

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:** Передвижной театр, П.П. Гайдебуров, Н.Ф. Скарская, Палестра, «Город на заре», А.Н. Арбузов, В.Н. Плучек, студия, импровизация, коллективное творчество, этюдный метод

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

Машукова Александра Владимировна

# Арбузовская студия (1938–1945): гайдебуровский след



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

**DOI: 10.51678/2226-0072-2023-4-222-247**

**Для цит.:** Машукова А.В. Арбузовская студия (1938–1945): гайдебуровский след // Художественная культура. 2023. № 4. С. 222–247. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-222-247>.

**For cit.:** Mashukova A.V. The Arbuzov Studio (1938–1945): Gaideburov's Trace. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2023, no. 4, pp. 222–247. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2023-4-222-247>. (In Russian)

**Mashukova Alexandra V.**

Trainee Researcher, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, 82 Vernadskogo Av., Moscow, 119571, Russia

ORCID ID: 0000-0001-6339-9547

ResearcherID: JGD-8394-2023

mashukova-av@ranepa.ru

**Keywords:** Peredvizhny theatre, P.P. Gaideburov, N.F. Skarskaya, Palestra, City at Dawn, A.N. Arbuzov, V.N. Pluchek, studio, improvisation, group work, sketch method

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

**Mashukova Alexandra V.**

The Arbuzov Studio (1938–1945): Gaideburov's Trace

**Аннотация.** Предмет данного исследования — влияние, которое оказали педагогические разработки 1920-х годов руководителей Передвижного общедоступного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской на деятельность Государственной московской театральной студии под руководством Алексея Арбузова и Валентина Плучека (или, как ее чаще всего неофициально называют, Арбузовской студии). Передвижной театр существовал в Петербурге — Петрограде — Ленинграде на протяжении 23 лет. За это время его руководители Павел Гайдебуров и Надежда Скарская воспитали множество учеников, среди которых был и драматург Алексей Арбузов. В 17 лет он прошел обучение в Палестре, студии при Передвижном театре, по так называемому «методу Скарской», который заключался в системе развития в актерах творческого мышления при помощи импровизации. В конце 1930-х годов А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек по-своему воспроизвели этот метод в работе со студийцами Арбузовской студии. Результатом стала пьеса «Город на заре» о строительстве Комсомольска-на-Амуре, написанная студийцами коллективно, на основе импровизационных этюдов.

В статье впервые публикуются упражнения по методу Н.Ф. Скарской, которые практиковались в Палестре, а также этюдные задания Арбузовской студии. Это позволяет проанализировать, каким образом в СССР эпохи Большого террора сохранялась память об уничтоженной культуре (Передвижной театр и Палестра были ликвидированы в 1928 году), а также прочертить линию от театральных экспериментов Серебряного века к драматургам оттепели.

**Abstract.** This research focuses on the influence that the pedagogical work of P.P. Gaideburov and N.F. Skarskaya, the directors of the Peredvizhny Public Theatre, had in the 1920s on the activities of the Moscow State Theatre Studio run by Aleksei Arbuzov and Valentin Pluchek (or, as it is more informally known, the Arbuzov Studio). The Peredvizhny Theatre existed in St. Petersburg — Petrograd — Leningrad for 23 years. During this period, its directors Pavel Gaideburov and Nadezhda Skarskaya trained many students, including the playwright Aleksei Arbuzov. At the age of 17, he was trained at the Palaestra, a studio of the Peredvizhny Theatre, in the so-called “Skarskaya method”, a system of developing creative thinking in actors through improvisation. In the late 1930s, A.N. Arbuzov and V.N. Pluchek reproduced this method in their own way while working with the students of the Arbuzov studio. The result was the play *A City at Dawn*, telling the story of the construction of Komsomolsk-on-Amur, written collectively by the students on the basis of improvisational etudes.

The article is the first to publish the exercises of N.F. Skarskaya’s method, practiced in the Palaestra, as well as the sketches of the Arbuzov studio. This allows us to analyse how the memory of the destroyed culture was preserved in the USSR during the period of the Great Terror (both the Peredvizhny Theatre and the Palaestra were liquidated in 1928), as well as to build a sequence from the theatrical experiments of the Silver Age to the playwrights of the Thaw.

## Введение

Арбузовская студия была основана в мае 1938 года в Москве тремя молодыми людьми: драматургом Алексеем Арбузовым, режиссером Валентином Плучеком и журналистом, драматургом Александром Гладковым<sup>(1)</sup>. В истории отечественного театра она осталась благодаря спектаклю «Город на заре», в основу которого легла коллективно написанная студийцами пьеса, посвященная строительству Комсомольска-на-Амуре — теме традиционной для 1930-х годов. В 1938 году, когда студийцы начали сочинять «Город на заре», на экраны СССР вышел фильм Сергея Герасимова «Комсомольск», тогда же увидел свет роман Веры Кетлинской «Мужество», рассказывающий о той же самой стройке. Воспевание трудовых подвигов и покорения новых земель затронуло все сферы искусства, вплоть до декоративно-прикладного: как отмечает современный исследователь, «тема героических экспедиций», «строительства в удаленных районах страны» была представлена даже в советском фарфоре [23, с. 24].

В театроведческих трудах и в мемуарной литературе обычно отмечается связь деятельности студии А.Н. Арбузова и В.Н. Плучека с театральным наследием В.Э. Мейерхольда. Действительно, организаторы студии были мейерхольдовцами: Плучек начинал актером в ГосТИМе, Гладков служил в этом театре на разных должностях, Арбузов свою первую известную пьесу — «Таня» — написал специально для Марии Бабановой. В спектакле «Город на заре», премьера которого состоялась в феврале 1941 года, Плучек сознательно соединил бытовые сцены в духе психологического театра с условными пластическими интермедиями, таким образом напомнив зрителю о приемах театра Мейерхольда, к тому времени уничтоженного.

Однако кроме влияния театра Мейерхольда на практику Арбузовской студии существовало и иное влияние, куда менее исследованное. В деятельности студии также нашел отражение опыт, полученный Алексеем Арбузовым в Палестре, студии при ленинградском Передвижном театре. А именно так называемая «система пяти ступеней» — программа обучения актеров методом импровизации, разработанная

в 1920-х годах руководителем Палестры Надеждой Скарской. Эта педагогическая система через десять лет после закрытия Передвижного театра и Палестры была по-своему воспроизведена А.Н. Арбузовым и В.Н. Плучеком в работе со своими студийцами.

Целью данного исследования является попытка выявить сходство и различие «системы пяти ступеней» Н.Ф. Скарской и ее метода воспитания актеров и написания пьесы путем коллективной импровизации, которым пользовались руководители Арбузовской студии. А также проследить влияние, оказанное руководителями Передвижного театра и Палестры на мировоззрение Алексея Арбузова. В статье впервые публикуются этюды из программы обучения Палестры, хранящиеся в фонде П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской в РГАЛИ (ф. 991), текст этюда, предположительно, авторства А.Н. Арбузова и фрагмент дневника участника Арбузовской студии Максима Селескериди 1940–1941 годов (последние документы — из личного фонда бывшего студийца, драматурга Исая Кузнецова).

## Театр преобразования жизни

У Передвижного театра, открывшегося в Петербурге в 1905 году, была долгая судьба. Он просуществовал 23 года и был ликвидирован решением Ленинградского областного совета профсоюзов в 1928 году.

Вкратце напомним историю дела жизни актера и режиссера П.П. Гайдебурова и его жены, актрисы Н.Ф. Скарской. Павел Гайдебуров начинал как актер-любитель на провинциальной сцене, Надежда Скарская сезон 1899/1900 прослужила в Московском художественном театре. Познакомились они в 1899 году в зале железнодорожного клуба в Петербурге, где оба участвовали в постановке «Грозы»: она играла Катерину, а он — Тихона. В 1903 году при Лиговском народном доме графини Паниной в Петербурге Гайдебуров и Скарская основали Общедоступный театр, дававший свои представления рабочим. Через два года ими был открыт и Передвижной театр, который, «имея базу в Петербурге, две трети года ездил по России, осуществляя весьма полезную просветительскую миссию» [12, с. 199]. Общедоступный театр просуществовал до Первой мировой войны, а так как в спектаклях обоих театров принимали участие одни и те же люди, то в 1914 году

(1) А.К. Гладков участвовал в создании студии, но уже в 1939 году от нее отошел.

труппа окончательно перешла из Общедоступного в Передвижной, который получил название Передвижного общедоступного театра.

«Двумя мощными и постоянными источниками влияния на взгляды и практику основателей Передвижного театра были, во-первых, деятельность К.С. Станиславского в студиях и в самом Московском художественном театре, в труппе которого очень короткое время служила Н.Ф. Скарская. Вторым источником влияния на „передвижников“, как они сами себя называли, был русский символизм, воплощением которого для них служил в первую очередь театр Веры Комиссаржевской, родной сестры Надежды Скарской», — пишет исследователь «метода Скарской» Валерий Золотухин [14, с. 26].

После Октябрьской революции руководители Передвижного общедоступного театра организовывали кружки для рабочих и красноармейцев при заводах и в железнодорожных депо, инструкторские курсы по созданию народных театров. Гайдебуров основал и возглавил театральный факультет при Институте внешкольного образования. Оба верили в преобразующую силу искусства, в то, что и актеры, и зрители во время спектакля способны ощутить всю мощь соборного переживания, что они могут (и должны) выйти из театра другими, чем в него вошли.

Елена Стрельцова, автор книги о частных театрах в России до революции, назвала деятельность этой супружеской пары «попыткой создания христианского театра в России»: «Павел Гайдебуров понятие „театр-храм“ сводил к модели православной общины — Христос и круг его учеников. Вульгарно, прямолинейно (Гайдебуров — Христос) это понимать не следует. Цель такого театра, идея художественности в высшем смысле — преображение жизни. Ибо человеческая жизнь — самое высокое и совершенное из всех искусств. Здесь речь не о том, что искусство и жизнь одно и то же. Искусство становится самоценным, когда оно в высшей степени художественно. Но степень эта возможна, по Гайдебурову, только тогда, когда искусство служит не отражению или обличению жизни, не плачу по ней или ее прославлению, а — преображению жизни. И человека» [20, с. 15–16].

Естественно, что театр такого склада был нацелен на выращивание своих учеников — «апостолов». В Передвижном театре не существовало деления на артистов и прочих, все, независимо от рода

занятий, назывались «сотрудниками». «В театре этом нет ни „танталов“, ни „поклонников“. В нем есть живой и цельный творческий организм, образуемый его сотрудниками — актерами, техниками, музыкантами, художниками, писателями; есть в нем зрители, его „приход“, по выражению давнего сотрудника нашего, А.А. Брянцева», — писал П.П. Гайдебуров [цит. по: 16, с. 17].

Метод Н.Ф. Скарской начал складываться в первые послереволюционные годы: в студии при Передвижном театре (Палестрой она стала называться в 1921 году), в кружках при заводах и депо, на инструкторских курсах Института внешкольного образования, где работали «сотрудники». «Там всюду были даны Передвижным театром источные толчки к полному отрешению от готовых литературных форм и провозглашены основные принципы новых путей свободного актерского творчества», — утверждал в «Записках Передвижного театра»<sup>(2)</sup> актер этой труппы Анатолий Белогорский [10, с. 5].

Слово «палестра» для названия студии выбрали с благословения друга Передвижного театра филолога-классика и историка античности Фаддея Зелинского: палестрами в Древней Греции называли школы, где мальчики совершенствовали свои физические навыки. «Что такое Палестра Передвижного театра? — задавался вопросом в передовице „Записок Передвижного театра“ редактор этого издания Павел Медведев<sup>(3)</sup>. — Это — его творческая лаборатория, его опытное поле, тот горн, в огне которого выковывается „Зигфридов меч разящего искусства“. <...> Вся масса исканий театра, только незначительной части которой суждено увидеть свет рампы, проходит здесь» [19, с. 1].

Далее Медведев рассуждал об отличии Палестры от других театральных школ. «Школы и студии пытаются учить театральному творчеству и мастерству. Они — явление театральной гастрономии,

(2) В период с 1914 по 1923 год журнал назывался «Записки Передвижного общедоступного театра», в 1922–1923 годах — «Записки Передвижного театра», в 1923–1924 годах — «Записки Передвижного театра П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской».

(3) Павел Николаевич Медведев (1892–1938), критик, педагог, историк и теоретик литературы, входивший в круг Михаила Бахтина, один из самых блестящих лекторов Ленинграда, был главным редактором «Записок Передвижного театра» с 1922 по 1924 год. В 1938 году арестован и расстрелян.

театральной кухни, которые варят суп-*ingeni* и жарят котлеты-*comique*. Но разве можно приготовить Щепкина или Давыдова? Разве можно научить художественному творчеству, в частности творчеству театральному? — Конечно, нет. Выращивать в реторте, искусственным путем, возможно только гомункулов, да и то лишь в романах. Творчество — процесс органический, и нужно стремиться не учить ему — безнадежное, обреченное занятие! — а создавать благоприятные условия для раскрытия, укрепления и постоянного совершенствования материала театрального творчества — психики, тела и голоса актера. Это и делается на Палестре. <...> Вот и разница: в школе учат, на палестре — учатся; в школе — учителя и ученики, на палестре — самостоятельные творцы, результаты работы которых — индивидуальные и ансамблевые — корректирует весь театральный коллектив в целом» [19, с. 1].

Сжатый до нескольких тезисов ответ П.П. Гайдебурова на вопрос петроградского журнала «Театр» «Как воспитывается актер?» по-своему уточняет этот многословный полемический пассаж сотрудника Передвижного театра:

Мы отрицаем возможность обучения искусству. Артистом сцены надо родиться, как и всяким художником.

Мы утверждаем, что развитие природных способностей актера зависит от степени раскрытия в нем творческой личности.

Воспитание означает содействие такому развитию. Во-первых, помощью метода Н.Ф. Скарской, определяющего пути творческой самостоятельности и сценического сотворчества, то есть развитием эмоционального и космического сознания.

Во-вторых, развитием ритмического сознания, то есть достижением гармонии телесного и духовного человека в актере с помощью системы ритмического воспитания Далькроза и соприкасающихся дисциплин.

В-третьих, воспитанием социально-этического сознания как основы художественно-бытового театрального коллективизма.

Все указанные методы воспитания, осуществляемые в отношении театральной молодежи первоначально заботами старших товарищей и руководителей театральной Палестры, в дальнейшем составляют задачу самовоспитания и упражнений, сопровождающих актера на протяжении всего его сценического пути [15, с. 3].

За почти четверть века существования своего театрального дела П.П. Гайдебуров и Н.Ф. Скарская воспитали множество учеников,

в числе которых были и такие мощные режиссерские личности, как Александр Таиров и Александр Брянцев. Алексей Арбузов принадлежит к числу поздних воспитанников П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской. Он поступил в Палестру в 1925 году в возрасте 17 лет, отучился в студии два года, обретя статус «куратора» (то есть наставника студийцев, находящихся на ранних стадиях обучения).

В конце 1950-х годов А.Н. Арбузов рассказывал о Палестре в письме критику Симону Дрейдену:

До этого я успел уже побывать в двух театральных студиях. В них было шумно, пестро, беспорядочно. Никто толком не знал, чего он хочет. По этой причине все шумели. И педагоги, и студийцы. В Передвижном театре поражали сосредоточенность и строгость. Трудно вспомнить, что заставило меня перешагнуть тогда порог гайдебуровской школы, но сейчас я очень ясно вижу, как это было для меня спасительно. В жизни я был обязан многим людям, но никому так, как Павлу Павловичу и Надежде Федоровне. Они заставили меня полюбить театральное искусство прежде всего за его великую, преобразующую моральную силу. Блеск формы, ирония, изощренная театральность — все стало второстепенным, все было заменено пушкинской формулой — «глаголом жги сердца людей». Сам метод школы-Палестры ставил своей задачей воспитать прежде всего актера-автора, возбудить его творческую авторскую [выделено А.Н. Арбузовым. — А.М.] инициативу. Не послушный исполнитель чужих замыслов и тем, а актер — мыслитель, автор своей роли — вот что давалось нам за образец в стенах гайдебуровской школы. Это в конце концов и привело меня в драматургию [11, с. 65].

Обе эти установки, усвоенные Арбузовым в Палестре, — стремление к напряженному творческому и человеческому существованию в искусстве и развитие в актерах авторского начала — он постарался воспроизвести уже в собственном театральном начинании, в Государственной московской театральной студии. Арбузову (в содружестве с Валентином Плучеком) удалось передать студийцам конца 1930-х годов этот опыт — передать так талантливо, что большинство воспитанников студии до конца своей жизни тосковало о периоде создания «Города на заре» как об обретенном и утраченном творческом рае. А самим Арбузовым тоже до конца дней владела идея создания новой студии (отчасти он воплотил ее в жизнь, возглавив в 1970-х годах семинар молодых драматургов, из которого вышли Людмила Петрушевская, Виктор Славкин, Ольга Кучкина, Алексей Казанцев и другие авторы и который иногда называют «второй Арбузовской студией»).

## Метод творческой игры

В чем же конкретно заключался «метод Скарской»? Вот как описывает его Валерий Золотухин:

Обычно П.П. Гайдебуров и Н.Ф. Скарская писали о методе как о комплексе из пяти типов упражнений, или пяти ступеней импровизации. На самой первой ступени исполнителям, каждому в отдельности, предлагалось сымпровизировать небольшой этюд на предложенный преподавателем сюжет, как правило, взятый из повседневности. Импровизация включала в том числе произносимый текст, который должен был «родиться» у исполнителя в результате переживания. Далее — от ступени к ступени — шло постепенное усложнение заданий. Например, вторая ступень предполагала исполнение импровизированного этюда с несколькими действующими лицами на подробно изложенный инструктором сюжет [14, с. 28].

В фонде П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской в РГАЛИ хранятся тексты упражнений для учеников Палестры. Приведем примеры этюдов для различных ступеней. Вот задание первой ступени:

Она каждое утро приходила к нему в комнату, приносила лекарство и кормила его завтраком. Иногда он не мог спать ночью от мучившей его одышки, и она утром находила его спящим в кресле. Он был давно болен, но за последнее время ему становилось все хуже и хуже.

Осторожно открыла дверь, вошла в комнату. Он сидел в кресле около стола. «Опять не спал».

На маленький столик поставила завтрак и тихонько стала открывать ставни. Ей бывало всегда жалко его будить, но надо было уходить на службу. «Митя», — тихонько позвала она брата. Он не шевельнулся и ничего не ответил.

Ей стало жутко и страшно от странной тишины.

Подошла к нему, дотронулась до плеча и громко повторила: «Митя».

То же молчание в ответ и ни одного движения. Она схватила его за руку. Но когда коснулась руки, почувствовала мертвенный холод. Поняла все. «Умер...» [4, л. 24].

**Пример этюдного задания второй ступени:**

Человек вошел в городской сквер и увидел на скамье приятеля. Тот был так заинтересован газетным фельетоном, что не замечал окружающего. Решил его испугать. Подкрался сзади и с возгласом «у-у-у!» — ткнул пальцем ему в бока. Приятель выронил из рук газету, вскочил, обернулся... Он оказался совершенно незнакомым человеком... Растерялся... «Простите... Я думал... мой приятель!» Незнакомец зло посмотрел: «Думал! Надо лучше смотреть!» Поднял газету и ушел [4, л. 30].

Валерий Золотухин продолжает излагать метод Скарской:

Третья ступень предполагала игру на тему, изложенную преподавателем в повествовательной форме. Исполнение требовало словесной импровизации в диалоге с партнером. <...> Четвертая ступень подразумевала этюды на основе предложенного преподавателем диалога, вырванного из контекста, который исполнителям предлагалось контекстуализировать (или, иначе, оправдать) с помощью игры [14, с. 28].

**Пример задания третьей ступени:**

Гладила, обожгла сильно руку — заметалась. Вошла сестра, торопившаяся уходить на службу, спросила, куда она девала ее платок с кровати — обе сердятся [4, л. 46].

**Пример задания четвертой ступени:**

Скорей! Скорей!

Куда?

Здесь, здесь.

Да лезь же.

Бери картонку.

2-й звонок!

Катя! Чемодан!

Не входи!

Успею.

Есть место.

Подвиньтесь, пожалуйста.

Некуда.

Уберите узел.

Широкая тоже.

Не дерзите.

Можно наверх.

Уже и сказать нельзя.

3-й!

Уходи, уходи!

Прощайте.

Билеты у тебя?

Нет... нету...

И у меня нет.

Пассажиры тоже.

Ищи хорошенько.

Тронулись! Господи, благослови.

Ой-ой-ой! Как же?..

Катя! Катя! Билеты...

Билеты... Ах! Вот они.

Вечно ты что-нибудь...

Поехали.

Фу-у! [4, л. 47].

Из последнего приведенного задания понятно, что четвертая ступень подразумевала участие в этюдах сразу нескольких человек, создание подобия полифонического действия с основными персонажами и вторым планом, который предложенная канва реплик позволяла при желании разработать достаточно подробно.

Наконец, пятая ступень.

Самая высокая, пятая ступень представляла собой сочинение сценариев самими исполнителями: «Исполнителям предлагается тема, как сжатая формула, заключающая в себе импровизационные возможности будущей игры, например: „Цель оправдывает средства“. „Поспешишь — людей насмешишь“. „Детская мудрость находит ответы в самых сложных вопросах“»<sup>(4)</sup> <...>. Эта последняя задача особенно хорошо отражает, как представляется, ту основную задачу, которую разрешал импровизационный метод: средствами актерской игры / интерпретации как бы заново конкретизировать тот опыт, который был обобщен в поговорке, изречении или понятии, т.е. связать отвлеченное знание с его воплощением в игре, неизбежной — в результате исполнения на подмостках — материальности. Гайдебуров указывал на существование и шестого этапа: «Игра исполнителей, без всякой подготовки, предварительного уговора и определенной заранее темы есть завершенное развитие пятой ступени и может служить последней, шестой ступенью творческой игры» [14, с. 28].

Выступая в 1959 году в московском Доме актера на вечере, посвященном творческому пути П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, Алексей Арбузов коснулся того, как шло обучение в Палестре. В частности, рассказал, что студийцы не имели дела с литературными текстами вплоть до третьего курса: все это время они делали этюды, занимались импровизацией, «затем текст этюда закреплялся, — и так возникали маленькие драматические сценки, авторами которых были студийцы» [5, л. 53]. Часть этих этюдов они соединили в спектакль под названием «Орел на привязи», который шел более двух часов.

(4) В этом отрывке Валерий Золотухин приводит цитату из статьи П.П. Гайдебурова 1919 года «„Творческая игра“: импровизационный метод Скарской».

Текст его от начала до конца был симпровизирован и создан нами, студентами второго курса. <...> Помнится, в том спектакле (это была так называемая 5-я ступень метода Надежды Федоровны) я и сам симпровизировал и сыграл несколько весьма разнообразных ролей — старого генерала-эмигранта, американца-журналиста и молодого поэта. Может быть, именно тогда, задумываясь над характерами моих героев, над их лексикой, — во мне вдруг впервые шевельнулось «авторское чувство», и может быть, именно оно привело меня к ремеслу драматурга, ремеслу, которое я нынче ставлю выше многих дел на земле [5, л. 54].

«Актерская фантазия в основе своей чрезвычайно близка фантазии драматурга» [18, с. 93], — так считал актер, режиссер, драматург Леонид Макарьев, еще один воспитанник Гайдебурова и Скарской, с 1930-х годов и сам активно занимавшийся театральной педагогикой. Опыт создания в 1938–1941 годах пьесы «Город на заре» вполне подтверждает этот тезис.

## Этюдные дни Арбузовской студии

Когда 19 мая 1938 года была создана Арбузовская студия, идея сочинить коллективную пьесу возникла у студийцев почти сразу — буквально через три дня. Причем предложил это именно Арбузов. 22 мая один из руководителей студии Александр Гладков записал в дневнике:

В час дня зашел к Арбузову на Копьевский. Он, как обычно, еще валялся в постели. Вскоре пришел и Плучек. Снова говорили о Студии, и Алеша вдруг проявляет к ней явный интерес. Спорим о репертуаре. Я предлагаю «Гамлета». Арбузов восстает и предлагает писать коллективную пьесу. Как-то сама собой приходит и тема — о строительстве на Амуре города Комсомольска. Кажется, первым ее назвал я. Долго обсуждаем все это и расстаемся довольные друг другом [1, л. 38].

Работать начали следующим образом: студийцам было предложено придумать себе персонажей — их имена, характеры, судьбу, то, какое место они могли бы занять в пьесе. Через две недели руководители получили 15 заявок.

«Это был один из самых интересных дней моей жизни, — вспоминал Арбузов. — Люди принесли не писательский, а свой личный опыт жизни, свои человеческие размышления о ней. Большинство студийцев были люди с некоторым жизненным опытом. Они пришли из гущи жизни, и то, что к писателю частенько доходит через пелену чисто литературного видения, через реминисценции виденного

и читанного, было для студийцев их личным опытом, больше того — судьбой их поколения» [9, с. 191].

Далее необходимо было выстроить отношения между героями, увязать их всех в одну историю. Либретто будущей пьесы сочиняла литературная бригада студии, состоявшая из ее руководителей, а также нескольких студийцев: Людмилы Нимвицкой, Зиновия Гердта, Исая Кузнецова. Редактором либретто выступал А.Н. Арбузов.

Затем, когда окончательный вариант сценария был готов, настала пора импровизационных этюдов. Этот способ написания пьесы выбрали не сразу. Прочитируем воспоминания Исая Кузнецова:

Уже работая над сценарием пьесы, или над либретто, как мы его чаще называли, мы все еще не знали, как будет писаться сама пьеса. Обсуждались три варианта: импровизация по написанному сценарию, сочинение отдельных сцен исполнителями или написание эпизодов самим Арбузовым. Думали использовать все три варианта. Но пришли к тому, что выбрали самый трудный и вместе с тем самый плодотворный вариант — импровизацию. <...> Как это делалось? В картине было несколько эпизодов с опорными репликами, весьма малочисленными, пришедшими в сценарий из заявок или возникших в процессе его сочинения. Каждый такой эпизод работался отдельно, один за другим. Участники эпизода договаривались об основных линиях поведения своих персонажей, о последовательности действия. Иногда, уже на этапе сговора, возникал приблизительный диалог по принципу: я тебе скажу то-то, а ты мне ответишь так-то. Договорившись обо всем, участники выходили на «сцену». Далеко не все шло точно по договоренности, и именно тогда возникали удачные и неожиданные находки.

Во время исполнения такого этюда двое свободных студийцев садились буквально на носу у исполнителей и записывали все реплики и мизансцены. Потом этюд обсуждался, оценивался, просеивался, что-то принималось и закреплялось, что-то развивалось, что-то отбрасывалось. На другой день этюд повторялся, и опять — запись, обсуждение... [17, с. 383–384].

Первыми массовыми этюдами (их придумывали и играли еще на стадии сочинения либретто) стали импровизации на тему приключения героев на пароходе «Колумб» на берег Амура, знакомства друг с другом, первой ночевки. По воспоминаниям Арбузова, эти этюды длились по 45 минут, а то и по часу, и содержали в себе множество психологических и бытовых деталей. От столь подробного взгляда в итоге пришлось отказаться, но как учебное задание на создание атмосферной среды этюды были полезны.

Выбранный способ написания пьесы требовал от студийцев серьезного напряжения, они должны были находиться в тонусе, обнаруживать в себе постоянную готовность к импровизации. Занимаясь со своими питомцами, Арбузов и Плучек соединили опыт, полученный в ГосТИМе, с этюдным методом, который разрабатывал в последние годы жизни К.С. Станиславский. «Арбузовцы» активно ходили на показы Студии Станиславского, о чем, в частности, говорил В.Н. Плучек, выступая в 1967 году в ВТО: «Мы были последовательными учениками Станиславского, необыкновенно последовательными, даже больше, чем его студия, которую мы смотрели <...> ... но мы одновременно ставили перед актерами и всегда необычайно четко формулировали и законы того театра, который противопоставлялся театру переживания, — условного театра» [6, л. 7].

Пригодился студии Арбузова и Плучека и «метод Скарской» с его упражнениями на импровизацию — от простых к сложным.

Руководители студии ввели этюдные дни. Этюдный день назначался раз в неделю и включал в себя задания разного типа. Очевидно, что в период написания пьесы по готовому сценарию повседневной работой студийцев было то, что Н.Ф. Скарская обозначала как этюды второй ступени — то есть импровизация с участием нескольких лиц на подробно выстроенный сюжет. Два других типа этюдов, предложенных Арбузовым и Плучеком в качестве упражнений, можно назвать вариациями на тему четвертой ступени: в них студийцам приходилось внутренне оправдывать не связанные между собой слова и понятия. Так, существовали этюды «на три слова», на основе которых необходимо было разыграть некую общую ситуацию. Например, «мост, рассвет, окурок». Прочитируем устный рассказ студийки Татьяны Рейновой:

Помню, у нас был один этюд — «парадное», «старик», третье слово — «ключ». Участвовали я, Сережа Соколов и Женя Долгополов. Сегодня этот этюд был бы совершенно не актуален и даже непонятен. Сценка была такая: молодой человек провожает девушку, они идут по лестнице, останавливаются около двери, и только он хочет ее поцеловать, как появляется старик, который никак не может вставить ключ в замок. И молодые люди все ждут, пока он откроет дверь, он им мешает. Почему говорю — неактуальный, сейчас молодежь не обратила бы на старика никакого внимания<sup>(5)</sup>.

(5) Интервью с Т.Г. Рейновой, последней на тот момент живой участницей Арбузовской студии, было записано автором статьи в 2019 году.

Второй тип этюдов буквально повторял задания четвертой ступени метода Скарской: нужно было внутренне оправдать произвольный набор реплик. Текст одного такого этюда, предположительно, сочиненного А.Н. Арбузовым (это написано на листке рукой Исаия Кузнецова), сохранился. Вот он:

- Закрой лицо.
- Ты всегда приходишь вовремя.
- Это все.
- Да, да, да!
- Будем бить посуду.
- Больше ничего не осталось.
- Кроме тебя...
- Закрой двери, потуши свет.
- Труба играет... [7, л. 1].

Не удержимся от реплики «в сторону»: этот последний тип этюдов, предложенный Н.Ф. Скарской ученикам Палестры на двадцать с лишним лет ранее, в конце 1930-х годов оказался особенно «в тему». Именно в это время в СССР появились первые переводы произведений Джеймса Джойса, интеллигенция зачитывалась книгами Эрнеста Хемингуэя. В это время в ИФЛИ, институте, внутренне близком Арбузовской студии, уже сочинял свою странную прозу студент Павел Улитин, большой поклонник Джойса, читавший его в оригинале. Выбранную литературную манеру сам Улитин называл «стилистикой скрытого сюжета» — в его текстах будто бы вычеркивалось каждое второе предложение. Оставались лакуны, которые были заполнены воздухом, ощущением вычеркнутого, что делало текст загадочнее, но и объемнее реалистического. «В прозе Улитина можно уловить отзвук „телеграфного стиля“, яркой новации времен его молодости, — писал поэт и литературовед Михаил Айзенберг. — Но телеграмма адресована самому себе, а ее ритм звучит примерно так: было-помню-точно-помню-точно было... А дальше знаки препинания, сомнения, припоминания» [8, с. 196].

«Телеграфный стиль», это литературное новаторство эпохи, по-своему преломлялся и в этюдах участников Арбузовской студии. И прочно вошел в их манеру игры: по-видимому, во многом возникающим подтекстом объяснялся успех спектакля «Город на заре». «Новизна — в характерах, в импрессионистической тонкости, ког-

да эскизы, намек на образ сделаны изящно-недосказанно и вместе с тем абсолютно верно. Как далеко ушли студийцы от приевшейся кондовости; мы услышали совсем иные интонации, влияние прозы Хемингуэя», — так писал о «Городе на заре» друг студии, режиссер Борис Голубовский [13, с. 306].

Этим подтекстом старались насытить и этюды на атмосферу мира того или иного автора, которые также активно практиковались в студии. Примеры таких этюдов приводит в своем дневнике студийец Максим Селескериди<sup>(6)</sup>. В них видна попытка создать «воздух» вокруг разыгрываемой сценки, который заставил бы зрителей строить догадки относительно персонажей и их взаимоотношений.

24 апреля [1940 года].

Очень интересное задание: сделать этюды в манере Чехова, свое представление о Чехове.

Я сделал этюд с Тоней и Петей<sup>(7)</sup>. Сделали очень интересный этюд с роскошным сюжетом: полустанок, комната зрителя. Жена убаюкивает ребенка. За окном дождь, слышат шум отходящего поезда. Возвращается муж. Отряхивается. Садится за евангелие. Поймал таракана. Философствует («Зачем жил. Вот сейчас умрешь»). Сжигает таракана на свече. Сильный стук. Входит приезжий. Громко кричит. Требуется ужина. Приглашает выпить зрителя. Немного робея, последний пьет и вскоре засыпает. Приезжий заводит разговор с женой. Предлагает ей выпить. Вскоре засыпает и он. Жена, спохватившись, будит зрителя («Сейчас поедет поезд»). Он ее прогоняет. Она идет сама отправлять поезд.

Этюд, совершенно для нас неожиданно, был встречен аплодисментами. При обсуждении почти все хвалили. А.П. и В.Н.<sup>(8)</sup> дали этюду высокую оценку. Чувствовал в этюде себя хорошо и собой более или менее доволен [3, л. 1].

(6) Максим Селескериди (1922–1965), исполнитель роли Зяблика в «Городе на заре», во время войны был сапером-подрывником, воевал в партизанском отряде. После войны стал актером театра им. Вахтангова, взял псевдоним Греков. До своей смерти в возрасте 42 лет сыграл на сцене этого театра несколько заметных ролей, снимался в кино.

(7) Студийцы Антонина Тормозова и Петр Дроздов.

(8) А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек.

## «Все истинно творческое продолжает жить вечно»

Почти все статьи о спектакле «Город на заре», вышедшие в 1940–1941 годах, включали в себя изложение способа, которым была создана эта «романтическая хроника». Импровизационную манеру работы студийцев пересказали даже ученики 110-й московской школы, в апреле 1941 года опубликовавшие в журнале «Смена» свой отзыв на спектакль, хотя уж они-то никак не могли наблюдать собственными глазами за тем, как придумывался «Город на заре». Для молодежи рубежа 1930–1940-х годов в коллективной импровизации заключалось нечто свежее, необычное, овеянное единым порывом, они восприняли «Город на заре» как голос своего поколения. Для людей более старшего возраста спектакль стал напоминанием о давно прошедших исканиях и экспериментах молодости, когда импровизацией серьезно занималось немало театров и студий. Скажем, драматург Алексей Файко, побывав в 1940 году на показе «Города на заре», сдержанно записал в дневнике: «Коллект[ивная] пьеса. Вспомнил мечты и проекты Мчеделова. Порывы юности» [22].

А вот критику К. Томашевскому, написавшему про спектакль в журнале «Огонек», работа студии показалась чем-то небывалым: «Актер воплощает мысль драматурга. Образ, созданный им, — не его родное дитя. Не кровный, а приемный ребенок. И никогда не было так, чтобы все исполнители пьесы были исторически связаны с творимыми ими ролями» [21, с. 20].

Спектакль «Город на заре» имел успех задолго до своей премьеры. Благодаря тому, что на стадии репетиций постановка была поддержана журналистами (в центральной прессе, в том числе и в газете «Правда», вышло несколько статей, одну из которых написал сам Константин Паустовский), к осени 1940 года студии Арбузова и Плучека удалось получить статус государственной и стать филиалом ГИТИСа. Им было выделено финансирование и помещение клуба в Малом Каретном переулке. Успех начинания Арбузова и Плучека объяснялся совокупностью причин, но импровизационный метод создания пьесы оказался далеко не последней из них.

В документах Арбузовской студии, сохранившихся в государственных и частных архивах, нет упоминаний о П.П. Гайдебурове и Н.Ф. Скарской. В них никогда не называются Передвижной театр,

Палестра и «метод пяти ступеней». А.Н. Арбузов и В.Н. Плучек в разговорах со студийцами ссылались на опыт В.Э. Мейерхольда, К.С. Станиславского, Е.Б. Вахтангова, советовали своим воспитанникам прочесть «Путь актера» Михаила Чехова, «Парадокс об актере» Д. Дидро. Но фамилия Гайдебурова всплывала лишь в общении руководителей между собой — во всяком случае, если судить по дошедшим до нас документам.

Когда в эвакуации в Чистополе в конце 1941 года вместе с группой студийцев оказались два бывших гайдебуровца, режиссеры Яков Чаров и Василий Григорьев, Арбузов не скрывал своей радости. Об этом писал из Чистополя Валентину Плучеку А.К. Гладков. В другом письме, отправленном в 1943 году, после изгнания Плучека из студии, Гладков, рассуждая об их с Валентином общности (в противовес Арбузову), назвал ее «одним фундаментом вкуса... старинным блоком Мэй Лян Фана против Гайдебурова» [2, л. 1]. Великий китайский артист, исполнитель женских ролей в традиционной пекинской опере упомянут тут как символ условного театра вообще, как художник, восхищавший Мейерхольда. Да, у Алексея Арбузова был несколько другой «фундамент вкуса».

Публично рассказывать об этом «другом фундаменте» Арбузов начал в эпоху оттепели, когда наследие П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской стало потихоньку возвращаться. Выше мы уже цитировали его письмо критику Симону Дрейдену, который готовил к печати книгу о Гайдебурове и Скарской, а также фрагменты из выступления на вечере в ВТО 1959 года.

На том самом вечере, состоявшемся 9 апреля 1959 года, присутствовал только П.П. Гайдебуров: Надежды Федоровны Скарской уже не было в живых, она умерла за год до этого, в возрасте 90 лет. Павлу Павловичу и самому оставалось жить совсем немного — он умрет в феврале 1960-го, ему будет 83. Обращаясь к своему старому учителю с длинной и эмоциональной речью, Арбузов, возможно, впервые перекинул мостик от Передвижного театра и Палестры к их с Плучеком студии:

Я был вашим учеником и учеником Надежды Федоровны, и я старался правильно понять все, чему вы меня учили. Пьеса «Город на заре», поставленная в студии, которую мы создали с Плучеком накануне войны, была создана как коллективный спектакль. Он рождался по тем заветам, которые я воспринял у Надежды Федоровны. Так же, [как]

на третьем курсе мы импровизировали, записывали тексты и создали представление «Орел на привязи», так и спектакль «Город на заре» был создан коллективно силами актеров. Я был вашим учеником и учеником Надежды Федоровны и старался правильно понять и усвоить все, чему вы меня учили, и применить это на практике. <...> Если Валентин Плучек, являясь верным учеником и последователем Всеволода Мейерхольда, придал спектаклю отточенную форму и сообщил всему представлению блеск режиссерского мастерства, то мне выпала честь передать молодым актерам ту высокую человеческую значительность и гражданственную душевность, которую вы воспитали во мне в счастливую пору моего учения в Палестре.

В нашем искусстве ничего не может затеряться, все истинно творческое продолжает жить вечно. Одно поколение передает эстафету другому, и это не может не делать вас счастливым, дорогой учитель.

И конечно, неслучайно сейчас целый ряд драматургов кровно связан с вами, хотя вы, вероятно, этого и не знаете. Я говорю об участниках «Города на заре», всех тех, кто прошел школу импровизации. Тут были и Александр Галич, и Михаил Львовский, и Зиновий Гердт, и Леонид Агранович, и Исай Кузнецов, все ставшие впоследствии профессиональными драматургами. Это произошло потому, что метод Надежды Федоровны и Ваш метод, Павел Павлович, как эстафета, был передан им на тех этюдах и импровизациях, из которых впоследствии возник «Город на заре» [5, л. 56–57].

## Заключение

«Гайдебуровский след» в деятельности Арбузовской студии и в спектакле «Город на заре» на первый взгляд менее очевиден, чем влияние театра В.Э. Мейерхольда. Однако именно «метод творческой игры» П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской оказался решающим для дальнейшей судьбы студийцев: как из Передвижного театра вышло немало режиссеров и пишущих людей, так и Арбузовская студия породила не столько артистов (знаменитым актером из студийцев стал лишь Зиновий Гердт), сколько драматургов и сценаристов. Метод Скарской действительно учил быть автором, творцом, а не исполнителем.

## Источники:

- 1 *Гладков А.К.* Дневник: 1938 // РГАЛИ. Ф. 2590. Оп. 1. Ед. хр. 79. 87 л.
- 2 *Гладков А.К.* Письмо В.Н. Плучеку от 5 августа 1943 года // ГЦТМ имени А.А. Бахрушина. Ф. 730. Оп. 1. Ед. хр. 269. 2 л.
- 3 *Селескереди М.И.* Дневник 1940–1941 гг. // Личный архив И.К. Кузнецова. 20 л.
- 4 *Скарская Н.Ф.* Сценические упражнения для студийцев Палестры // РГАЛИ. Ф. 991. Оп. 2. Ед. хр. 38. 49 л.
- 5 Стенограмма вечера, посвященного творчеству П.П. Гайдебурова и Н.Ф. Скарской, в ВТО: 1959, апрель // РГАЛИ. Ф. 2413. Оп. 1. Ед. хр. 76. 72 л.
- 6 Стенограмма выступления В.Н. Плучека в ВТО: 1967, декабрь // Личный архив И.К. Кузнецова. 15 л.
- 7 Текст этюда для студийцев Государственной московской театральной студии // Личный архив И.К. Кузнецова. 1 л.

## Список литературы:

- 8 *Айзенберг М.Н.* Взгляд на свободного художника. М.: Гендальф, 1997. 272 с.
- 9 *Арбузов А.Н.* Работа над пьесой. Заметки драматурга // Молодая гвардия. 1956. № 1. С. 187–199.
- 10 *Белогорский А.С.* Еще демонстрация // Записки Передвижного театра. 1923. № 51. С. 4–5.
- 11 *Гайдебуров П.П.* Литературное наследие: Воспоминания. Статьи. Режиссерские экспликации. Выступления. М.: ВТО, 1977. 464 с.
- 12 *Головинская Е.Д.* Передвижной театр П. Гайдебурова. (Из воспоминаний) // Записки о театре: Сборник статей / Отв. ред. А.Г. Чирков. Л.; М.: Искусство, 1960. С. 199–217.
- 13 *Голубовский Б.Г.* Большие маленькие театры. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 463 с.
- 14 *Золотухин В.В.* Сегодня мы импровизируем: метод Н.Ф. Скарской в контексте раннесоветской театральной самодеятельности // ШАГИ. 2019. Т. 5. № 4. С. 23–35. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-23-35>.
- 15 Как воспитывается актер? // Театр. Петроград, 1923. № 12. С. 2–4.
- 16 *Карохин Л.Ф.* Сергей Есенин и Виктор Шимановский. СПб.: Облик, 2000. 72 с.
- 17 *Кузнецов И.К.* Прекрасная пора нашей жизни: Учебное пособие. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2020. 439 с.
- 18 *Макарьев Л.Ф.* Театрально-педагогический дневник // Леонид Макарьев: Творческое наследие. Статьи и воспоминания о Л.Ф. Макарьеве / Ред.-сост. В.Н. Дмитриевский. М.: ВТО, 1985. С. 88–139.
- 19 *Медведев П.Н.* Палестра Передвижного театра // Записки Передвижного театра П.П. Гайдебурова и С.Ф. Скарской. 1923. № 60. С. 1–2.

- 20 Стрельцова Е.И. Театральная утопия Павла Гайдебурова // Театр. Живопись. Кино. Музыка: Ежеквартальный альманах. М.: РАТИ-ГИТИС, 2009. С. 9–28.
- 21 Томашевский К. «Город на заре» // Огонек. 1940. 30 сентября. № 27. С. 20.
- 22 Файко А.М. Дневник // Прожито. Личные истории в электронном корпусе дневников. URL: <http://prozhitо.org/notes?diaries=%5В498%5D> (дата обращения 20.06.2023).
- 23 Шик И.А. Постановгардный фарфор конца 1920-х — первой половины 1930-х годов и проблемы политической агитации // Артикульт. 2023. № 3 (51). С. 20–33. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-3-20-33>.

## Sources:

- 1 Gladkov A.K. Dnevnik: 1938 [Diary: 1938]. *RGALJ* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2590, inv. 1, unit storage 79, 87 l. (In Russian).
- 2 Gladkov A.K. Pis'mo V.N. Plucheku ot 5 avgusta 1943 [Letter to V.N. Pluchek, August 5, 1943]. *GTSTM imeni A.A. Bakhrushina* [A.A. Bahrushin State Central Theater Museum], f. 730, inv. 1, unit storage 269, 2 l. (In Russian).
- 3 Seleskeredi M.I. Dnevnik 1940–1941 gg. [Diary 1940–1941]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov], 20 l. (In Russian)
- 4 Skarskaya N.F. Stsenicheskie uprazhneniya dlya studiytevev Palestry [The Scenic Exercises for the Paelestra Studio]. *RGALJ* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 991, inv. 2, unit storage 38, 49 l. (In Russian).
- 5 Stenogramma vechera, posvyashchennogo tvorchestvu P.P. Gaydebuova i N.F. Skarskoi, v VTO: 1959, aprel' [Transcript of the Evening Dedicated to the Work of P.P. Gaidebuov and N.F. Skarskaya at the All-Russia Theatrical Society: 1959, April]. *RGALJ* [Russian State Archive of Literature and Art], f. 2413, inv. 1, unit storage 76, 72 l. (In Russian)
- 6 Stenogramma vystupleniya V.N. Plucheka v VTO: 1967, dekabr' [Transcript of V.N. Pluchek's Speech at the All-Russia Theatrical Society: 1967, December]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov], 15 l. (In Russian)
- 7 Tekst ehtyuda dlya studiytevev Gosudarstvennoi teatral'noi studii [Text of a Study for the Students of the Moscow State Theatrical Studio]. *Lichnyi arkhiv I.K. Kuznetsova* [Personal Archive of I.K. Kuznetsov], 1 l. (In Russian)

## References:

- 8 Aisenberg M.N. *Vzglyad na svobodnogo khudozhnika* [A Glimpse on a Free Artist.] Moscow, Gendal'f Publ., 1997. 272 p. (In Russian).
- 9 Arбузов А.Н. Rabota nad p'esoi. Zаметki dramaturga [Working on a Play. Playwright's Notes]. *Molodaya gvardiya*, 1956, no. 1, pp. 187–199. (In Russian)
- 10 Belogorskii A.S. Eshche demonstratsiya [More Demonstration]. *Zapiski Peredvizhnogo teatra*, 1923, no. 51, pp. 4–5. (In Russian)
- 11 Gaidebuov P.P. *Literaturnoe nasledie: Vospominaniya. Stat'i. Rezhisserskie ehksplikatsii. Vystupleniya* [Literary Heritage: Memories. Articles. Director's Explications. Speeches]. Moscow, VTO Publ., 1977. 464 p. (In Russian)
- 12 Golovinskaya E.D. Peredvizhnoi teatr P. Gaidebuova. (Iz vospominanii) [The Travelling Theatre of P. Gaidebuov. (From Memoirs)]. *Zapiski o teatre: Sbornik statei* [Notes on the Theatre: Collection of Articles], ed. A.G. Chirkov. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1960, pp. 199–217. (In Russian)
- 13 Golubovskii B.G. *Bol'shie malen'kie teatry* [Big Small Theatres]. Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh Publ., 1998. 463 p. (In Russian)

- 14 Zolotukhin V.V. Segodnya my improviziruem: metod N.F. Skarskoi v kontekste rannesovetskoi teatral'noi samodeyatel'nosti [Today We Improvise: The Method of N.F. Skarskaya in the Context of Early Soviet Amateur Theatre]. *SHAGI*, 2019, vol. 5, no. 4, pp. 23–35. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2019-5-4-23-35>. (In Russian)
- 15 Kak vospityvaetsya akter? [How is an Actor Brought Up?]. *Teatr*, Petrograd, 1923, no. 12, pp. 2–4. (In Russian)
- 16 Karokhin L.F. *Sergei Esenin i Viktor Shimanovskii* [Sergey Yesenin and Viktor Shimanovsky]. St. Petersburg, Oblik Publ., 2000. 72 p. (In Russian)
- 17 Kuznetsov I.K. *Prekrasnaya pora nashei zhizni: Uchebnoe posobie* [The Beautiful Time of Our Life: Study Guide]. Moscow, UNITI-DANA Publ., 2020. 439 p. (In Russian)
- 18 Makar'iev L.F. Teatral'no-pedagogicheskii dnevnik [Theatrical and Pedagogical Diary]. *Leonid Makar'iev: Tvorcheskoe nasledie. Stat'i i vospominaniya o L.F. Makar'ieve* [Leonid Makariev: Creative Heritage. Articles and Memoirs about L.F. Makariev], ed. V.N. Dmitrievskii. Moscow, VTO Publ., 1985, pp. 88–139. (In Russian)
- 19 Medvedev P.N. Palestra Peredvizhnogo Teatra [The Palaestra of the Travelling Theatre]. *Zapiski Peredvizhnogo teatra P.P. Gaideburova i S.F. Skarskoi*, 1923, no. 60, pp. 1–2. (In Russian)
- 20 Strel'tsova E.I. Teatral'naya utopiya Pavla Gaideburova [The Theatrical Utopia of Pavel Gaideburov]. *Teart. Zhivopis'. Kino. Muzyka: Ezhekvartal'nyi al'manakh* [Theater. Painting. Cinema. Music: Quarterly Almanac]. Moscow, RATI-GITIS Publ., 2009, pp. 9–28. (In Russian)
- 21 Tomashevskii K. "Gorod na zare" ["City at Dawn"]. *Ogonek*, 1940, September 30, no. 27, p. 20. (In Russian)
- 22 Faiko A.M. Dnevnik [Diary]. *Prozhito. Lichnye istorii v ehlektronnom korpuse dnevnikov* [Lived Through. Personal Stories in the Electronic Corpus of Diaries]. Available at: <http://prozhito.org/notes?diaries=%5B498%5D> (accessed 20.06.2023). (In Russian)
- 23 Shik I.A. Postavangardnyi farfor kontsa 1920-kh – pervoi poloviny 1930-kh godov i porblemy politicheskoi agitatsii [Post-Avantgarde Porcelain of the Late 1920s – the First Half of the 1930s and the Problems of Political Agitation]. *Artikul't* [Art & Cult], 2023, no. 3 (51), pp. 20–33. <https://doi.org/10.28995/2227-6165-2023-3-20-33>. (In Russian)