
ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

УДК: 792

DOI: 10.31249/hoc/2022.02.05

Кузнецова Е.А.*

«ФАНТАЗИЯ В РУССКОЙ МАНЕРЕ НА АНГЛИЙСКИЕ ТЕМЫ» СЕРГЕЯ ЭЙЗЕНШТЕЙНА[©]

Аннотация. Статья приглашает читателя вернуться к страницам истории художественной культуры столетней давности, а именно к одной из первых работ Сергея Эйзенштейна в качестве театрального художника. Хотя планируемый в «Театре Актера» спектакль по пьесе Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» с подзаголовком «Фантазия в русской манере на английские темы» так и не был поставлен, сохранившиеся в архивах эскизы и «Пояснительная записка» заслуживают самого пристального внимания. Результаты их микроанализа свидетельствуют о том, что предложенные Эйзенштейном художественные формы и решения до сих пор используются русскими художниками и режиссерами.

* *Кузнецова Евгения Александровна* – магистр филологии, старший преподаватель Российского государственного гуманитарного университета и Национального исследовательского технологического университета «МИСИС». Москва, Россия, e-mail: evgeniya.kuznetsova90@gmail.com

Kuznetsova Evgeniya Aleksandrovna – Master of Arts, Senior Lecturer of the Russian State University for the Humanities and the National University of Science and Technology “MISIS”. Moscow, Russian Federation, e-mail: evgeniya.kuznetsova90@gmail.com

© Кузнецова Е.А., 2022

Ключевые слова: Бернард Шоу; Сергей Эйзенштейн; «Дом, где разбиваются сердца»; циркизация театра; сценическая конструкция; актерская пластика; русская режиссура; зарубежная драма.

Kuznetsova E.A.
“A Fantasia in the Russian Manner on English Themes”
by Sergei Eisenstein

Abstract. The article invites its readers to travel back in time to open a century-old page in the world’s cultural history showing one of the first tries by Sergei Eisenstein as a theatre designer. Although Bernard Shaw’s play “Heartbreak House. A Fantasia in the Russian Manner on English Themes” was never staged at “The Actor’s Theatre”, the surviving sketches and notes do call our attention. A microanalysis of these sources demonstrates that the ideas put forward by Sergei Eisenstein are still used by Russian designers and directors.

Keywords: Bernard Shaw; Sergei Eisenstein; “Heartbreak House”; circus in theatre; stage sets; stage movement; Russian directors.

*Здоровая галлюцинация и есть как раз то,
что мы называем пьесой или драмой.*
Бернард Шоу

Зарубежная драма всегда вызывала интерес русских режиссеров и критиков. Не стало исключением и творчество британского драматурга Бернарда Шоу. Первый его сборник «Пьесы неприятные» (Plays Unpleasant) увидел свет в 1889 г. «Профессия миссис Уоррен» (Mrs. Warren’s Profession) – пожалуй, наиболее «скандальное» произведение сборника¹ – стала первой публикацией британского драматурга в дореволюционной России. Пьеса появилась на русском языке в 1907 г. сразу в двух изданиях. В Москве пьеса была выпущена отдель-

¹ В Британии пьеса была заклеена как «безнравственная», а ее постановки на сцене были запрещены. Детальное изложение цензурной истории этого произведения можно найти в статье Леонарда Конолли “Mrs. Warren’s Profession and the Lord Chamberlain” [Conolly, 2004].

ной книгой «Профессия миссис Уорен» издательством театральной библиотеки Марии Соколовой в переводе Эмилия Маттерна и Ивана Марка, а в Санкт-Петербурге – в журнале «Театр и искусство» в переводе Михаила Вейконе под названием «Богатая мать (Профессия м-сс Варрен)». Затем один за другим стали выходить в свет переводы других пьес Шоу, а в 1910–1913 гг. Владимир Саблин в своем издательстве выпустил «Полное собрание сочинений» писателя – что примечательно, в серии «Классики современной мысли». Таким образом, к 1910-м годам, спустя 20 лет после дебюта, Бернард Шоу уже воспринимался в России как именитый драматург, как «классик», заслуживающий публикации не только отдельных сочинений, но и целого собрания.

Однако, несмотря на издательский успех и большое количество переводов, пьесы Бернарда Шоу не спешили заполнять афиши русских театров. Разумеется, были внешние причины: войны, революции – но не только. Позже Юрий Завадский так писал об этом: «Легенды о так называемой “несценичности” пьес английского сатирика принесли немало вреда. Они отпугивали театры и надолго затормозили широкое вхождение драматургии Шоу в репертуар театров разных стран, в том числе и в репертуар наших театров» [Завадский, 1966, с. 94]. Без сомнения, Завадский стремился своими спектаклями¹ опровергнуть сложившееся мнение, подходя к произведениям Шоу с известной степенью свободы: «На мой взгляд, Шоу не только допускает, но и требует озорного, дерзкого режиссерского обращения с ним...<...>...Драматургия Шоу диктует, прямо-таки требует раскованной и, разумеется, вполне самостоятельной фантазии, активного творчества художественных форм от деятелей театра. Для постановки пьес Шоу просто необходимы смелые режиссерские решения, способные выявить всю их остроту и создать идейно и художественно целостные спектакли» [там же].

Таким мог бы стать спектакль, который планировался в «Театре Актера» Всеволода Мейерхольда в 1921–1922 гг., но, к сожалению,

¹ В 1933 г. в Театре-студии под руководством Юрия Завадского была поставлена пьеса Бернарда Шоу «Ученик дьявола». В конце спектакля на сцене появлялся отсутствующий в авторском тексте персонаж – сам Бернард Шоу; его роль исполнил Ростислав Плятт.

так и не был поставлен. В архивах тем не менее сохранились эскизы костюмов и сценической конструкции, выполненные Сергеем Эйзенштейном к пьесе Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» с подзаголовком «Фантазия в русской манере на английские темы».

Над этой пьесой с оригинальным названием Heartbreak House. A Fantasia in the Russian Manner on English Themes Бернард Шоу работал с 1913 по 1917 г. В 1919 г. пьеса, которой автор предпослал развернутое предисловие, была издана в составе сборника Heartbreak House, Great Catherine, and Playlets of the War издательством Brentano's в Нью-Йорке и затем издательством Constable and Company в Лондоне. Впервые пьеса была поставлена также в Нью-Йорке – на сцене Garrick Theatre 10 ноября 1920 г. Британская премьера состоялась через год, 18 октября 1921 г. в театре Court Theatre в Лондоне [The Cambridge Companion ..., 2000, p. XXVII].

Возможно, именно «русская манера» и привлекла внимание русскоговорящей аудитории к пьесе. Автор второго перевода пьесы на русский язык Сергей Мятезный объяснил это так:

«Для нас сатира “Дом усталых сердец” имеет особое значение, так как Б. Шоу указывает в своем предисловии, что первым толчком к написанию этого произведения были гастролы нашего Художественного Театра в Лондоне в 1913 году, когда английское общество впервые увидело воплощение Чеховских типов “Дядю Ваню”, “Чайку”, “Вишневый сад”. И пожалуй самое пикантное в пьесе на наш взгляд то, что Шоу своих английских персонажей заставляет говорить порой языком Чеховских героев. Здесь органическая связь этой сатиры с нашим Художественным Театром. *Не даром автору угодно было назвать свою комедию “русской фантазией на английский лад”*» [Дом усталых сердец ..., 1928 (?), с. 3].

Очевидно, переводчик имел в виду следующий пассаж из авторского предисловия к «Дому, где разбиваются сердца»:

«У русского драматурга Чехова есть четыре прелестных этюда для театра о Доме, где разбиваются сердца, три из которых – “Вишневый сад”, “Дядя Ваня” и “Чайка” – ставились в Англии... <...>

¹ Курсивом выделена фраза, добавленная в машинописный текст чернилами от руки. Авторские орфография и пунктуация сохранены. – Е. К.

...В Англии, где театры являются просто обыкновенным коммерческим предприятием, пьесы Чехова, менее доходные, чем качели и карусели, выдержали всего несколько спектаклей в “Театральном обществе”. Мы таращили глаза и говорили: “Как это по-русски!” А мне они не показались только русскими... <...> ...события этих чрезвычайно русских пьес могли произойти во всяком европейском поместье, где музыкальные, художественные, литературные и театральные радости вытеснили охоту, стрельбу, рыбную ловлю, флирт, обеды и вино. Такие же милые люди, та же крайняя пустота» [Шоу, 1980, с. 463–464].

Редкий исследователь не отметит сходства между произведениями драматургов: упоминают и специфику хронотопа, и особенности наррации, и типажи героев, и эсхатологические мотивы, и многое другое¹. Как и произведения Чехова, пьесы Шоу часто называют «разговорными», а его драматургию – «интеллектуальной» [Аникст, 1974, с. 35; Образцова, 1992, с. 225], и «Дом, где разбиваются сердца» в этом смысле – не исключение. Динамику пьесе задают парадоксальные высказывания чудаковатого хозяина дома, капитана Шотовера, и несколько сцен: в первом акте – неудавшееся чаепитие Элли, разоблачение Гектора и намеренное неузнавание отцом своей дочери Ариадны, во втором акте – гипнотический сон Менгена, коллективная поимка «вора» Билли Дэна и ревнивая истерика Ренделла, в третьем – разоблачение Менгена и два взрыва. Но достаточно ли этого для пьесы, насчитывающей без малого тридцать пять тысяч слов?

Ответ Сергея Эйзенштейна на этот вопрос был отрицательный. С пьесой британского драматурга Эйзенштейн познакомился еще будучи студентом Государственных высших режиссерских мастерских, в 1921 г. Автором перевода выступил ректор мастерских, литературный критик, поэт и переводчик Иван Аксенов. В его переводе пьеса впервые зазвучала на русском языке: до нас дошел машинописный текст, озаглавленный «Дом, где разбивают сердца» (а не «разбивают-

¹ Лучшей работой на русском языке по данной теме остается монография А.Г. Образцовой «Бернард Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX и XX веков» [Образцова, 1992]. На английском языке библиографию работ о творчестве Бернарда Шоу можно найти, в частности, в книге *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw* под редакцией Кристофера Иннеса [The Cambridge Companion ..., 2000].

ся», как стало принято позднее), и датированный 25 февраля 1921 г. [Шоу, 1921 (?), с. 180]. С этой даты начинается история бытования этой пьесы Бернарда Шоу в переводах на русский язык.

«Комедию Шоу поручили оформлять Эйзенштейну» [Аксенов, 1991, с. 29], который параллельно с учебой в мастерских работал художником в «Театре Актера», образовавшемся при слиянии мастерских с труппой частного театра Константина Незлобина. Всеволод Мейерхольд, руководящий театром, уже приглашал ученика к сотрудничеству, и очередным поручением становится пьеса «Дом, где разбивают сердца». Ее же Эйзенштейн выбирает для своего зачетного проекта по окончании первого года обучения в мастерских.

Работа над пьесой стала для студента настоящим испытанием. Два первых проекта были категорически отвергнуты наставниками. Из воспоминаний Ивана Аксенова: «Как потом выяснилось, он просто принес из Пролеткульта свой эскиз площадки “Макбета”. Решение было объемно-плоскостное, т.е. отсталое, на что Л.С. Попова не преминула указать. Эйзенштейн признал себя виновным и через два дня принес второй эскиз компромиссного характера. Верх на нем был трехмерно-графический, а низ оставался объемно-плоскостным. Автор оправдывался тем, что ему приходится считаться с реальными возможностями актеров старой школы. Хуже такого аргумента для своего профессора он не мог бы придумать...» [там же, с. 30].

Наум Клейман назвал этот этап «переломной точкой» на творческом пути Сергея Эйзенштейна [Клейман, 1998, с. 47]. И действительно, готовя третий вариант оформления спектакля, Эйзенштейн, как кажется, переломил сам себя и полностью переосмыслил свое видение не только планируемого спектакля, но и сущности эскиза. Итоговый проект получился настолько новаторским, что заставил Любовь Попову «признать себя не только удовлетворенной, но и побежденной» [там же]. А Всеволод Мейерхольд оставил свой вердикт непосредственно на полях зачетного проекта своего ученика: «Эскиз и рисунки костюмов т. Эйзенштейна к пьесе, требующей эксцентрической трактовки, принимаются, как выполненные согласно заданию и превосходно» [Мейерхольд и художники ..., 1995, с. 293]. Доработка проекта, однако, была порекомендована Зинаиде Райх, «как получившей постоянное место в Театре актера для работы по составлению монти-

ровок» [Мейерхольд, 1976, с. 214], и в конечном итоге спектакль так и не был поставлен. Подоплека этого решения глубоко раскрыта в работах Н.И. Клеймана и В.В. Забродина [Клейман, 1998; Забродин, 2005], поэтому автор статьи предлагает вернуться к словам Мейерхольда и задаться вопросом: почему же пьеса Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца» требует именно такой трактовки?

Сергей Эйзенштейн дал ответ на этот вопрос в «Пояснительной записке к проекту материального оформления спектакля “Дом, где разбивают сердца”»¹. Этот чрезвычайно подробный, снабженный большим количеством схем текст важен не только в сочетании с эскизами, но и сам по себе, так как он «по сути – манифест» [Клейман, 1998, с. 48]. Себя автор позиционирует как «художник-конструктор», причем вторая ипостась в данном случае явно оказалась более значима, чем первая. Если в основе первых двух проектов, не принятых наставниками, лежал рисунок, то итоговый вариант – это коллаж. В зачетном проекте Эйзенштейн довел идеи своих учителей «до крайности» [там же, с. 51]. По воспоминаниям Ивана Аксенова, «Попова в стремительности своего освобождения от эстетических канонов отрицала рисунок, над которым работала ожесточенно лет десять подряд... <...> ...На эскизах, принесенных Эйзенштейном, не было нарисовано ни линии, большинство из них были даже не начерчены рейсфедером, а вырезаны из цветной бумаги и наклеены» [Аксенов, 1991, с. 30].

Что же за конструкцию предложил одаренный ученик Любви Поповой и как собирался ее использовать? Несколько выдержек из «Пояснительной записки»:

«Задание: конструкция и костюмы к пьесе, требующей эксцентрической трактовки; первое с намеком на корабль (действие в доме полу-сумасшедшего капитана); буфет и диван.

Разрешение

Исходное положение – исходя из особенностей пьесы, создать своеобразную и только к данному спектаклю применимую машину², устанавливающую и определяющую игру актера.

<...>

¹ Эйзенштейн С. «Пояснительная записка к проекту материального оформления спектакля “Дом, где разбивают сердца”». РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 811. Л. 3.

² В источнике «машину» зачеркнуто и исправлено на «механизм».

«Пьеса разговорная. Вся ценность и острота, как и в большинстве пьес Б. Шоу, за исключением нескольких комических моментов (сцена с цепелином, сеанс гипноза, поимка вора), только в диалогах. Результат – желая сохранить разговорность, исключаящую активную актерскую динамику, – конструировать механизм в расчете на пассивную его, актера, кинетику, т.е. построить механизм,двигающий и перемещающий актера независимо, т.е., вернее, в определенной комически рассчитанной координации со словесным его материалом.

<...>

Выводом из этого положения – подыскание соответственных аппаратов с наибольшим разнообразием траекторий (в плоскости портала или в глубине сцены) перемещений тела актера в пространстве»¹.

Далее следует описание и схемы траекторий – «параболических», «прямолинейных» («вертикальных» и «наклонных») и «криволинейных» – а также соответствующих им «аппаратов». Например, «криволинейные» траектории обеспечивали две трапеции, тротуар и подкидные доски. Иными словами, актеры должны были не только ходить, бегать, подниматься и спускаться по сценическим конструкциям, но даже совершать полеты. Так, на оборотной стороне листа 7 «Пояснительной записки» находим схематичный рисунок под названием «Генсс приносит чай» (имеется в виду няня, второстепенный персонаж пьесы), который демонстрирует, что актриса в этой сцене должна была выполнить сальто через голову с подкидной доски – и все это с подносом в руках. Иван Аксенов вспоминал, как ученик, представив итоговый вариант своего проекта, спросил у Любови Поповой, «не думает ли она, что незлобинцы² могут убиться на трапециях и кольцах установки? “Думаю и желаю этого от всего сердца”, – был свирепый ответ кротчайшего в жизни фанатика. Эйзенштейн по-

¹ Эйзенштейн С. «Пояснительная записка к проекту материального оформления спектакля “Дом, где разбивают сердца”». РГАЛИ. Ф. 1923. Оп. 1. Ед. хр. 811. Л. 3. Разрядка и подчеркивание авторские. – Е. К.

² То есть актеры частного театра Константина Незлобина, вошедшие в труппу «Театра Актера».

клонился в знак своего полного согласия с этим мнением» [Аксенов, 1991, с. 30].

Впрочем, далеко не все способы динамизации действия, предложенные Эйзенштейном, требовали от актеров столь серьезной акробатической подготовки. Чтобы разнообразить выход актеров на сцену в первом действии, на протяжении которого автор одного за другим выводит на сцену новых персонажей, Эйзенштейн предполагал, что они будут внезапно появляться из-за «огромных трехстенных чемоданов» уже приехавших гостей. А для хозяина дома была придумана целая установка: «Для необходимых по пьесе резких и неожиданных появлений центральной фигуры – капитана Шотовера введен особый аппарат: круг, деленный на 4 четверти и затянутый папиросной бумагой, вращающийся на оси, с таким расчетом, чтобы на каждое из четырех его появлений подавать новую заклеенную четверть и убрать ранее прорванную».

Как подметил Наум Клейман, то, что представил Сергей Эйзенштейн в своем итоговом проекте, были «...не эскизы, а коллажи и чертежи. И не декораций, а – “станка для игры”» [Клейман, 1998, с. 48]. Игры, которая предполагала «активное движение вместо унылого сидения за столом или на барских садовых скамейках...» [там же, с. 51]. Действительно, проект не оставлял места для столов и скамеек. По замыслу Эйзенштейна, на сцене должна была находиться только придуманная им конструкция, частично закрепленная к колосникам тросами. «План конструкции»¹ включал в себя 10 типов элементов, которые автор обозначил латинскими буквами:

- А Станки
- В Bascule²
- С Trottoirroulant³
- D Lift
- Е Лестница
- Ф Неподв. площадка
- Г Провал (trappe)
- Н Неподв. мостик

¹ При цитировании сохранена авторская орфография.

² Подкидная доска (*фр.*). Здесь и далее перевод мой. – Е.К.

³ Движущийся тротуар (*фр.*).

I Колесо с папиросной бумагой

T Trapèze¹

Все элементы, таким образом, делились на неподвижные и подвижные – с преобладанием последних. На плане обозначены лифт, два люка («провала»), четыре подкидные доски, движущийся тротуар и вращающееся колесо. С колосников должны были спускаться две трапеции и кольцо.

Иными словами, данная сценическая конструкция предполагала четкое выполнение каждым из актеров определенных телодвижений и не оставляла места для импровизации. Любые отклонения могли бы привести как минимум к искажению режиссерского замысла, а как максимум – к несчастному случаю. Отдых для актеров, впрочем, тоже был запланирован – но не за кулисами. Из воспоминаний однокурсника автора Сергея Юткевича: «По замыслу Эйзенштейна эта конструкция, расположенная на нейтральном фоне ничем не украшенной стены театра (спектакль предполагался, конечно, без занавеса), отличалась еще и тем, что актеры в течение всего спектакля не должны были покидать сцену. Для этого в глубине сцены были сооружены удобные диваны, обтянутые полосатым тиком, на которых отдыхали актеры, отыгравшие тот или иной эпизод. Таким образом... <...> ...ирония, свойственная также Шоу, должна была получить свое сценическое воплощение в двуплановом поведении актеров» [Юткевич, 1974, с. 106].

Таким образом, работая над пьесой Бернарда Шоу «Дом, где разбиваются сердца», Сергей Эйзенштейн предложил ряд оригинальных, а в чем-то даже и новаторских, приемов, которые можно изобразить в виде следующей формулы:

«диалоги»,	+	«механизм»,	+	актер-	+	«эксцентри-	=	комиче-
«разговор-		низм»,		ская		ческая трак-		ский
ность»		цирко-		«пас-		товка»		эффект
		вые сна-		сивная				
		ряды		кинети-				
				ка»				

¹ Трапеция (*фр.*).

Это сочетание позволило «художнику-конструктору» решить две задачи: в первую очередь, преодолеть длинноты и придать действию дополнительную динамику, а также добиться «определенной комически рассчитанной координации со словесным... <...> ...материалом». Работа над пьесой британского драматурга в жестких рамках поставленной его наставниками задачи дала Эйзенштейну толчок к определению своей собственной манеры. Предложенные им сценические решения направлены вовсе не на развитие «английских тем», не на передачу реалий «чужой» культуры, как можно было бы ожидать. От иллюстративности первых набросков в итоговом зачетном проекте не осталось и следа. Дошедшие до нас эскизы говорят о том, что проект Сергея Эйзенштейна был дерзким вызовом талантливого студента, отказом от старых художественных форм и утверждением новых принципов художественного высказывания.

По мнению Наума Клеймана, Эйзенштейн в своем проекте развил идеи Мейерхольда до такой степени, что его «машина для игры» могла быть воспринята как пародия на «провозглашенный Мастером сценический конструктивизм» [Клейман, 1998, с. 51] и тем самым способствовала расхождению между учеником и учителем. Так или иначе, этот опыт «циркизации» не прошел незамеченным ни для Эйзенштейна, который использовал некоторые приемы в своих позднейших постановках, ни для его учителя¹, ни для других режиссеров: предложенные Эйзенштейном решения для преодоления «несценичности» и «разговорности» драматургии Бернарда Шоу используются до сих пор.

Среди постановок XXI в. можно выделить спектакль «Дом, где разбиваются сердца» в Мастерской Петра Фоменко, премьера которого состоялась 13 июня 2005 г. Режиссер Евгений Каменькович и художник Владимир Максимов последовали за драматургом и разместили на сцене деревянную конструкцию, отдаленно напоминающую корабль. Как и у Эйзенштейна, конструкция состоит из элементов неподвижных и подвижных (например, лестницы-трапа), а с колосников к ней спускается бесчисленное количество тросов. Наверху, в центре

¹ Подробнее о значении этого опыта в творчестве Сергея Эйзенштейна и Всеволода Мейерхольда см. в статье Наума Клеймана «Дом, где разбивают сердца» [Клейман, 1998].

конструкции, установлен штурвал, с помощью которого в начале спектакля капитан Шотовер (Карэн Бадалов) поднимает к себе в «рубку» столик с бутылками любимого рома. Пробками от бутылок усеяна вся авансцена, и часть текста актеры произносят, балансируя на этом «ковре». Этот, казалось бы, нехитрый прием вносит разнообразие в сценическое движение и помогает удерживать зрительское внимание, что немаловажно, ведь авторский текст, за минимальными сокращениями, сохранен. Иными словами, постановщики XXI в. следуют эйзенштейновской формуле во всем, кроме «эксцентрической трактовки». Может быть, именно поэтому спектакль в целом получился скорее грустный, чем смешной.

Говоря о русских «фантазиях» на «английские темы» пьесы Шоу, невозможно не упомянуть кинофильм Александра Сокурова «Скорбное бесчувствие» с подзаголовком «Фантазия по мотивам пьесы Б. Шоу “Heartbreak House” / “Дом, где разбиваются сердца”». В этой картине 1987 г. режиссер также большое внимание уделил декорациям и пластике актеров. Наше знакомство с миром героев Бернарда Шоу начинается с головокружительного объезда камерой Дома и с весьма странного танца двух персонажей на его балконе. «“Дом, где разбиваются сердца” – это не просто название пьесы... <...> ...Это культурная, праздная Европа перед войной», – пояснял Бернارد Шоу в авторском предисловии к пьесе [Шоу, 1980, с. 461]. Фильм Сокурова, несмотря на предложенную режиссером «эксцентричную трактовку», а именно сложный художественный язык, в действительности иллюстрирует это определение с самых первых кадров, где нелепые псевдovосточные танцы – апогей праздности, а дом, своими фасадами отсылающий зрителя к европейским архитектурным стилям от Средних веков до XX в., символизирует Европу. Насыщая свою картину символами, режиссер тем не менее сохранил текст Шоу – очевидно признавая, как и Эйзенштейн, «разговорность» пьесы ее главной ценностью.

Как приняла бы публика спектакль, оформленный Эйзенштейном, остается лишь предполагать – думается, что, как и картину Сокурова, неоднозначно. Ведь им обоим «Дом, где разбиваются сердца» дал материал для исследования и для эксперимента. Одновременно парадоксально и закономерно, что пьеса-фантазия Бернарда Шоу, для

своего времени новаторская в своей драматургической технике и в своей «русской манере», подтолкнула русских художников и режиссеров к еще более смелыми оригинальным решениям.

Список литературы

Аксенов И.А. Сергей Эйзенштейн: портрет художника / общ. ред., посл. и комм. Н.И. Клеймана. – Москва : ВТПО «Киноцентр», 1991. – 126 с.

Аникст А.А. Шоу // История западноевропейского театра / под общ. ред. Г.Н. Бояджиева. – Москва : Искусство, 1974. – Т. 6. – С. 35–75.

Шоу Б. Дом усталых сердец. Русская фантазия на английские темы. Сатира-комедия в 3-х актах = Дом разбитых сердец. Сатира Бернарда Шоу в трех актах [машинописный текст] / пер. С. Мятёжного. – [Б. м.] : [Б. и.], 1928 (?). – 99 с.

Забродин В.В. Эйзенштейн. Попытка театра : статьи, публикации. – Москва : Эйзенштейн-центр, 2005. – 343 с.

Завадский Ю.А. О философских драмах Шоу и современной театральной эстетике // Вопросы философии. – 1966. – № 11. – С. 93–98.

Клейман Н.И. Дом, где разбивают сердца // Киноведческие записки. – 1998. – № 40. – С. 47–89.

Мейерхольд В.Э. Переписка. 1896–1939 / сост. В.П. Коршунова, М.М. Ситковецкая. – Москва : Искусство, 1976. – 464 с.

Мейерхольд и художники : альбом / Гос. центр. театр. Музей им. А.А. Бахрушина ; сост. А.А. Михайлова [и др.]. – Москва : Галарт, 1995. – 385 с.

Образцова А.Г. Бернард Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX и XX веков / отв. ред. В.Б. Блок. – Москва : Наука, 1992. – 240 с.

Сокуров А.Н. «Скорбное бесчувствие». Фрагмент режиссерской экспликации // Сокуров: части речи. – Санкт-Петербург : Мастерская Сеанс, 2011. – С. 485.

Шоу Б. Дом, где разбиваются сердца. Фантазия в русском стиле на английские темы / пер. М.П. Богословской и С.П. Боброва ; пер. предисловия Е.А. Лопыревой ; под общ. ред. А.А. Аникста // Шоу Б. Полное собрание сочинений : в шести томах. – Ленинград : Искусство, 1980. – Т. 4. – С. 461–602.

Шоу Дж. Б. Дом, где разбивают сердца. Фантазия в русской манере на английские темы [машинописный текст] / пер. И.А. Аксенова. – Москва : [б. и.], 1921 (?). – 180 с.

Юткевич С. Начало пути // Эйзенштейн в воспоминаниях современников / сост.-ред., авт. примеч. и вступит ст. Р.Н. Юренев. – Москва : Искусство, 1974. – С. 100–114.

The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Innes Chr., ed. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – XXXII, 376 p.

Conolly L.W. Mrs. Warren's Profession and the Lord Chamberlain // Dionisian Shaw. – 2004. – Vol. 24. – P. 46–95.

Фильмография

Скорбное бесчувствие. Фантазия по мотивам пьесы Б. Шоу “Heartbreak House” // «Дом, где разбиваются сердца» [художественный фильм] / реж. А.Н. Сокуров ; сцен. Ю.Н. Арабов ; опер. С.П. Юризицкий. – Ленинград : Ленфильм, 1986.

References

Aksenov, I.A. (1991). *Sergei Eisenstein: portret hudozhnika* [Sergei Eisenstein: A Portrait of the Artist], I.A. Aksenov (ed.), N.I. Klejmana (afterw., comm.). Moscow : VTPO Kinocentr. (In Russ.)

Anikst, A.A. (1974). Shaw. In *Istorija zapadnoevropejskogo teatra* [A History of European Theatre], G.N. Bojadzhieva (ed). Vol 6, (pp. 35–75). Moscow : Iskustvo. (In Russ.)

Show, B. [translation] (1928 (?)). *Dom ustal'nyh serdec. Russkaja fantazija na anglijskie temy. Satira-komediya v 3-h aktah = Dom razbityh serdec. Satira Bernarda Shou v treh aktah* [Heartbreak House. A Fantasia in the Russian Manner on English Themes], S. Mjatezhnyi (trnsł.) [B. m.]: [B. i.]. (In Russ.)

Zabrodin, V.V. (2005). *Eisenstein. Popytka teatra: stat'i, publikacii* [Eisenstein. Theater attempt: articles, publications]. Moscow : Eisenstein-center. (In Russ.)

Zavadskij, Ju.A. (1996). O filosofskih dramah Shou i sovremennoj teatral'noj estetike [On Philosophical Plays of Shaw and Contemporary Theatre Aesthetics]. In *Voprosy filosofii* [Philosophy Issues], (11), (pp. 93–98). (In Russ.)

Klejman, N.I. (1998). Dom, gde razbivayut serdca [Heartbreak House]. In *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematographic Notes], (40), (pp. 47–89). (In Russ.)

Meyerhold, V. Je. (1976). *Perepiska. 1896–1939* [Letters. 1896–1939], V.P. Korshunova, M.M. Sitkoveckaya (comp.). Moscow : Iskustvo. (In Russ.)

A.A. Mihajlova & others. (comp.) (1995). *Meyerhold i hudozhniki: al'bom* [Meyerhold and Artists: album]. Gos. centr. teatr. Muzejim A.A. Bahrushina, Moscow : Galart. (In Russ.)

Obrazcova, A.G. (1992). *Bernard Shaw i russkaya hudozhestvennaya kul'tura na rubezhe XIX i XX vekov* [Bernard Shaw and Russian Art Culture at the Turn of XX Century], V.B. Blok (ed.). Moscow : Nauka. (In Russ.)

Sokurov, A.N. (2011). «Skorbnoe beschuvstvie». Fragment rezhisserskoj eksplikacii [Heartbreak House: Director's Notes]. In *Sokurov: chasti rechi* [Sokurov: Parts of Speech], (p. 485). Saint Petersburg : Masterskaja Seans. (In Russ.)

Shaw, B. (1980). Dom, gde razbivayutsya serdca. Fantaziya v russkom stile na anglijskie temy [A house where hearts are broken. Fantasy in Russian style on English themes], M.P. Bogoslovckaya & S.P. Bobrov (trnsł.), E.A. Lopyreva (trnsł. of preface), A.A. Anikst (general ed.). In Shaw B. *Polnoe sobranie sochinenij v shesti tomah. Tom 4.* [The complete works in six volumes. Vol. 4], (pp. 461–602). Leningrad : Iskustvo. (In Russ.)

Shaw, G.B. (1921). *Dom, gde razbivayutsya serdca. Fantaziya v russkom stile na anglijskie temy* [A house where hearts are broken. Fantasy in Russian style on English themes] (typewritten text), I.A. Aksenov (trns.). Moscow : [b. i.]. (In Russ.)

Jutkevich, S. (1974). Nachalo puti [The start]. In *Eisenstein v vospominaniyah sovremennikov* [Eisenstein in the memoirs of his contemporaries], R.N. Jurenev (comp.-ed., author of notes and introd.), (pp. 100–114). Moscow : Iskusstvo. (In Russ.)

Innes, Chr., (ed.) (2000). *The Cambridge Companion to George Bernard Shaw*. Cambridge : Cambridge University Press. (In Engl.)

Conolly, L.W. (2004). Mrs. Warren's Profession and the Lord Chamberlain. In *Donisian Shaw*. Vol. 24, (pp. 46–95). (In Engl.)

Filmography

Skorbnoe beschuvstvie. Fantazija po motivam p'esy B. Shaw "Heartbreak House" / «Dom, gde razbivajutsja serdca» [Heartbreak House] / rezh. A.N. Sokurov, scen. Ju.N. Arabov, oper. S.P. Jurizdickij. USSR : Lenfil'm, 1986. (In Russ.)