальностью творческого коллектива, а безобразно копируют, забыв, что они самостоятельные художники, творцы.

И вот я читаю о вас. Простите, но что-то помимо моих желаний видит в вас рождение нового МХАТа, не современного, а молодого, буйного, свежего [цит. по: 15, с. 167–168].

Другое письмо — от студентки ГИТИСа Т. Литвинской:

Вы должны стать нашим театром, молодежным, отражающим правду наших мыслей и настроений. Театр, насыщенный революционной романтикой и правдой. Помните, как в свое время Худож. театр имел своего зрителя. Так вы должны стать нашим театром. Это будет так! Смотрите, уже сейчас к вам идет молодежь, любящая каждый образ, каждую фразу вашей пьесы [6, л. 1].

Сами студийцы вовсе не соотносили себя с Художественным театром — МХАТ того времени вызывал у них скорее иронию, чем любовь. Они не упускали случая позубоскалить над забронзовелостью МХАТа, где «седые, злые старцы лихо шепчут заклинания над увесистой системой», — именно так было написано в шуточной поэме Арбузовской студии «Студиата» [9, л. 2]. Но обрести статус «голоса поколения», стать главным театром современной молодежи члены Арбузовской студии были внутренне вполне готовы. Их амбиции простирались именно в эту сторону.

Чтобы обрести этот статус не потому, что государство назначило их «самой интересной и многообещающей студией», а по-настоящему, необходимо было находиться в контакте со своим зрителем. А для этого зрителя нужно было узнать.

Анкеты

Анкетирование зрителя члены Арбузовской студии ввели с января 1941 года, то есть с того времени, когда спектакль «Город на заре» стали прогонять на обычной публике. В архиве Исая Кузнецова сохранилось двадцать три анкеты, отпечатанные на тонкой, папиросной бумаге. Шаблон был таким:

«Дорогой товарищ! Государственная Театральная Московская Студия просит Вас написать Ваши впечатления о спектакле „Город на заре“

1/ Фамилия, имя, отчество

2/ Профессия

3/ возраст» — и дальше на листке оставлялось место для отзыва.

Обращает на себя внимание, что студия в анкете названа «Государственной Театральной Московской». В официальном ее названии — отраженном в приказе № 537 Комитета по делам искусств от 7 сентября 1940 года об организации студии — указан другой порядок слов: сначала «государственная», потом «московская», а уж затем «театральная». Он и представляется наиболее логичным. Однако Исай Кузнецов в своих воспоминаниях писал, что студийцы долго спорили об этом порядке и считали, что слово «театральная» должно идти до «московской». Эта путаница нашла отражение и в анкетах.

К тому моменту, когда студийцы начали изучать своего зрителя, социологические исследования театральной публики в СССР были уже свернуты. Их расцвет пришелся на 1920-е: в 1926 году увидел свет научный сборник «Театральный Октябрь» с результатами исследования зрителя театра им. Вс. Мейерхольда в сезоне 1924/1925. Это было лишь одно из направлений. Социолог театра Виталий Дмитриевский в издании «Библиотека театрального продюсера. Зрительская аудитория театра: размышления и исследования» называет и другие: «Обстоятельное изучение публики в театрах Москвы и Ленинграда проводили в конце 1920-х годов Центральная комиссия по изучению зрителя Главполитпросвета, исследовательские группы при московских и ленинградских профсоюзах (МОСПС и ЛОСПС), Ленинградский институт сценических искусств ввел изучение зрителя как учебный предмет в программу режиссерского курса. Наряду с анкетным опросом практиковались и другие методы фиксации зрительских

впечатлений: экскурсионный, лабораторный, экспериментальный. Реакции публики, их динамика отмечались по ходу спектакля и др. Весьма обстоятельно и на достаточно серьезном (по тем временам) научном, педагогическом и социально-психологическом фундаменте изучался зритель в ленинградских, московских и некоторых периферийных театрах для детей» [13, с. 53].

Столь живой и углубленный интерес практиков сценического искусства к своей публике, естественно, был следствием социальной перетряски, произошедшей после революции, когда театральные залы оказались заполнены новым зрителем. Интересно, что изучение аудитории в первые послереволюционные годы иногда приводило к реальным практическим результатам. Так, одним из первых исследовать своего зрителя начал в сезон 1920/1921 Первый театр РСФСР — публике раздавались анкеты после спектаклей «Мистерия Буфф» и «Зори». «М. Загорский, работавший заведующим литературно-агитационной частью Первого театра РСФСР и непосредственно участвовавший в изучении зрителей на спектаклях Вс. Мейерхольда, свидетельствовал: „Насколько важное значение этой работе придавал сам Вс. Мейерхольд, видно из его неоднократных упоминаний о ней, устных и печатных, а насколько она была связана с **производством** [здесь и далее выделено автором. — А.М.], ясно из того, что финальная мизансцена в „Мистерии-буфф“ была после 6–7 спектаклей переделана, **по указанию анкет**, отметивших, что игра Игоря Ильинского с флажком мешает зрителям принять участие в заключительном эпизоде спектакля — общему с актерами и оркестром исполнению „Интернационала“» [19, с. 32].

Наряду с анкетным процветал и другой способ исследования — фиксация зрительских реакций. В 1920-е годы шла бурная полемика на тему того, насколько этот метод научен, дает ли он адекватную, не искаженную картину восприятия спектакля публикой. Апологетом метода стал театр им. Вс. Мейерхольда, при котором в 1930-е годы была создана специальная Научно-исследовательская лаборатория. Сотрудники лаборатории старались добиться максимальной дифференцированности зрительских реакций, еще в 1920-е была разработана специальная шкала, состоящая из двадцати пунктов: «тишина, шум, сильный шум, коллективное чтение, пение, кашель, стук, шарканье, возгласы, плач, смех, вздохи, действия, аплодисменты, свист, шика-

ные, выход из зала, приподнимание с места, бросание предметов на сцену, „вбег“ на сцену» [19, с. 33].

Эта волнующая неоднородность зрительских реакций в 1930-е годы начала казаться неуместной, ненужной, опасной. На нее лучше было вовсе не обращать внимания: «В научных работах и критических статьях 1930–50-х годов зритель, как правило, изъят из художественной жизни» [13, с. 57]. «В 30-е годы все формы изучения зрителя были объявлены лженаучными, и все работы в этом направлении прекратились» [14, с. 10]. Новый расцвет социологических исследований о театральном зрителе наступил только в 1960-е годы.

Вероятно, анкетирование зрителя создатели «Города на заре» проводили «для себя». Их анкеты выглядели куда лаконичнее тех, что имели хождение в 1920-е годы. Однако и в таком виде они были способны утолить потребность студийцев в обратной реакции, помочь составить портрет своей публики.

О чем же могут рассказать сохранившиеся анкеты? Зритель «Города на заре» действительно молод: лишь троим из авторов дошедших до нас анкет было за сорок лет (43, 45 и 47), троим — за тридцать (35, 37 и 39), остальным от 16 до 30 лет. В основном это старшие школьники и студенты (ГИТИСа, ИФЛИ, МГУ, Горного института). Среди работающих людей есть служащие (врач, экономист, юрист, техник-конструктор, преподаватель МХТИ, «газетчик», инженер), рабочие (механик, мастер группы, мотористка), один военный.

В анкетах, заполненных студентами, встречается известное имя. Девятнадцатилетняя девушка назвалась полностью — Елена Михайловна Ходунова. Она не указала институт, в котором учится, однако текст отзыва свидетельствует о ее хорошем личном знакомстве с создателями «Города на заре» и о том, что она видела спектакль не один раз. Поэтому с уверенностью можно предположить, что это Елена Михайловна Ходунова (1921–1997), выпускница театроведческого факультета ГИТИСа 1944 года, в будущем сотрудник Кабинета драматических театров ВТО, исследователь и популяризатор творчества Ежи Гротовского.

Не одна только Ходунова была завсегдаем «Города на заре»: трижды видел этот спектакль студент ГИТИСа, скрывшийся под псевдонимом Ю. Вишняков (он называет себя «страстным поклонником»

постановки), дважды — студентка Волжинская. А студентка ГИТИСа Литвинская смотрела «Город на заре» пять раз.

Часть анкет написаны от лица группы: «конструктора Кондратьева М.З. и Казаков И.И.», «110 школа 10 класс „А“», «работники завода № 1», — но любопытно, что даже если отзыв индивидуален, он может содержать в себе конструкции, выражающие некое общее мнение. «Вещь очень хорошая. Желаем побольше таких вещей», — пишет 18-летняя студентка О.В. Гастева. «Очень хорошо играют артисты Корнева Галочка Алексей Зорин Зяблик Белоусов⁽¹⁾. Желаем им будущего успеха в театральном искусстве», — вторит ей студентка 4 курса Горного института Людмила Николаевна Погодина [1, б/н].

Отзыв мотористки Филимохиной 25-ти лет также написан во множественном числе:

Дорогие товарищи!! Исполняем вашу прозбу. «Город на заре» нам очень понравился. Особенно хорошо играли артисты: Селескериди, Михайлов, Тормозова, Гинзбург, Егоров, Гердт, Арбузов. Игра этих артистов нам очень понравилась. Они более правдиво создали образы врученных им ролей. Филимохина [1, б/н].

Эти анкеты отражают то, что и являлось главной особенностью «Города на заре» — постоянное балансирование между общим и индивидуальным. Внутренне откликаясь на эту невысказанную впрямую, но ясно ощущаемую потребность студийцев представлять от лица поколения, зрители при помощи фраз, составленных во множественном числе, как бы признавали легитимность этой претензии. Они, зрители, тоже начинали говорить от лица поколения — два голоса встречались.

Одновременно в анкетах звучали и подчеркнуто обособленные голоса, передающие собственные, личные впечатления авторов отзывов. В этих случаях на первый план выходило желание отметить отдельные детали, как можно точнее передать пережитые эмоции (доцент МХТИ Петр Иванович Иванов даже извиняется за свой «суконный язык», объясняя его нехваткой времени).

(1) Девушка ошибается в именах и фамилиях героев: Корневу в пьесе зовут Белкой, в числе персонажей также значится Белоус. В цитировании записок и отзывов сохранены пунктуация и орфография первоисточника.

Спектакль замечательный. Трудно выделить кого-либо из исполнителей, все играют превосходно. Искренность и непосредственность — все это заставляет верить и волноваться, а порой вызывает слезы (когда больная говорит об избитии политических). Привычные вещи звучат по-новому, свежо. В спектакле много романтики, настоящей романтики. В нем нет холодности профессионального театра. Приятно то, что все делается самими студийцами. Даже прожекторами заведует какой-то симпатичный юноша в очках [1, б/н],

— отзыв студента 20-ти лет, не назвавшего своего имени.

Если дать характеристику каждому участнику, то не хватит этой бумаги. Скажу обо всей пьесе в целом. Очень мне понравились массовые сцены, которые очень трудно сыграть. Можно отметить следующих товарищей Селескериди М.И., Арбузов, Богачева, Тормозова А.А. и др. Очень хорошее оформление, но маленький недостаток: тихо говорят и на задних рядах плохо слышно. Вот все. Желаю успеха вашей студии [1, б/н],

— отзыв артиллериста Ростислава Петрова, 20 лет.

В отличие от восторженной молодежи, взрослая аудитория была более рассудительна, а иногда и критична. Наиболее скептический отзыв из тех, что дошли до нас, оставил юрист Сергей Сергеевич Каринский (1905–1984) 35-ти лет. В будущем он станет одним из самых известных юристов в СССР, доктором юридических наук, профессором, автором более двухсот научных трудов. Каринский не слишком оценил эксперимент студийцев:

Текст достаточно сырой и рыхлый и литературно весьма несовершенный. Для первого спектакля новой студии было бы правильнее взяться за постановку классической пьесы, тогда бы текст «помогал», а не «затруднял». В игре чувствуется много старания, тщания — но, к сожалению, слишком мало еще настоящего мастерства. Беспорно положительным моментом является увлечение артистов своей игрой, юношеский задор, молодость.

В постановке, к сожалению, не всегда налицо бесспорный художественный вкус и такт. Хор из древнегреческой трагедии вряд ли уместен. Да и вообще не характерно для трудной обстановки <неразб.> борьбы с природой — бесконечные хоры и песни, которыми обрамляется каждое действие.

Спектакль бесспорно еще не доработан, но то, что он еще «молод и зелен» — может быть, не так уж и плохо. Если студийцы будут учиться с таким же увлечением, как они играют, то из них может получиться толк [1, б/н].

Отзывы зрителей ценны также тем, что позволяют уточнить детали, касающиеся жизни спектакля «Город на заре». Александр Галич (в 1930-е годы — Гинзбург), игравший в этой пьесе роль комсомольского секретаря Борщаговского, в повести «Генеральная репетиция» (1974) негативно вспоминал время своего пребывания в студии. Оглядываясь на годы юности, он назвал коллективную пьесу «ходульной романтикой и чудовищной ложью» [11, с. 353]. Описывая спектакль, Галич упоминает о том, что после первых трех представлений толпа, осаждавшая клуб в Малом Каретном, где шел «Город на заре», сильно поредела. «Последующие спектакли мы играли уже и вовсе в полупустом зале. Что же произошло? Вероятно, рядовому зрителю было наплевать на наши формальные изыски — введение хора, использование приемов японского театра и комедии дель арте, — а сама пьеса про очередное строительство и очередное вредительство его, рядового зрителя, привлечь не могла» [11, с. 353].

Это весьма существенная деталь, вносящая коррективы в картину зрительского восприятия спектакля, дополняющая ее. Но возникает вопрос: а не преувеличивает ли Александр Аркадьевич, в силу темперамента склонный видеть в том давнем опыте одни лишь минусы? Оказывается, нет. Изложенный им факт подтверждает отзыв о «Городе на заре» Бенциона Ронгаузера, 25-летнего «электромеханика-стахановца» Ярославской железной дороги. Бенциону очень понравился спектакль, который он смотрел 14 февраля 1941 года, то есть через девять дней после официальной премьеры, однако он не преминул заметить:

Жаль, что мало в театре народу: даже обидно за артистов. Расскажу на работе и мы еще раз все вместе посмотрим эту пьесу [7, л. 1].

Журнал наблюдения за спектаклем

Как было сказано выше, одним из методов изучения публики, популярных в 1920-е годы, был метод фиксации зрительских реакций. Члены Арбузовской студии по-своему отдали дань и ему. В архиве студии сохранился журнал, который вел дежуривший на спектакле Исай Кузнецов. В «Городе на заре» он как актер занят не был, поэтому в качестве наблюдателя присутствовал на показах (до нас дошли записи лишь по некоторым из них). В своем журнале

Кузнецов подробно фиксировал, с одной стороны, недочеты каждого конкретного спектакля — накладки, сбой ритма, путаницу с текстом и так далее, а с другой — поведение зрительного зала.

Интересно сравнить его позицию наблюдателя с позицией лаборанта Научно-исследовательской лаборатории при театре им. Вс. Мейерхольда, в 1930-е годы записывавшего зрительские реакции во время спектаклей. «Он наблюдает структуру отношения между сценой (произведением) и зрительным залом, а не только сцену, — пишет о фигуре лаборанта японский исследователь Масару Ито. — Значит, он наблюдает ситуацию, можно сказать, складывающуюся, в которой есть элемент случайности. Для него статусы произведения и зрительного зала равны. Именно в этом смысле возникновение фигуры лаборанта означало открытие нового места для зрителя в спектакле» [16, с. 117]. Позиция Исая Кузнецова во время показов «Города на заре» отличалась от статуса лаборанта ГосТИМа хотя бы тем, что студиец был пристрастным наблюдателем. Его, в отличие от сотрудников НИЛа, не волновала наука — он был болельщиком, и болельщиком горячим. В журнале Кузнецова все шло вперемешку, как в личном дневнике, — это была скорее добровольная общественная нагрузка, чем поручение, требующее строгой отчетности, поэтому записи делались свободно, неформально. Чем дальше, тем больше автор приносил в описание хода спектакля собственный комментарий. Сегодня дневник наблюдения за спектаклем создает уникальную картину первых показов «Города на заре», где запечатлено все — и волнение исполнителей, и дыхание зала. В этих записях можно разглядеть и литературные задатки автора — неслучайно после войны Исая Кузнецов выбрал именно литературную стезю, стал известным драматургом и сценаристом.

1 картина. На реплики Жмелькова — реакции, подобные огонькам: не общие, но со всех сторон. Альтман роняет книги — смех. Белка: «Девятилетка, литфак, в общем, чепуха» — смех, который усиливается, потому что соседи переглядываются и видят веселость друг друга. <...> Конец картины. Шумные аплодисменты, с надеждой на открытие занавеса [5, л. 1].

Внимательное изучение журнала позволяет снова вернуться к процитированному выше мнению Александра Галича. Спектакль «Город на заре» был поставлен на сознательном смешении двух эстетических систем: основные сцены пьесы, решенные в духе традиционного пси-

хологического театра, перебивались в нем условными пластическими интермедиями, которые были разыграны на специальных помостах, несли в себе явный отпечаток занятий биомеханикой Мейерхольда, а также отсылали к традиционному японскому и китайскому театру. Таких эпизодов в спектакле было по крайней мере три. В первом герои плыли на лодке, во втором студийка Мария Новикова изображала шофера Машу, которая едет по тайге на фордике, лихо им рулит и подсказывает на ухабах. В третьем Наташа в исполнении Анны Богачевой и Альтман Зиновия Гердта, блуждая в тайге, мучительно ползла через болото по бревну.

Как мы помним, Александр Галич в «Генеральной репетиции» утверждал, что все эти «эстетические изыски» были рядовой публике не близки. Так ли это? Журнал наблюдений за спектаклем, напротив, фиксирует всплеск зрительских эмоций на условных сценах. «После лодки — аплодисменты, голос с галерки „неимовернейший трюк“ — записывает Исая Кузнецов. — После фордика шумные аплодисменты».

В тот вечер спектакль закончился так:

Конец пьесы — бурные аплодисменты: около десяти раз открывался занавес. В полном составе аплодировали приглашенные; из других рядов. После конца — половина ушла в гардероб. Какая-то девушка кричала «браво» с подурневшим от слез лицом [5, л. 6].

Запись в журнале от 9 февраля 1941 года передает неоднородность восприятия:

Внимание и дружный смех, где они полагаются, имели место. Едва картина кончилась — раздалась бурные аплодисменты. Активно аплодировал партер. На бельэтаже были такие разговоры: «Скучно. Никакого сюжета». 2-я картина: неподобающая реакция. В то время, как хор аплодирует Зяблику — из бельэтажа смешок [5, л. 8].

Показ от показа наблюдатель все больше эмоционально включается в происходящее и, кажется, начинает нервничать. Возможно, это связано с тем, о чем вспоминал Галич, — с недостаточным количеством публики в зале. Вот дневник спектакля от 14 февраля 1941 года (именно на нем оказался Бенцион Ронгаузер):

В зале человек 80. Они сидят как на просмотре⁽²⁾: улыбки по существу и безмолвие. Такое свидетельское отношение первым пробивает Зяблик — своей мимикой на слова Белоуса «Вот таким мальчонкой». Раздается дружный смех. На слова Жмелькова «а мы тульские» зал отвечает хохотом и восклицаниями «хорошо, замечательно». <...> Публика вообще внимательная. Но некоторая ее часть почему-то засмеялась, когда Белка в VII картине сказала Багрову «Мне надо в Москву». В VIII картине, после слов Альтмана к Башкатову «Женя, даю честное слово — я выстрелю» были намеки смеха — благодаря полной простоте этой фразы. Однако в этой сцене «Тайга» зал сделался абсолютно внимательным — начиная с борьбы Альтмана с Башкатовым и до конца. Багров: «Ты, оказывается, просто дурак» — тишайшая тишина. Часть публики избегалась по театрам и ничто ее не трогает. Она ничему не верит. Какая-то дура зеваёт после смерти Зяблика; ее муж — менее искусственный человек, убеждает ее досмотреть пьесу. Какой-то идиот держит номер на пальце. Но это единицы, а 80 человек (сегодняшний сбор) смотрят IX картину абсолютно внимательно, и пьеса оканчивается пятью вызовами [5, л. 11–13].

Записки из зала

До начала Великой Отечественной войны в Москве прошло несколько студенческих диспутов, на которых обсуждался «Город на заре», — «в МГУ, в ИФЛИ, в других институтах» [17, с. 394]. Воспроизводящий на сцене некоторые элементы театральной эстетики 1920-х годов, спектакль студийцев в 1941 году как бы вызвал к жизни и типичную практику того времени, на новом, конечно, историческом витке.

Эволюцию диспутов описал в своей книге о театре 1930-х годов режиссер Борис Голубовский: «Мое поколение еще застало творческие дискуссии, споры, да, „были ж схватки боевые, да, говорят, еще какие!“ Мейерхольд схватывался с Таировым, Охлопкова за „Разбег“⁽³⁾ растаптывали и возносили, даже рапповцы, несмотря на всю свою оголтелость, давали возможность спорить. На наших глазах дискуссии превратились в судилища, на них выносились не резолюции, а приговоры. Ораторы стремились все смертные грехи приписать себе сами, чтобы не дать возможность ударить другим. О предмете

(2) Очевидно, имеется в виду — как на просмотре в кино, как на киносеансе.
(3) Спектакль Реалистического театра 1932 года.

искусства, о спектаклях почти не говорили, а выискивали ошибки, давние высказывания, за которые публично секли» [12, с. 8–9].

Студенческие диспуты вокруг «Города на заре», естественно, не были судилищами, напротив, они проходили в весьма благожелательной атмосфере, лишь с некоторой долей критики. Их внутренняя цель походила на ту, что излагает Юрий Фохт-Бабушкин, говоря про 1920-е годы. «Широко практиковались конференции зрителей, особенно — рабочих-зрителей. Они проводились и в самих театрах, и в заводских клубах. Причем на обсуждение спектакля рекомендовали приглашать „работников театра, участвовавших в данном спектакле, и не только актеров, но и рабоче-монтажного персонала“. Считалось, что эти конференции способствуют не только росту театральной культуры зрителей-рабочих, но и помогают театрам выбирать курс своего развития в духе революционных идей эпохи» [19, с. 29–30].

По-видимому, при помощи подобных обсуждений Арбузовская студия должна была выработать верный курс своей дальнейшей жизни. Спектакль, сочиненный студийцами совместно, поднятый на знамя как некий коллективный голос молодых, и оценивать предполагалось коллективно.

От одного из таких диспутов, который прошел 4 марта 1941 года в конференц-зале механико-математического факультета МГУ (ул. Моховая, 9, аудитория № 76), сохранился пригласительный билет. Из него можно узнать состав выступавших: «В диспуте примут участие студенты МГУ, ИФЛИ, художественные руководители и коллектив студии». Кроме того, в двух частных архивах — Исае Кузнецова и Людмилы Нимвицкой — осталось 114 записок, адресованных создателям «Города на заре», а также председателю президиума диспута — студенту исторического факультета МГУ Льву Страховенко⁽⁴⁾.

Эти записки позволяют воспроизвести примерную драматургию обсуждения. По ним понятно, что диспут проходил крайне эмоционально и продолжался долго: дискуссия началась после того, как «Город на заре» был отыгран, и завершилась глубокой ночью. Судя по запискам, советы студийцам на тему «как дальше жить» выступавшие

(4) Отличник, сталинский стипендиат, Лев Моисеевич Страховенко в начале войны вступил в народное ополчение. Дата гибели неизвестна.

действительно давали во множестве. И обижались, если чувствовали, что их мнение может не учитываться:

Уважаемые товарищи руководители! Вы бы хоть для вида записывали. Ведь не исключена возможность умных [подчеркнуто. — А.М.] и дельных высказываний.

Желающие высказаться об увиденном спектакле записывались в очередь. Многие боялись, что им не дадут достаточно времени для выступления или что они вообще не успеют этого сделать. Поэтому потенциальные ораторы то и дело обращались письменно к председателю президиума Льву Страховенко, умоляя предоставить им слово.

В президиум. Дать Вайнштейну еще 5 минут — он заплачет.

Для особо разговорчивых эрудитов предлагаю ввести регламент.

Левка! Дай мне, пожалуйста, слово. Я не буду говорить о спектакле, но я хочу сказать 2 слова о разговоре в фойе, о котором я тебе говорил. И. Нусинов.

В президиум. Молния [рисунок молнии. — А.М.]. Просим вне очереди для экстренного замечания дать слово тов. Ритису.

Страховенко. Запишите в прения — Гинцбург (физфак), только я буду говорить после 11.35.

Лева! Дай мне слово. Если можно, то поскорей, мне нужно в 12 уходить. Я скажу очень немного (поругаю). Трудлер.

Товарищ председатель время 24.30, а еще 7 чел. по 5 мин. + участники и ответы на записки. Хочется слышать больше от участников, а потому просим прекратить обсуждение, что очень удобно для присутствующих. Иначе все начнут уходить.

Лева! По-моему, нужно сократить список. Выступить Вам и дать слово т. Плучеку. А то поздно!

Просит слова Фрид.

Прошу записать меня в очередь на выступление. Померанц.

Дайте слово Библеру (истфак).

Нужно бязательно устроить перерыв. В зале жарко, люди выходят курить. Проголосуйте!

Выступающему. Из какого мира вы, товарищ, явились из античного загробного или юридического??

Когда будете отвечать на многочисленные записки? Ответьте сейчас.

Как можно терпеть такого звонаря; он отнял 15 минут и ничего толком не сказал. Даже не оправдал грязных обвинений, нанесенных коллективу театра.

Лишить это дерево слова!

Товарищи, пусть он прочтет вам отдельно, как сможет. Благо ясно, что ничего хорошего не скажет. Сравнит вас с Курбэ, Синей блузой, Охлопковым и т.д. Пусть он издает свои опусы под собств. редакцией, в собств. филозофии, как Гидони⁽⁵⁾. И потом это — надолго» [3, б/н].

Обращает на себя внимание количество известных фамилий среди желающих выступить: зрителями «Города на заре» были будущий философ Григорий Померанц (1918–2013), будущий философ и историк Владимир Библер (1918–2000), будущие сценаристы Илья Нусинов (1920–1970) и Валерий Фрид (1922–1998).

Записки, касающиеся собственно студии, можно разделить на несколько групп. Первая — это послания от поклонников, слова, обращенные к создателям спектакля от благодарной публики. Тут и просьбы предоставить слово тому или иному полюбившемуся актеру или актрисе, чтобы они рассказали, как работали над своей ролью, и пожелание спеть (в спектакле звучало много песен), и вопросы о том, можно ли вступить в студию, и просто слова признательности и восхищения.

Во многих записках прослеживается желание реально влиять на репертуарную политику студии. На диспуте Арбузов и Плучек поде-

(5) Григорий Иосифович Гидони (1895–1937) — русский и советский художник, искусствовед.

лились ближайшими планами: следующим спектаклем должна была стать постановка романтической драмы Виктора Гюго «Рюи Блаз». Новость вызвала негодование:

В президиум. Литературной бригаде студии. Литературная бригада, неужели вы все еще собираетесь ставить «Рюи Блаза»? Студия — самый близкий для нас театр. Неужели вы думаете, что плохая мелодрама будет звучать? Ответьте [3, б/н].

Т. Нимвицкая! Почему Вы будете ставить «Рюи Блаза»? Никто в докладах толком этого не объяснил. Ведь это очень скверная пьеса. Причем она вполне в духе самой пошлой современной мелодраматической тенденции («Мария Тюдор», «Фландрия» и пр.). Ответьте, пожалуйста, Вы — остальные опять смажут. Студенты-литераторы [4, б/н].

Выдвигались альтернативные предложения по репертуару:

Почему обращаясь к классическому репертуару, труппа не выбрала среди других драматургов Шекспира? Кажется, такие вещи как «Сон в летнюю ночь», «Много шума», «Как вам это понравится» — чрезвычайно близки театру по духу и дают большие возможности для замечательного метода театра.

Арбузову. Вы должны попытаться возобновить на нашей сцене Маяковского (в первую очередь — Баню). Только ваша студия имеет на это право [3, б/н].

Самые же существенные записки посвящены вопросам сценического языка, эстетического своеобразия студии. Несмотря на официальный успех «Города на заре», на то, что студия была поднята на знамя, некоторые пытливые зрители старались понять — а что в ней такого особенного? И есть ли на самом деле это особенное? И если студийцы олицетворяют голос поколения, то о чем он, этот голос, сообщает?

Из выступления т. Арбузова следует, что студия имеет свою теоретическую платформу, выраженную хотя бы в том, что им нравится или не устраивает в искусстве до студии, и в том, что новая студия хочет дать в художественном отношении. Хотелось бы это услышать, ибо это имеет наибольший дискуссионный и <неразб.: профессиональный?> интерес» [4, б/н].

Безымянный автор записки прав: этот вопрос имел наибольший дискуссионный и профессиональный интерес. И были зрители «Города на заре», у которых нашелся на него собственный ответ.

«Образ современного молодого интеллигента»

Внутренней, глубоко запрятанной темой «Города на заре» была тема верности учителю — В.Э. Мейерхольду. После закрытия ГостИМа и ареста режиссера Алексей Арбузов и Валентин Плучек продолжали исповедовать его взгляд на театр.

Самые внимательные зрители уловили этот пласт спектакля. «Не находите ли вы некоторого сходства в постановках пьесы вашего театра и постановках театра Мейерхольда?» — так звучит одна из дошедших до нас записок, и вряд ли создатели «Города на заре» осмелились отвечать на нее публично.

Более распространено написал об этом студент IV курса физического факультета МГУ Харитонов, отправивший А.Н. Арбузову целое послание. Этот молодой человек постарался всерьез ответить на прозвучавший на диспуте вопрос — в чем же заключается новизна студии?

Правы были те, кто говорил о банальности сюжета — сюжет в достаточной мере затаскан и набил оскомину. Но спектакль смотрится с неослабным вниманием и вызвал немалые дебаты.

Чем это объясняется?

Хорошая игра и большая непосредственность — это верно. Но не только это. Кто-то из выступавших сказал — «Вы хотели сделать новый театр, которого нет, но никаких новшеств в искусство не внесли». Он просто перепутал — новый театр и новшества в искусстве. Театр воскресил незаслуженно забытые формальные приемы (я не специалист и не театрал и не знаю терминологии).

Театр взял у этого формализма то, что было в этом хорошее и оставил в могиле забыться плохое.

И формалистика Мейерхольда и др. взятое в разумном количестве составляют новое качество. Это, по-моему, нужно подчеркивать и подчеркивать. Это [подчеркнуто. — А.М.] — то новое, что дал театр по сравнению с существующими сейчас и нужно, чтобы это театр не оставил, не забыл (почему — вам и без нас ясно. Я хотел бы вас убедить, что это доходит).

<...> Личное приобретает свой вес, переключается с общественным. Личные конфликты становятся глубокими и вызывают большие страдания. Таня в первых двух действиях пьесы «Таня» дает кусочек такого образа...

Не буду продолжать дальше — понятно, что мне хочется.

Мне кажется, что это затронет многих и многих. <...> Зритель хочет современного человека. Его личную, интимную, непоказную жизнь, переживания, чувства — современную жизнь со всеми ее конфликтами.

И наконец [подчеркнуто. — А.М.] — Вы могли бы продолжить свое коллективное творчество, скажем так (может, вы так и делали). В одном спектакле все показать нельзя, но в Ваших планах не видно развития этих желаний. Образ современного человека города, современного студента, современного молодого интеллигента — такого образа никто пока не показал [цит. по: 18, с. 51].

Предпосылки к тому, чтобы все это воплощалось Арбузовской студией в жизнь и дальше, были. Весной 1941 года Исай Кузнецов, Всеволод Багрицкий и Александр Гинзбург (будущий Галич) совместно написали пьесу «Дуэль». Эта была история о современной молодежи, которая уже не покоряет тайгу, а проживает в родном провинциальном городке на Волге, без лишней помпы верша свои великие дела. Пьеса, горячо одобренная в студии и принятая к постановке, показала слабой Александру Гладкову:

Это лирическая, импрессионистическая, настроенческая разговорная драма, написанная в манере даже не Чехова, а Бориса Зайцева, очень туманная, неопределенная, но кокетливо многозначительная. Вроде пьес Леонова, только, пожалуй, лучше. Написана она литературно, но слишком гладко. Вещь глубоко интеллигентская. Есть талантливые куски и образы, но в целом очень не ярко и подражательно [2, л. 52].

Согласимся с оценкой А.К. Гладкова: «Дуэль» и литературна, и подражательна (экземпляр пьесы хранится в фонде Главреперткомма — фонд № 656 — в РГАЛИ). И все же это была попытка продолжить ту собственную линию разговора о современной жизни, которая зародилась на «Городе на заре». Неслучайно весь сюжет «Дуэли» вертится вокруг сохранения старого городского сада. Этот сад уже не плодоносит, его пора вырубить — но герои бьются за него и побеждают. Метафора прозрачна: сад олицетворяет старую культуру, от которой молодые не хотят отворачиваться, которую стремятся присвоить себе.

Все это развить не удалось. Во время войны студия стала фронтовым театром с обычным для того времени репертуаром — «Парень из нашего города» К.М. Симонова, «Ночь ошибок» О. Голдсмита, концерты; весной 1945 года она перестала существовать.

Заключение

Успех Государственной московской театральной студии во многом объяснялся тем, что студийцы разговаривали со своей публикой на одном языке. Спектакль «Город на заре» был адресован в первую очередь ровесникам — и именно ровесники его оценили и запомнили, пронесли память о студии через войну и по-новому утвердив ее в эпоху оттепели. «Город на заре» остался единственной по-настоящему авторской работой студии. Продолжения не случилось, однако можно поставить «Город на заре» в один ряд с другими знаковыми культурными событиями предвоенной поры: например, со стихами поэтов — студентов Литинститута и ИФЛИ Павла Когана, Михаила Кульчицкого, Давида Кауфмана (Самойлова), Сергея Наровчатова и других. Благодаря этим текстам — литературным и сценическим — поколение, которому в 1941-м было суждено уйти на фронт, обрело голос.

Источники:

- 1 Анкеты Государственной театральной московской студии. Январь – февраль 1941 г. // Личный архив И.К. Кузнецова. 23 л.
- 2 *Гладков А.К.* Дневник: 1941 // РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 82. 109 л.
- 3 Записки, отправленные во время диспута в МГУ: 4 марта 1941 г. // Личный архив И.К. Кузнецова. 102 л.
- 4 Записки, отправленные во время диспута в МГУ: 4 марта 1941 г. // Личный архив Л.Б. Нимвицкой. 12 л.
- 5 *Кузнецов И.К.* Дневник наблюдения за спектаклем «Город на заре»: Февраль 1941 г. // Личный архив И.К. Кузнецова. 14 л.
- 6 *Литвинская Т.* Письмо В.Н. Плучеку: 30 марта [1941] // ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 844.1 л.
- 7 *Ронгаузер Б.Л.* Письмо коллективу студии: 14 февраля 1941 г. // Личный архив И.К. Кузнецова. 1 л.
- 8 *Роскин А.И.* Письмо коллективу студии [1940] // Личный архив И.К. Кузнецова. 2 л.
- 9 Студиата. Шуточная поэма: [1938–1940] // Личный архив И.К. Кузнецова. 15 л.
- 10 *Томашевский К.Б.* Театральные студии в истории советского театра: Статья // РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 13. Ед. хр. 1874. 65 л.

Список литературы:

- 11 *Галич А.А.* Генеральная репетиция. М.: Советский писатель, 1991. 558 с.
- 12 *Голубовский Б.Г.* Большие маленькие театры. М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. 463 с.
- 13 *Дмитриевский В.Н.* Изучение и разработка потребностей театрального зрителя // Библиотека театрального продюсера. Зрительская аудитория театра: размышления и исследования. Выпуск 3. М.: ГИТИС, 2020. С. 45–96.
- 14 *Егорова М.Н.* Театральная публика: Эволюция анкетного метода. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2010. 162 с.
- 15 История Арбузовской студии в десяти письмах и одном стихотворении / Публикация, вступление, комментарии и постскрипtum Александры Машуковой // Знамя. 2021. № 6. С. 155–177.
- 16 *Ито М.* Зритель как лаборант: о работе Научно-исследовательской лаборатории Театра им. Мейерхольда // ШАГИ. 2019. Т. 5. № 4. С. 107–119. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-107-119>.
- 17 *Кузнецов И.К.* Прекрасная пора нашей жизни: Учебное пособие. М.: Юнити-Дана, 2020. 448 с.
- 18 *Машукова А.В.* Арбузовская студия: самозарождение театра // ШАГИ. 2019. Т. 5. № 4. С. 36–54. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54>.
- 19 *Фохт-Бабушкин Ю.У.* Российская публика театра – социологические свидетельства начала XX века // Публика театра: Социологические свидетельства 1890-х – 1930-х годов / Сост., вст. статья, прим. Ю.У. Фохт-Бабушкина. СПб.: Алетейя, 2010. С. 13–47.

Sources:

- 1 Ankety Gosudarstvennoi teatral'noi moskovskoi studii: Yanvar' –fevral' 1941 g. [Questionnaires of the State Theater Moscow Studio: 1941, January – February]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 23 l. (In Russian)
- 2 Gladkov A.K. Dnevnik: 1941 [The Diary: 1941]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2590, inv. 1, storage unit 82, 109 l. (In Russian)
- 3 Zapiski, otpravlennye vo vremya disputa v MGU: 4 marta 1941 g. [Notes Sent during the Disputation at Moscow State University: March 4, 1941]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 102 l. (In Russian)
- 4 Zapiski, otpravlennye vo vremya disputa v MGU: 4 marta 1941 g. [Notes Sent during the Disputation at Moscow State University: March 4, 1941]. *Lichnyi arkhiv L.B. Nimvitskoi* [Personal Archive of L.B. Nimvitskaya]. 12 l. (In Russian)
- 5 Kuznetsov I.K. Dnevnik nablyudeniya za spektaklem "Gorod na zare": Fevral' 1941 g. [Diary of Observation of the Performance *The City at Dawn*: February, 1941]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 14 l. (In Russian)
- 6 Litvinskaya T. Pis'mo B.N. Plucheku: 30 marta [1941] [Letter to V.N. Pluchek: March 30, 1941]. *GTSTM imeni A.A. Bakhrushina* [A.A. Bakhrushin State Central Theatre Museum], f. 730, inv. 1, storage unit 844, 1 l. (In Russian)
- 7 Rongauzer B.L. Pis'mo kolektivu studii: 14 fevralya 1941 g. [Letter to the Studio Staff: February 14, 1941]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 1 l. (In Russian)
- 8 Roskin A.I. Pis'mo kolektivu studii, 1940 [Letter to the Studio Staff, 1940]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 2 l. (In Russian)
- 9 Studiata. Shutochnaya poehma: [1938–1940] [Studiata. Joke Poem: 1938–1940]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov]. 15 l. (In Russian).
- 10 Tomashevskii K.B. Teatral'nye studii v istorii sovetskogo teatra: Stat'ya [Theatre Studios in the History of the Soviet Theatre: Article]. *RGALI* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 970, inv. 13, storage unit 1874, 65 l. (In Russian).

References:

- 11 Galich A.A. *General'naya repetitsia* [General Rehearsal.] Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1991. 558 p. (In Russian)
- 12 Golubovskii B.G. *Bol'shie malen'kie teatry* [Big Small Theatres]. Moscow, Izdatel'stvo imeni Sabashnikovkh Publ., 1998. 463 p. (In Russian)
- 13 Dmitrievskii V.N. Izucheniye i razrabotka potrebnosti teatral'nogo zritelya [Study and Development of the Needs of the Theater Audience]. *Biblioteka teatral'nogo prodyusera. Zritel'skaya auditoriya teatra: razmyshleniya i issledovaniya* [The Library of a Theater Producer. The Audience of the Theater: Reflections and Research]. Issue 3. Moscow, GITIS Publ., 2020, pp. 45–96. (In Russian)
- 14 Egorova M.N. *Teatral'naya publika: Evolyutsiya anketnogo metoda* [Theater Audience: Development of the Questionnaire Method]. Moscow, Gos. in-t iskusstvovedeniya Publ., 2010. 162 p. (In Russian)
- 15 Istoriya Arbuzovskoi studii v desyati pis'makh i odnom stikhotvorenii [The Story of the Arbuzov Studio in Ten Letters and a Poem], publication, introduction, comments and postscript Alexandra Mashukova. *Znanya*, 2021, no. 6, pp. 155–177. (In Russian)
- 16 Ito M. Zritel' kak laborant: o rabote Nauchno-issledovatel'skoi laboratorii Teatra im. Meierkhol'da [The Spectator as Laboratory Assistant: On the Work of the Research Laboratory of the Meyerhold Theatre]. *SHAGI*, 2019, vol. 5, no. 4, pp. 107–119. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-107-119>. (In Russian)
- 17 Kuznetsov I.K. *Prekrasnaya pora nashei zhizni: Uchebnoe posobie* [The Beautiful Time of Our Life: Text Book]. Moscow, Yuniti-Dana Publ., 2020. 448 p. (In Russian)
- 18 Mashukova A.V. Arbuzovskaya studiya: samozarozhdeniye teatra [Arbuzov Studio: The Self-generation of the Theater]. *SHAGI*, 2019, vol. 5, no. 4, pp. 36–54. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-36-54>. (In Russian)
- 19 Fokht-Babushkin Yu.U. Rossiiskaya publika teatra – sotsiologicheskie svidetel'stva nachala XX veka [Russian Theater Audience – Sociological Evidence of the Early 20th Century]. *Publika teatra: Sotsiologicheskie svidetel'stva 1890-kh – 1930-kh godov* [Theater Audience: Sociological Evidence of the 1890s – 1930s], comp., intr. article, notes Yu.U. Fokht-Babushkin. St. Petersburg, Aleteya Publ., 2011, pp. 13–47. (In Russian)