

**Философия и культура***Правильная ссылка на статью:*

Самсоненко А.Ю. Две «Грозы» 1907 года. Мария Савина и Екатерина Роцина-Инсарова в роли Катерины (Александринский театр, театр Литературно-артистического кружка) // Философия и культура. 2025. № 7. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.7.74481 EDN: JSYTRQ URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=74481](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=74481)

## **Две «Грозы» 1907 года. Мария Савина и Екатерина Роцина-Инсарова в роли Катерины (Александринский театр, театр Литературно-артистического кружка)**

**Самсоненко Анна Юрьевна**

ORCID: 0009-0008-3486-513X

аспирант; кафедра Русский театр; Российский государственный институт сценических искусств

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, Центральный р-н, ул. Моховая, д. 33-35

✉ samsonenkoannayu@yandex.ru

[Статья из рубрики "Связь времен"](#)**DOI:**

10.7256/2454-0757.2025.7.74481

**EDN:**

JSYTRQ

**Дата направления статьи в редакцию:**

16-05-2025

**Аннотация:** В XX веке точкой отсчета «нового Островского» и, соответственно, новой сценической традиции принято считать спектакль «Гроза» В. Э. Мейерхольда в Александринском театре (1916). Однако, как известно, любому открытию всегда предшествуют периоды поиска и накопления. В начале XX века новые качества в пьесах Островского по-своему искал актерский театр. В определенном смысле, поиски актерского и режиссерского театров шли параллельно. Так, в 1907 году сразу на двух столичных сценах – в Александринском и Суворинском театрах – возобновляется «Гроза» Островского. Оба спектакля играются в «актерской традиции». Главную героиню на старейшей сцене исполняет М. Г. Савина, в Суворинском – будущая мейерхольдовская Катерина Е. Н. Роцина-Инсарова. Здесь сопоставление не только двух разных Катерин, но двух разных актрис и двух театров – последней четверти XIX века, лицом которого стала Савина, и нового театра XX века, героиней которого окажется Роцина-Инсарова. Проведена реконструкция ролей на основе рецензий, что подразумевает историко-критический подход, контекстуальный анализ. В ходе

исследования становится понятно, что Савина играла отнюдь не в «традиции» Островского. «Каноническому», то есть, прежде всего, бытовому образу Катерины артистка противопоставила крайне индивидуализированное толкование. По сути, сыграла свою «тургеневскую девушку»: психологизм, внутреннее движение в разнообразии и рефлексии чувств – особый савинский психологизм, который и сделал актрису героиней истории. Новая Рощина-Инсарова резко порывала с традицией. Модернистское качество, которое было зафиксировано критиками в Катерине-Рощиной-Инсаровой – музыкальность и живописность как стилевая доминанта образа. Однако на момент 1907 года понятно, что индивидуальное артистическое содержание востребовано, но уже необходима не роль, а «целое» спектакля – режиссерская концепция. Модернистской героиней такой концепции Рошиной-Инсаровой удалось стать – в «Грозе» Мейерхольда. В ходе исследования становится понятно, что модернистская индивидуальность Рошиной-Инсаровой (что по сей день является проблемным аспектом театральной истории), многое может прояснить в режиссерской работе 1916 года: здесь сопряжение концепции Мейерхольда и индивидуального артистического содержания Рошиной-Инсаровой.

#### **Ключевые слова:**

Гроза, Островский, Савина, Рощина-Инсарова, Мейерхольд, театральный традиционализм, модернизм, Александринский театр, Суворинский театр, драматическое действие

Немало театроведческих исследований посвящено проблеме переосмыслиния классики в XX веке на новом – режиссерском – этапе развития театра. Это именно то, что современная наука называет театральным традиционализмом [\[1\]](#): поиск новой формы и, соответственно, нового языка на территории классического театрального наследия. Из всего многообразия для практиков начала XX века самыми интересными и заманчивыми оказались пьесы А.Н. Островского.

Как самостоятельная проблема, однако, взаимоотношения театрального Серебряного века и классической драматургии Островского до сих пор поставлена не была, хотя именно театральная деятельность начала XX века прямо к этой проблеме апеллирует (начиная буквально с рубежного с 1900 года, когда сразу пять театров и в актерских, и в режиссерских интерпретациях поставили «Снегурочку» Островского – Александринский, Московский Художественный, Новый театры, а также Таврический сад и Народный дом). В том числе, по-прежнему принято считать, что в XX веке драматургия Островского возникает исключительно как режиссерское видение, и, действительно, «Гроза» В. Э. Мейерхольда в Александринском театре (1916), нельзя не согласиться с исследователями, точка отсчета новой традиции [\[2\]](#),[\[3\]](#),[\[4\]](#),[\[5\]](#).

Однако необходимо установить и признать, что «новый Островский» возник не одномоментно: как и многому новому, здесь предшествовал сложный векторный поиск, происходило накопление. У «нового Островского» – в том, как интерпретировала его режиссура – были предшественники, и именно актерский театр оказался одним из импульсов этого поиска.

В первую очередь, речь здесь идет о поиске нового стиля. Театральный стиль, как утверждает современная теория театра, категория интегральная, где сложно сопрягаются в целое очень разные ряды: индивидуальное и временное, артистическое и

историческое [\[6\]](#). Классики театроведения акцентируют, что режиссерская индивидуальность, конструирующая стилистическое целое спектакля, не просто учитывает, а буквально исходит из индивидуальной стилистики актера: «... только тогда, когда свободное творчество актера (который не является и не должен являться марионеткой в руках режиссера) сливается с творчеством режиссера (а оно никак не должно сводиться к "разводке" актеров на сцене или даже к помощи актеру в создании образа, но должно быть вполне самостоятельным, полноправным компонентом театрального зрелища), только тогда, когда диалектически сплетаются эти два вида творчества, мы имеем дело с искусством современного театра» [\[7, с. 118\]](#).

Неслучайно, что Мейерхольд статью к выпуску своей «Грозы» в Александринском театре посвящает актрисе – Екатерине Рошиной-Инсаровой [\[8\]](#). Именно в этой артистке режиссер видел новый стиль и, соответственно, из новой актерской стилистики, в том числе, добывал новое стилистическое целое своей «Грозы». Но как и стиль «нового Островского», так и индивидуальный артистический стиль Рошиной-Инсаровой – не нечто статичное: стиль складывался, происходил поиск.

Истоки этого поиска можно разглядеть почти ровно за 10 лет до мейерхольдовской «Грозы» – в 1907 году.

Есть никем неисследованный феномен: в 1907 году сразу на двух столичных сценах – в Александринском и Суворинском театрах – возникла «Гроза» Островского. Главную роль на старейшей сцене играла «императрица» (как называли ее современники) Мария Савина, на Суворинской сцене – молодая дебютантка Екатерина Рошина-Инсарова. Очевидно, это встреча артисток разных поколений, а, по сути, разных театров. Сопоставление актрис разноуровневое: сравнение театра «прошлого» и театра «будущего»; сравнение актрис с ролью – очевидно отличительное по отношению к роли позволяет многое прояснить в индивидуальной артистической стилистике.

Однако рискнем предположить, что в «Грозах» 1907 дело не только в исполнительницах центральной роли: возможно, в том, как Островского слышало новое время, как откликался новый век – и есть один из векторов поиска. В первую очередь, поиск «небытового» Островского, а в самом широком смысле – преодоление бытового как поиск нового театра.

Отношение критиков к возобновлению Островского на сценах очень соответствовало 1907 году: ироническое удивление постоянно оборачивалось одобрительной необходимостью. «... хорошо, что вспомнили Островского. В наши несуразные дни не то судорожного искания новых форм ..., не то истерических кривляний на разных литературных балаганчиках [Имеется в виду, в первую очередь, Мейерхольд и его спектакль в театре на Офицерской «Балаганчик» по одноименной пьесе А. А. Блока (1906). – А.С.], следует почаще вспоминать старых высоких писателей, от произведений которых так освежающе веет пленительным, благородным духом ... художественного творчества» [\[9\]](#).

Однако отметим странность: все то, что прежде считалось классическим и каноническим, в первую очередь, бытовизм и историзм, критиков 1907 года ни в одной постановке не удовлетворило. Про спектакль Суворинского театра наиболее показательно: «На обстановку драмы обратили серьезное внимание... Особенно удачна декорация вида сада у обрыва» [\[10\]](#); «... комната богатой купчихи Кабановой слишком бедна – старые, полинялые обои и дешевая мебель. В обстановке этой комнаты чувствуется внимание

режиссеров к ... времени действия пьесы. Кресты выжжены на верхних карнизах дверей, на окнах цветы, клетки с птицами, вязаные салфетки и проч»<sup>[10]</sup>; «... почти полная иллюзия Волги, провинциальных задворок, сада над обрывом...»; «... костюмы на женщинах верны истине»<sup>[11]</sup>. Таких — часто положительных высказываний в адрес обстановочного, фонового, антуражно-бытового (и даже на актерский счет: например, исполнительница роли Варвары в Александринском театре Мария Потоцкая оказалась «... верна мещанскому быту»<sup>[12]</sup>) — немало. Но этого, очевидно, было теперь недостаточно. Среди многочисленных премьерных откликов один — крайне показательный: «... не было ни духа, ни колорита эпохи»<sup>[9]</sup>. Требовался «дух и колорит эпохи», — то, что совсем немногим позже войдет доминантной характеристикой в театральный традиционализм Мейерхольда<sup>[13]</sup>. А бытовая правда оказывается теперь лишь «...исторической правильностью, превращается в одну из художественно набальзамированных мумий в музее стилей»<sup>[14]</sup>, — подчеркивал критик 1907 года, как будто предугадывая не только позицию Мейерхольда, но и художественное качество нового театра.

Островского теперь слышали иначе, что тоже «новое» и, рискнем предположить, именно здесь, в 1907 году впервые прозвучавшее. Анализ неудавшейся постановки провоцировал анализ пьес Островского в новых художественных и мировоззренческих аспектах. Так, впервые вспоминают не традицию по Николю Добролюбову, его «темное царство», а Аполлона Григорьева и его поэтический взгляд на Островского. Здесь некая граница, с позиции которой «реалистический» Островский видится остраненно: «Островский все дальше и глубже уходит от нас, все туманнее и бесплотнее становятся созданные им реальнейшие когда-то образы»<sup>[14]</sup>. Очевидно, это будущая традиционалистская оптика: неоромантизм, уход, побег, но не в исторически достоверное прошлое, а в легендарное<sup>[15]</sup>. Пьесы Островского и жизнь, в них записанная, теперь представляются «легендой, преданием»<sup>[14]</sup>. Привычный взгляд на Островского как на бытописателя вдруг вытягивает в нем поэтическое, поэзию — теперь уже «древней» — Руси: «... картина стародавней русской жизни»<sup>[16]</sup>; «... поэзия бьет ключом к «Грозе»<sup>[17]</sup>; «Островский достигал вершин поэзии... Не быть, а вековечность глядит из его образов»<sup>[17]</sup>; «Островский не репрезентируется, читается не непосредственно, а через другое мировидение: «"Гроза" перешагнула рамки реальной психологии... сообщив символическую образность житейской драме на берегах Волги»; «"Гроза" ... заключает в себе черты символические»<sup>[17]</sup>.

Нельзя не процитировать критика А. Р. Кугеля: «... народность Островского — это не купец, не мужик, не мещанин — это "стилизация", это что-то добывшее из перегонного куба, какая-то чистая, кристаллическая жидкость народной души»<sup>[12]</sup>. И все слова — дух и колорит эпохи, стилизация, — действительно принадлежали этому времени, но пока ютились в студийных пространствах еще только заявивших о себе режиссеров. Теперь — требуются от классика XIX века.

Тогда не просто главным, а, по сути, единственным содержанием спектаклей становились две Катерины. Александринская Савина и суворинская Рошина-Инсарова.

Артистки не подлежали для критиков сопоставлению. Характерно видение рецензента Эдуарда Старка: «... в Суворинском — Рошина-Инсарова, в Александринском театре — наша Савина... Савина — честь и слава сцены, Рошина... актриса без году неделя»<sup>[18]</sup>. Для Савиной это 33 сезон в Александринском театре, роль Катерины она уже играла: «... вечер 3 декабря 1888 года... когда г-жа Савина первый и единственный раз сыграла

Катерину»<sup>[19]</sup>, — писал Федор Троянинер. Но помнили, конечно, и вспоминали тот спектакль все: Савина провалила роль. Все понимали, что «... артистку не покидала надежда сыграть Катерину и, разумеется, затем, чтобы исправить старый грех и доставить новое торжество своему таланту»<sup>[20]</sup>. Рошина-Инсарова же, нельзя не согласиться со Старком, «без году неделя»: только третий сезон на петербургской сцене, только заявившая о себе.

Однако сравнения отыскать возможно: для рецензентов главным становится не содержание роли, а индивидуальное артистическое. Ключевая роль женского отечественного репертуара, Катерина, — но интересуются не ею, а двумя друг на друга непохожими исполнительницами, которые используют роль в качестве материала для индивидуального сценического высказывания. О Савиной записывают следующее: «...индивидуализирует роль, — т. е. создает ... образ, который отвечает ее индивидуальности, исходит не из роли»<sup>[20]</sup>.

Ничего поэтического, мистического — что искал в Катерине новый век — в Савиной не было. Однако не было в артистке и «традиции»: народного, «русского», типического. Скорее, это было воспоминание — по сути, о всем великом русском театре конца XIX века и о его не только главной актрисе, но и героини истории. Понятно, почему элегией и лирикой окрашены все рецензентские высказывания: «... в третьем акте, когда Катерина [Савиной], сняв народный костюм, явилась в старомодном шелковом платье, вспомнилась ... Наталья Петровна из "Месяца в деревне". Театральная память воскресает иногда совсем некстати такие эмоции, которые нельзя иметь, когда решаются вопросы, подобные вопросу Катерины. Но эта женственность, этот изнеженный голос, эта хрупкая рука... как будто ожила выцветшая фотография тургеневской героини»<sup>[21]</sup>. Это была Савина — в 1907 году. Какое-то прощание, элегия, тоска — по Савиной, по ее прошлым героям.

«Уходящей» стала не только сама артистка, но и ее образ: пореформенная русская героиня. Кугель, главный критик актрисы, писал: «Савина принесла... натуру русской современности, поскольку таковая отразилась в строении женской души, и когда этот новый продукт жизни появился перед Петербургом на сцене в очаровательном образе свежего и непосредственного таланта, — "петербургский свет", петербургский обыватель с особенной остротой почувствовали, что это — новое и непохожее»<sup>[22, с. 147]</sup>; «Савина внесла новое содержание. И проявила активную, деятельную волю. Ее *ingenues* не были ни немецкими сентиментальными дурочками, ни французскими притворщицами. Смелость, глубина чувства, острота и жгучесть впечатлений»<sup>[22, с. 148]</sup>.

Если в оценке критики «Гроза» в Александринском театре единственно Савина как «носительница традиций», то и Суворинский спектакль — исключительно Рошина-Инсарова: «... ребенок нового века, вспоенный новыми течениями»<sup>[18]</sup>. Безусловно, «встретились» прошлое и будущее отечественной сцены. Но рецензент был осторожен: «Рошина — все сплошное искание, она неопределенная, она... *terra incognita*»<sup>[18]</sup>. «Неопределенность» — не только, по сути, о Рошиной-Инсаровой, а в самом глобальном значении: новый XX век. В театроведческом ракурсе — «новый театр» Новейшего времени, артистическое лицо которого пока содержательно «*terra incognita*».

Тогда становится понятным, почему рошинская Катерина описана через отрицание — разрыв с традицией и «законами» чтения Островского. Прежде всего, «отрицание» литературного «канонического» чтения. Критик Владимир Ашкинази и вовсе настаивал,

что никакой «литературной» основы роли не было: Рошина-Инсарова «... играла Катерину из музыки, живописи, находила у несторовских отшельниц с иконописными ликами» [\[23\]](#). В этих музыкальных и живописных ассоциациях — все врозвь с типическими характеристиками «по амплуа», врозвь и с сюжетом. Один из критиков иронизировал: «Рошина-Инсарова попалась на модернистскую удочку» [\[20\]](#). Ирония вскоре оказалась «новым театром».

Категорическое неприятие вызывало то, что артистка отринула даже не от канонического, а обязательного бытового Островского: «... не показывает фигуры бытовой, и это... смертный приговор» [\[20\]](#). Живописное настроение роли, напротив, отмечали многие рецензенты. Рошина-Инсарова представляла «... ощущение фигуры с картины Несторова. Грустная, мечтательная, бледная, страдающая» [\[23\]](#). Можно только добавить — одинокая. Не с людьми выстраивающая отношения. В спектакле Суворинского театра Катерина «выпадала» из отношений, и, очевидно, конфликтный тип противоречия не был основой спектакля. Для одного из критиков Рошина-Инсарова производила «... больше всего ощущения не протеста против условий жизни... а более глубокого... явления» [\[16\]](#). Артистке удалось «... постижение тихого трагизма» [\[16\]](#).

«Глубокие женские натуры... непонятные мечтательницы... натуры пассивно-драматические наиболее других удаются артистке. Такова ли Катерина?» [\[24\]](#), — задавался вопросом критик Ю.Д. Беляев и оставлял вопрос без ответа. Для всех без исключения критиков отсутствие конфликтного противоречия выглядело как отсутствие героического драматизма.

Эта героическая слабость или вовсе а-героическое начало были следствием недейственности того типа человека, которого играла в своих ролях актриса. Созданные Рошиной-Инсаровой образы не годились для героически-конфликтного: страдающие, они были врозвь и с миром, и с любым сюжетом.

Артистка приносila другое, и это вычитывалось — правда, через отрицание — именно по стилю. Прежде всего, голосоведение. «Г-жа Рошина-Инсарова роль просто спускает с тона, иногда ее и вовсе неслышно»; «заглушающая каждый звук и обрывающая каждую фразу» [\[20\]](#). Это называют «пресловутым “проникновенным” чтением роли — порождение театрального недомыслия наших модернистов» [\[20\]](#). Понятна отсылка критика: в «недомыслии модернистов», очевидно, речь о Мейерхольде и о стилистике его спектаклей. Высказывания о Рошиной-Инсаровой здесь один в один совпадают с прочтением Мейерхольда концепции «Неподвижного театра» М. Метерлинка [\[25\]](#) — концепция символистского театра (причем отметим, что статья Мейерхольда «К истории и технике театра», где им описана концепция «Неподвижного театра» [\[26\]](#), — ровно тот же 1907 год, что и спектакль Рошиной-Инсаровой). Очевидно, что здесь именно прием, именно концепция голосоведения и, соответственно, новое содержание: попытка снять все жизненные, в первую очередь, бытовые реакции — не только голосовые, но и мимические, и движеческие. Попытка этой «неподвижностью» взойти к сверхжизненному [\[27\]](#). Значит, цели драматического действия Катерины Рошиной-Инсаровой — внеположенные физическому миру.

Схожее относится к пластическому рисунку роли. Критики вновь записывают «негативно»: «... сцена требует движения, жеста» [\[20\]](#). Этого нет у Рошиной-Инсаровой: в роли она «... не дает простора голосу, движениям и чувствам» [\[28\]](#). Чувственность

жизненно толка и свойства сняты. Вместо этого «... нарочитые положения, вроде походки, держаний перед собой платка»[\[28\]](#). Пластическая компоновка роли — положения — картины. И на самом деле по описаниям очень напоминают серию картин Нестерова «Христова Невеста». Склоненная голова, печальные затаенные глаза, покой и смиренение: иконописный образ.

«Одна меланхолия..., тягучая, гипнотизирующая»[\[29\]](#), — писали критики об игре артистки. В противовес вспоминали лучшую и «каноническую» Катерину русской сцены — в исполнении актрисы П. А. Стрепетовой: «“Сцена с ключом” выразительно и грандиозно вела Стрепетова, но у Рошиной она исчезла»[\[29\]](#). Здесь следовал, на первый взгляд, вполне логичный отказ Рошиной-Инсаровой в драматизме: именно сцена с ключом начинает кульминацию драматического действия, а 4 акт, сцена покаяния в грозу, этот кульминационный переворот завершает. Однако той героини, какой представила ее Рошина-Инсарова, не в чем было каяться.

Традиционное движение драматического действия не оказалось рошинским. Сцена покаяния мицшировалась. По мнению критиков именно потому, что Катерина Рошиной-Инсаровой «... была бледная копия с оригинальных сценических Катерин»[\[29\]](#). Однако сейчас становится очевидно, что это не столь упрек, сколько характеристика, прием: именно однотонность и бледность — рисунок Рошиной-Инсаровой — рисунок тоски и томления, лишенный сюжетных жизненных «опор».

Национальность, как и социальность, очевидно, характеристики бытового плана. У Рошиной-Инсаровой в роли это также снято. Она играет на отрицании и, соответственно, на сравнении: есть многокрасочная жизнь, многокрасочный характер по Островскому, а Рошина-Инсарова дает иное: внебытовое, внежизненное — именно модернистское содержание.

Финал этой Катерины — вместо прежде традиционной, стрепетовской горячей отповеди жизни — стоны мучительно боли: «... сколько тоски, отчаяния, невыразимой муки». Для критиков «... это был уже конченный человек, тело которого еще по инерции держалось на земле, душа же летит к Богу»[\[16\]](#).

Понятна неоднозначная оценка критики этого спектакля, и понятно, почему постановка в истории театра затерялся, как затерялась и эта первая — нережиссерская, а сугубо артистическая — Катерина Рошиной-Инсаровой. Очевидно, что здесь нет результата — только поиск: нового Островского, нового содержания, но и собственный поиск Рошиной-Инсаровой своего индивидуального артистического стиля. Здесь не завершенность, а именно динамика, становление — в соотнесенности стилистических поисков времени: очевидно и показательно оказывается, как актрису «считывает» время и зрительный зал в ее «стилевых» рисунках и с чем — путь интуитивно или не называя имен — соотносит.

До сих пор актриса Рошина-Инсарова не становилась героиней самостоятельных театроведческих исследований, хотя вопрос о соотношении артистического и режиссерского стилей в «Грозе» 1916 был поставлен многими учеными[\[2\]](#). «Гроза» 1907 года и исполнение актрисой роли Катерины проливает свет на этот неисследованный и проблемный аспект истории и теории театра: именно в роли Катерины не только можно, но и необходимо искать признаки индивидуального стиля актрисы. В том числе, этот стиль читаем именно в сопоставлении — со старым актерским стилем и сценической традицией, образцом которых стала артистка Мария Савина в роли Катерины.

То, что в игре Рошиной-Инсаровой в 1907 году выглядит недостатком с точки зрения прошлой театральной традиции – традиции XIX века – вскоре окажется именно новым стилем – модерном. Однако без режиссерской концепции в 1907 году этот стиль нечитаем: одна лишь актриса не могла обеспечить спектакль единственно своим артистическим содержанием. Изменилось само время – здесь нужен, почти принудительно, был режиссер. Почти ровно через 10 лет такой режиссер возник в судьбе актрисы: образ «“нестеровской” мечтательницы ... иконописной богородицы»[\[2, с. 83\]](#) прозвучал – в режиссерской «Грозе», в спектакле Мейерхольда.

Но также понятно, что новый театр, который традиционно принято связывать с появлением и развитием режиссуры, имеет истоки в великом актерском прошлом. Многое из того, что дало русскому театру мощный выход в век XX, было подготовлено и назревало внутри актерского искусства, зарождалось, устанавливалось и обнаруживалось в самой природе артистических индивидуальностей переломной эпохи, в особенностях стилевых характеристик актерского творчества, отражающих свойства драматизма времени. Именно на примере артистической индивидуальности Рошиной-Инсаровой можно проследить тенденции и признаки традиционализма как поиски театра Новейшего времени.

## Библиография

1. Песочинский Н. В. "Назад к Островскому": деконструкция постановки классики в режиссерском театре 1920-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2023. № 1. С. 10-26. DOI: 10.35852/2588-0144-2023-1-10-26. EDN: QGRSTC.
2. Варламова А. П. "Гроза" в постановке Вс. Э. Мейерхольда (Александринский театр, 1916 год) // А. Н. Островский: новые исследования / ред. И. С. Зильберштейн и Л. М. Розенблюм. СПб.: Наука, 1998. С. 82-112.
3. Титова Г. В. Режиссерская трилогия Мейерхольда по Островскому: "Гроза"–"Доходное место"–"Лес" // Титова Г. В. Мейерхольд и Аполлон Григорьев. СПб.: Из-во РГИСИ, 2020. С. 30-155.
4. Шалимова Н. А. Островский своими словами, штрихами и красками // Вопросы театра. Proscaenium. 2018. № 3-4. С. 11-26. EDN: DNCEBE.
5. Мосалева Г. В. "Русская одиссея" А. Н. Островского (путь исторической России и судьба героя) // Вестник Московского государственного областного университета. 2023. № 2. С. 86-97.
6. Барбай Ю. М. К теории театра. СПб.: СПБГАТИ, 2008. 238 с. EDN: QRKBEB.
7. Громов П. П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов П. П. Написанное и ненаписанное / Сост. и предисл. Н. А. Тарши. М.: Артист. Режиссер. Театр, 1994. С. 118-140.
8. Мейерхольд В. Э. К возобновлению "Грозы" А. Н. Островского на сцене Александринского театра. Речь режиссера к актерам // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. С. 185-190.
9. Трозинер Ф. В. "Гроза", драма в 5 д., А. Н. Островского // Петербургская газета. 1907. 27 августа.
10. Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 августа.
11. Измайлов А. А. Около рампы: открытие театра Литературно-художественного общества // Биржевые ведомости. 1907. 28 августа.
12. Кугель А. Р. 75-летие Александринского театра: "Гроза", А. Н. Островского, "Провинциалка" И. С. Тургенева // Русь. 1907. 2 сентября.
13. Рудницкий К. Л. Традиционализм // Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1908–1917. М.: Наука, 1990. С. 5-76.
14. Конради П. П. Около рампы: Александринский театр // Биржевые ведомости. 1907. 1

сентября.

15. Аничков Е. В. Традиция и стилизация // Театр: Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908. С. 41-66.
16. Старк Э. А. Эскизы // Петербургские ведомости. 1907. 28 августа.
17. Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и Искусство. 1907. № 36. С. 587-589.
18. Старк Э. А. Эскизы // Петербургские ведомости. 1907. 2 сентября.
19. Трозинер Ф. В. Александринский театр, "Гроза", драма в 5 д., А. Н. Островского // Петербургская газета. 1907. 1 сентября.
20. Абельсон И. О. "Гроза" в Александринском театре (обзор рецензий) // Обозрение театров. 1907. 4 сентября.
21. Беляев Ю. Д. Александринский театр: "Гроза" // Новое время. 1907. 4 сентября.
22. Кугель А. Р. Савина // Кугель А. Р. Театральные портреты. Л.: Искусство, 1967. С. 144-158.
23. Ашкинази В. А. Открытие Малого театра // Речь. 1907. 29 августа.
24. Беляев Ю. Д. Малый театр: "Гроза" // Новое время. 1907. 28 августа.
25. Ряпосов А. Ю. Русское режиссерское искусство XX века: системы, направления, концепции, идеи. СПб.: Астерион, 2022. 241 с. EDN: NKWJBY.
26. Мейерхольд В. Э. К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. Ч. 1. М.: Искусство, 1968. С. 105-142.
27. Воскресенская М. А. Символизм как мировидение серебряного века. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2003. 224 с.
28. Беляев Ю. Д. Малый театр: "Гроза" // Новое время. 1907. 28 августа.
29. Россовский Н. А. Театральный курьер: Малый театр // Петербургский листок. 1907. 27 августа.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «Философия и культура» автор представил статью «Две «Грозы» 1907 года. Мария Савина и Екатерина Рошина-Инсарова в роли Катерины (Александринский театр, Театр литературно-артистического кружка)», в которой проведено исследование режиссерских и актерских интерпретаций начала XX века знаменитой пьесы А.Н. Островского.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в «Грозах» 1907 дело не только в исполнительницах центральной роли: возможно, именно в этих спектаклях — в актерских прочтениях пьесы и в том, как Островского слышало новое время, как откликался новый век — и есть один из векторов поиска. В первую очередь, поиск «небытового» Островского, а в самом широком смысле — преодоление бытового как поиск нового театра. Более того, как утверждает автор, роль Катерины в «Грозе» А. Н. Островского — своего рода «лакмусовая бумажка» для русских актрис.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая, которая должна содержать материал по актуальности, научной разработанности проблематики, цели и задачах, методологии исследования. На основании содержания статьи затруднительно сделать вывод о ее научной новизне, практической и теоретической значимости.

Методологическую базу исследования составил комплексный подход, включивший в себя как общенаучные методы описания, анализа и синтеза, так и компаративный, культурно-исторический и искусствоведческий анализ. В качестве теоретического обоснования автором представлены труды искусствоведов Даниловой Л. С. И Титовой Г.

В. Эмпирическую базу составили театральные постановки пьесы А.Н. Островского «Гроза» 1907 года и заметки театральных деятелей и критиков (Мейерхольд В. Э., Беляев Ю. Д., Кугель А. Р., Ашкинази В. А. и др.).

Соответственно, целью настоящего исследования является сопоставление постановок пьесы А.Н. Островского «Гроза» в Александринском и Суворинском театрах в 1907 году и исполнения главной роли Катерины актрисами Марией Савиной и Екатериной Рошиной-Инсаровой.

Как утверждает автор, точкой отсчета новой театральной традиции прочтения А.Н. Островского является постановка В.Э. Мейерхольдом пьесы «Гроза» на сцене Александринского театра в 1916 году. Однако предпосылки новой театральной волны автор усматривает уже в постановках пьесы театрального сезона 1907/08 годов, когда две труппы в Александринском и Суворинском театрах своими силами, в «законной» для Островского системе амплуа, представляют «каноническое» видение.

На примере данных постановок автор проводит параллели в рецензиях критиков, режиссерской трактовки пьесы, распределения ролей, исполнительской трактовки роли Кабанихи.

Особое внимание автор уделяет исполнению роли Катерины актрисами Марией Савиной и Екатериной Рошиной-Инсаровой, их индивидуальному артистическому вкладу в прочтение данного персонажа.

В заключении автором не представлен вывод по проведенному исследованию, в котором должны быть приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение творческого наследия деятелей искусства нашей страны представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 29 источников, но практически не включает в себя современный научных исследований, что представляется недостаточным для обобщения и анализа научного дискурса. Текст статьи содержит элементы как научного, так и публицистического стиля. Необходимо также отметить, что выбор автором журнала «Философия и культура» не в полной мере соответствует искусствоведческому направлению исследования, представленному в статье. Автору необходимо выбрать издание более подходящего направления.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал, показал глубокое знание изучаемой проблематики. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Рецензируемый текст ««Две «Грозы» 1907 года. Мария Савина и Екатерина Роцина-Инсарова в роли Катерины (Александринский театр, Театр литературно-артистического кружка)» представляет собой многоплановое театроведческо-культурологическое исследование, где с одной стороны проводится сравнительный анализ исполнения главных женских ролей в двух разных постановках «Грозы» А.Н. Островского в двух разных театрах, Александринском и Суворинском, с другой стороны эти постановки и отчасти наследие А.Н. Островского вообще рассматривается в контексте специфического этапа развития русской культуры начала ХХ в. (серебряный век, модерн и т.д.). Автор довольно подробно сравнивает как самих актрис, так и их решения конкретной роли в «Грозе», приходя к противопоставлению двух актрис/двух постановок как символов противостояния традиционалистского театра XIX века и театра модерна начала ХХ века (с определенными нюансами). Объектом исследования является довольно обширный комплекс рецензий (опубликованных в изданиях Речь, Биржевые ведомости, Петербургский листок, Театр и искусство и др.) и прочих публикаций, посвященных вынесенным в заглавие работы постановкам. Автор помещает рассмотрение двух конкретных постановок в довольно широкий контекст развития театрального искусства как в плане формирования именно театра модерна (устанавливая связи постановки 1907 г. с более поздними работами В. Мейерхольда), так и с более общими вопросами традиции и новации, проблеме театрального стиля, ролей режиссера и актера в театральной постановке и т.д. Несколько скомкано выглядит научно-методическая часть работы, тем не менее теоретическая основа исследования в общих чертах обозначена, апелляции к литературе осуществляются по ходу авторского нарратива. Также на наш взгляд недостаточно подробными выглядят выводы автора по итогам проведенного исследования, они сводятся в основном к диалектическому итогу о вызревании нового внутри старого ("новый театр, который традиционно принято связывать с появлением и развитием режиссуры, имеет истоки в великом актерском прошлом. Многое из того, что дало русскому театру мощный выход в век ХХ, было подготовлено и назревало внутри актерского искусства, зарождалось, устанавливалось и обнаруживалось в самой природе артистических индивидуальностей переломной эпохи, в особенностях стилевых характеристик актерского творчества, отражающих свойства драматизма времени.."), между тем проведенное автором исследование дает обширный фактологический материал для конкретизации этого общего тезиса. При той важной роли, которую автор придает Роциной-Инсаровой в контексте исследования, персону актрисы стоило вероятно раскрыть более подробно. В целом автор справляется с кругом поставленных задач, работа выполнена на должном научно-методическом уровне и может быть рекомендована к публикации.