

Философия и культура

Правильная ссылка на статью:

Самсоненко А.Ю. «Анфиса» Л. Андреева: проблема первых сценических интерпретаций // Философия и культура. 2025. № 8. DOI: 10.7256/2454-0757.2025.8.75458 EDN: UQVSLJ URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=75458

«Анфиса» Л. Андреева: проблема первых сценических интерпретаций

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 "Философия и искусство"](#)

DOI:

10.7256/2454-0757.2025.8.75458

EDN:

UQVSLJ

Дата направления статьи в редакцию:

09-08-2025

Аннотация: Ключевой фигурой «новой драмы» и нового театра XX века является Леонид Андреев, с его творчеством принято связывать самые смелые опыты режиссерского искусства. Однако в тени остается актерский театр – те поиски, которые на «территории» андреевской драматургии предприняли артистические индивидуальности. Один из таких забытых и, по сути, потерянных театроведением сюжетов – первые постановки пьесы «Анфиса» (1909). Новая пьеса Андреева заинтересовала именно актерский театр. Премьерные постановки осуществили частные сцены: петербургский Новый Драматический театр и московская антреприза Константина Незлобина. В первом спектакле (1909) сценическое авторство принадлежало артисту Павлу Самойлову, который сыграл роль Федора Костомарова, во втором (1910) – актрисе Екатерине Рощиной-Инсаровой, исполнившей заглавную роль Анфисы. Две непохожие друг на друга стиливые артистические индивидуальности, Самойлов и Рощина-Инсарова, представили два полярных варианта пьесы. В случае Самойлова, «актера-неврастеника», ясно читается натуралистическая вариация. У Рощиной-Инсаровой, актрисы Серебряного века, очевидно новое – поэтическое – строение

образности, и более всего такая новая образность может быть связана с символизмом. На основе рецензий современников проведена реконструкция ролей, что подразумевает критический подход и контекстуальный анализ. Методологический фундамент – комплекс исторических подходов, прежде всего, сравнительно-исторический метод. Для рубежа первых десятилетий XX века эти две радикально противоположные интерпретации «Анфисы», самойловская и рощинская, оказываются больше, чем локальное явление. Именно на территории андеевской пьесы, которая предоставила возможность таких крайних трактовок, выявляется движение художественного времени – смена художественных течений: очевидно, что к концу 1900-х годов натурализм – пройденный искусством этап. Именно рощинский символизм оказывается искомым «новым», и это «новое» приносит именно индивидуальность актрисы. Существенно, что именно Рощина-Инсарова окажется так значима в будущем для режиссерского театра (прежде всего, для ключевой фигуры этого театра – Всеволода Мейерхольда). Из новой стилиевой индивидуальности актрисы можно и должно строить новый стилиевой конструкт спектакля: как известно, именно в категории стиля сопрягаются в целое разные «ряды» – артистическое и историческое, индивидуальное и временное.

Ключевые слова:

Леонид Андеев, Павел Самойлов, Екатерина Рощина-Инсарова, Анфиса, актерский театр, новая драма, натурализм, символизм, стиль, художественный образ

Одной из важнейших фигур «новой драмы», без сомнения, является Леонид Андеев [\[1\]](#). Именно с постановками драматургии Андеева принято связывать самые решительные и смелые опыты нового – режиссерского – искусства XX века. Довольно обширная литература театроведов разных поколений посвящена сценическим новациям знаковых и ключевых режиссерских индивидуальностей, К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда [\[1\]](#), на «материале» андеевских пьес [\[2\],\[3\],\[4\],\[5\],\[6\],\[7\]](#).

Однако есть никем не исследованная область: драматургия Андеева не в режиссерском, а актерском театре – в том типе театра, где автором спектакля был актер. Важно акцентировать, что «театр Актера» не менее пристально всматривался в пьесы Андеева: не только с режиссерскими, но и с артистическими индивидуальностями связаны поиски театральной образности – новой образности нового мировидения XX века.

Более того, и сам Андеев был ориентирован на актера, актерскую индивидуальность и актерский стиль (наглядное свидетельство – теоретические воззрения, например, «панпсихический театр» в «Письмах о театре» (1912–1913) [\[8\],\[9\]](#)). Как и положено, любой поиск «нового» в XX веке – принципиально векторный. В этой векторности не только важными, но принципиально и акцентно значимыми становятся искания в области актерского искусства. Начало этих поисков [\[10\],\[11\],\[12\]](#) – еще до первой «панпсихической» драмы «Екатерина Ивановна» (1912) – в пьесе «Анфиса» (1909).

Андеев рассчитывал, что премьера «Анфисы» состоится в московском Малом театре: именно на такой – по-актерски традиционалистской – сцене. Императорский театр также был заинтересован в пьесе («А.И. Южин [руководитель труппы] вкладывает много труда и энергии в постановку» [\[13\]](#)), однако по цензурным соображениям прямо на стадии генеральных репетиций «Анфису» запретили к показу. В итоге практически

одномоментно постановку осуществили частные театры – Новый Драматический в Петербурге (1909) и антреприза Константина Незлобина в Москве (1910). Приходится акцентировать, что режиссерские спектакли андеевских пьес затмили актерские, а постановки «Анфисы» (эта пьеса режиссерский театр не заинтересовала), таким образом, напроць исчезли из поля внимания историков и теоретиков театра.

Содержание первых постановок «Анфисы» было сконцентрировано – как и принято в актерском театре – исключительно на исполнителях центральных ролей. В Петербурге – Павел Самойлов в роли Костомарова, в Москве – Екатерина Рощина-Инсарова в роли Анфисы.

Изначально Андеев задумывал свое произведение на исключительного артиста – на Героя: почти до самых последних минут публикации пьесы носила заглавие «Господин». По сути, вариативный ресурс: в пользу разного героя, в пользу разного драматического лица, разного начала – мужского и женского. Господин-Анфиса — мускулинное-феминное: распад человеческой «парной» цельности традиционалистского мироизмерения. Господин — привычно социальное или уже иное — вариативное? Анфиса — частное и неизменно «при мужчине» (без отчества — по родителю, без фамилии — по мужу)? Как отмечают современные исследователи, «андеевский герой — человек с пошатнувшейся идентичностью, "потерявший тон", "раздвоившийся"» [\[14, с. 29\]](#). Эту заложенную в пьесу драматическую проблему каждому спектаклю предназначалось разрешать по-своему.

Очевидно, это уже «новое» — то новое, которое выходило за пределы андеевской программы. У сцены (что театру и положено, актерское искусство не прикладное, а самостоятельное) – свой уровень противоречий, свои представления о «месте человека в мире» и, соответственно, поиски своего драматически «заряженного» человека. Андеев обеспечил «конструкт», необходимую для подобного сценического поиска вариативность, данную уже в самом переборе названий: «Господин» — «Анфиса». Пьеса предлагала и провоцировала театральный потенциал: право авторства оставалась за артистами.

«Вариативность» пьесы – в пользу сценического авторства – современники, однако, восприняли как недостаток. По старым меркам, XIX века и его цельной образности принадлежащим, в «Анфисе» увидели лишь сценарий, эскиз, осто: «... характеры не разработаны, ... только намечены» [\[15, с. 145\]](#).

Первым рецензентам пьесы представлялось, что «отношение самого автора к герою... спутано» [\[16, с. 725\]](#): «... не то он натура, отмеченная перстом, и потому в качестве сверхчеловека имеющий право ..., не то блудливый козел, которого, вообще, не следует пускать в огород» [\[16, с. 725\]](#). Действительно, как отмечают уже современные нам исследователи, «... изображая... семейные сцены, тайны, ссоры, выявляя скрытое, тайное в повседневном, бытовом, сочетая криминально-патологическую интригу с метафизичностью, интеллектуализмом, Андеев зачастую воспринимался современниками "в шлейфе" недавней влиятельной литературной традиции — как "летописец повседневности" в духе натурализма, с его интересом к социальным девиациям, вопросам наследственности, семьи, брака и физиологии» [\[14, с. 20\]](#). С этой точки зрения современники пьесы как бы «достроили» именно натуралистический сюжет – предопределенность героя наследственностью, средой и инстинктами: «Костомаров... ни о чем ином не думает, как о половых исканиях и разнообразиях» [\[16, с. 726\]](#).

Драматическая инициатива в первой театральной постановке «Анфисы» принадлежала артисту Павлу Самойлову, исполнителю роли Костомарова.

Артист открывал новый уровень драматических и сценических противоречий: их провоцировала индивидуальность Самойлова, за которым в истории театра закрепилось амплуа неврастеника. «Актер-неврастеник» - не просто натурализм, а преодоление нервической рефлексией (рефлексия нервов) «больной» физиологии. Не жертва среды и социальных условий, как положено натурализму, а герой «бунтующей крови»: бунт против натурализма и последнего человеческого распада [\[17\]](#). Встреча андреевского «Господина» с артистической индивидуальностью Самойлова здесь обязывала случиться и содержательно прозвучать: интерес к исключительному — мужскому лицу — в духе и потенциале современной «новой неврастении».

Нервным надрывом начинал роль и спектакль Самойлов: с первых минут его Костомаров выглядит «подавленно, нервно и растерянно, хватается рукою за лоб», «делает прерывистые жесты» [\[18\]](#), — фиксировали очевидцы. Этот нервический рисунок роли задавал точку отсчета: Костомаров-Самойлов «с первого акта какой-то горячечный», и в этой горячности «совершенно развинтился» [\[19\]](#). Совокупность свойств героя была свернута и стянута исключительно к его внутренней жизни. Самойлов-Костомаров оставался один, вне сюжета и партнерства — наедине со своей нервной жизнью, но именно по отношению к этой жизни было возможно и даже должно искать и динамику, и динамику преодоления.

Возмущенный критик К. Арабажин ни смелости, ни воли в герое, однако, не находил: «воля — не нервная взвинченность», и не может «роль Костомарова ... быть вверена г. развинченному и неврастеничному артисту» [\[15, с. 148\]](#). Самойлов, по мнению рецензентов, должен был «... дать более сильную личность в Костомарове», — это «... оттенило бы чисто животное распутство» [\[20\]](#). Ни оттенения, ни преодоления не было, но открывался другой, какой-то парадоксальный «вывод» роли. «Животное распутство» — не меньший, не менее значимый и, не стоит скрывать, не менее яркий (по крайней мере — вызывающий) «мотив» пьесы, однако этот мотив в исполнении Самойлова приводил к странному разрешению. Даже для сюжета «инстинкта» здесь не оказывалось должной мощи. Этот Костомаров, по мнению Л. Гуревич, выходил «просто жалким, беспутным неврастеником» [\[21\]](#). «Жалкость» позже подтверждал и биограф Самойлова, В. Якобсон: герой «казался ноющим, нудным, несносным типом» [\[17, с. 149\]](#).

Вместо преодолительной волевой нервической инициативы - только «какой-то слюняй» [\[15, с. 148\]](#). Все, что представил актер-неврастеник Самойлов - «истеричность» [\[15, с. 148\]](#). Минуты взвинченности драматически ничего не решали и даже не передавали силы впечатления.

Театральное время неврастеников, очевидно, в 1909 году подошло к концу. В 1910 свое мировидение предложила «Анфисе» актриса Рощина-Инсарова. Современники не исключали, что успех пьесы в театре Незлобина «вызван..., как это ни странно, провалом "Анфисы" в Петербурге» [\[22\]](#). «Анфиса» Рощиной-Инсаровой прозвучала для очевидцев во многом потому, что как будто по случайности была «завязана» в противоречие — со спектаклем Нового Драматического театра и с артистическим содержанием Самойлова.

В печати на московскую премьеру долго не утихали споры. Обсуждали, что спектакль с

андреевской пьесой вовсе не совпадал, однако это только провоцировало театральное впечатление: «Хотя на сцене и было не совсем то, что написано в драме, а в драме написано не совсем то, что задумано, но все же получилось представление, оставляющее впечатление» [23]. Это впечатление в Незлобинском театре произвел вовсе не исполнитель роли Костомарова – актер Юрий Белгородский, который только показал своего героя «мелким пошляком» и «весь вечер не сходил с ходуль провинциального любовника» [24]. Не только, однако, Белгородский, а все артисты московской премьеры буквально «проваливались» вместе с ролью в «литературу», которую «красили», что и оценивалось соответствующе.

Или меняли. Иногда радикально, как Рощина-Инсарова. Которая давала Анфисе свою индивидуальность и свой стиль: лицо, голос, руки, некрасивое — в иной Красоте. Этим изменяла все.

Тональность мелодии этой сценической Анфисы определил критик Э. Бескин: «Нет ... изломанности. И жест, и звук, и движения выровнялись» [25, с. 109]. Актриса звучала «без мелкой и дешевой экспансивности ... Именно это нужно Анфисе..., все переживающей глубоко, а не истерично» [26]. В мелодическом переживании - «без нажима и крика» - «передалась ... глубокая внутренняя драма» [27, с. 74].

Элегией переживания «артистка рисует драму разбитого чувства» [27, с. 74]. Этот рисунок — простые лирические интонации, мягкая жестикуляция. По мнению критика Я. Розенштейна, основная «тема пьесы, ее лейтмотив — ... борьба двух ... начал — мужского и женского», Костомарова и Анфисы [24]. Однако лирическое переживание Рощиной-Инсаровой, очевидно, не конфликтное – то есть не связано с противоречиями с другими людьми. Именно внутреннее – психологическое. Соответственно, Анфиса Рощиной-Инсаровой оказывалась бессильна перед лейтмотивом борьбы, столкновения и сопротивления: «не обжигала ... пламенем, темпераментом» [28]. В тональности героини «...не чувствуется будущего скованного огня» [29], и тогда сценическая Анфиса оборачивалась изнеможением.

«Еще в третьем акте, в патетической сцене, когда Анфиса бросает Костомарову подлеца, есть некоторая сила» [29], — полагал критик С. Голоушев. Но всегда недостаточная: во всплеске — образ «не красивой ядовитой змеи, не зловещей силы» [29]. В интонировании роли не находили яркой «заряженности», и тогда в остатке сюжета пьесы — сценическая «Анфиса слабая и запутавшаяся в сетях» [29].

Сюжетная кульминационная «... бурная выходка в третьем акте, когда кричит Анфиса: “Господи, ведь это же все знают, что я любовница, любовница вот этого” ...», не дала ничего, кроме большого шума» [26], — фиксировали очевидцы.

Оказался у артистки «бледен ... хорошо написанный и действительно страшный 4 акт. Тут должна быть сила жертвы, искупитель и сгущенный страх тупика. Это не вышло» [24]. Вместо силы - героиня Рощиной-Инсаровой «только очень утомленная» [26]. Критик Н. Эфрос не скрывал своих эмоций, отчаянно восклицал, был не согласен с такой трактовкой: «... нет! Тут — самые сильные, самые трагичные ... переживания. Акт вышел пустой и даже скучный. Казалось, — чего это так долго тянет автор... А этот акт лучший в пьесе. И может, и должен он дать впечатление громадное, потрясающее. ... Когда шепчет Анфиса — “баюшки баю!”, — должно быть все сердце облитым тоскою,

мучительно застонать в зрителе, и слезы брызнуть из глаз» [26].

Однако «...точно устала исполнительница... чувствовать» [26]. В остатке «артистка сыграла конец ... с театральным шепотом», - здесь «игра была только внешняя» [26].

Такой сценической Анфисе была дана оценка: Рощина-Инсарова не представила такого «образа, какого ждешь от этой роли» [30].

Поверх сюжета, однако, критики записали то, что не принадлежало ни андеевской героине, ни сценической: подчеркнуто — исключительно артистке, артистической индивидуальности Рощиной-Инсаровой. Некий сверхсюжет. В лице актрисы — «затаенная драма»; не находит выражения — «подавленная слеза» и «сосредоточенное страдание» [25, с. 109]. Собственный — артистический — лейтмотив: Рощина-Инсарова «страдала... подлинной мукой» [27, с. 74] невыразимого.

Актриса как бы «сдергивала» чувственную определенность героини, открывала свое: на символистский манер — невоплотимую Красоту. Это фиксировал критик Эфрос: в лице актрисы «не красота, но что-то, что ценнее красоты», оно светится «загадочной печатью» [26].

Другой «сверхсюжет» предложил критик Э. Бескин: расслышал актрису в другом ассоциативном поле. Рощина-Инсарова в третьем «акте немножко позирует». Через момент позы «дает готическую фигуру... с рисунка прерафаэлитов». «Это красиво. Но — холодно». Критик ставил точку. Этот "знак" оказался недоступен к познанию чувственным опытом: «это на мраморе высеченная страничка. Как мрамор холодная, и как мрамор красивая» [28].

Рецензенты настаивали, что Анфиса Рощиной-Инсаровой — отнюдь не та, что написана в пьесе Андреева. «Та», андеевская Анфиса, в исполнении актрисы оказывалась «недоигранным» сюжетом: «не все в Анфисе нашло у нее выражение» [32]. Однако открывался другой уровень — символический и символистский, который принадлежал уже не пьесе, а индивидуальности актрисы: с другим, непознаваемым эмпирически, переживанием. Но доступное — чувственное, жизненное измерение — вовсе не то, где может поместиться и реализоваться тот человек, который носитель «иномирного».

О раздвоенности и крайностях «Анфисы» некогда писал Иннокентий Анненский. Эстет полагал, с одной стороны, что в пьесе «все люди немного противные и нечистые какие-то». По его мнению, Анфиса принадлежит этому сюжету: «сперва муж оскорбил и бросил, а после ребенок очаровал и оставил. Ошибка у нее вышла потом с каким-то офицером в Смоленске..., наконец, уже помятая жизнью, уже глубоко оскорбленная, достается она мужу сестры» [33]. Эта сюжетная «сторона» Анфисы, однако, для современников оказывалась возможной, но малопривлекательной: здесь героиня «ничем не выделяется, не представляет интереса новизны» и весь «"героизм" Анфисы, напоминающий, скорее, истерический» припадок «со швырянием рюмок в лицо» — был возможен, но не обеспечивал Анфисе драматическое главенство [15, с. 146]. С другой стороны, по мнению Анненского, персонажи «Леонида Андреева ... символизируются»; «что-то другое — большое ..., но это — ... не-я. Эстетически это не-я ... своеобразно изменяет психологию людей, через которых действует. <...> мы перестали за них бояться, их любить и даже жалеть» [33].

Сейчас эти крайности можно и должно сформулировать так: натуралистическая и

символистская. Этот вариативный потенциал «Анфисы» и обеспечил ей сценическую привлекательность: театр как самостоятельное искусство оставался в праве выбора и даже более - своего предложения и несомненного авторства. Именно в таком поле вариаций были явлены первые актерские постановки «Анфисы»: натуралистическая принадлежала артисту Павлу Самойлову в петербургском Новом Драматическом театре, близкая к мировидению символизма – актрисе Екатерине Рощиной-Инсаровой в московской антрепризе Незлобина. Показательно, однако, что речь здесь идет о нечто большем, чем актерская интерпретация. «Анфиса» оказалась как бы «лакмусовой бумажкой» для обнаружения нового – стиля, образа, мироощущения. Существенно, что не Самойлов, а именно актриса Рощина-Инсарова - ее новый стиль и ее новая образность - оказалась так значима для режиссерского театра: всего через три года (с 1913) начнет работать в Александринском театре под руководством Всеволода Мейерхольда, режиссера-новатора XX века. К Андрееву и Мейерхольд, и Рощина-Инсарова уже не вернулись, однако для обоих именно андреевская драматургия оказалась «трамплином» поисков и самых радикальных новаций.

[1] Речь идет о почти одномоментных постановках В.Э. Мейерхольда и К.С. Станиславского пьесы «Жизнь Человека» Л. Андреева (22 февраля 1907 года - в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской; 12 декабря 1907 года - в Московском Художественном театре); а также о дальнейших опытах МХТ на «материале» драматургии Андреева: 1909 — «Анатэма», 1912 — «Екатерина Ивановна», 1914 – «Мысль» (режиссер В. И. Немирович-Данченко).

Библиография

1. Шишкина Л. И. Творчество Леонида Андреева в контексте культуры XX века. СПб.: СЗАГС, 2009. 219 с. EDN: QUPQUR.
2. Строева М. Н. Режиссерские искания Станиславского: 1898–1917. М.: Наука, 1973. 375 с.
3. Русский театр и драматургия эпохи революции 1905–1907 годов / Редкол. А. Я. Альтшуллер, Л. С. Данилова, А. А. Нинов. Л.: ЛГИТМИК, 1987. 159 с.
4. Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. М.: Наука, 1989. 384 с.
5. Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи / Ред. А. М. Смелянский. М.: Московский Художественный театр, 2007. 671 с.
6. Скороход Н. С. Леонид Андреев. М.: Молодая гвардия, 2013. 430 с. EDN: XPERYD.
7. Булышева Е. В. Пьеса Л. Н. Андреева "Мысль" в Московском Художественном театре // Вестник СПбГУКИ. 2016. № 1 (26). С. 118-121.
8. Михеичева Е. А. О психологизме Леонида Андреева. М.: Моск. пед. ун-т, 1994. 189 с.
9. Булышева Е. В. "Театр панпсихизма" Л. Н. Андреева // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 5. С. 169-175. EDN: VKDLDB.
10. Старосельская Н. Д. Драматургия Леонида Андреева: модерн: 100 лет спустя // Вопросы литературы. 2000. № 6. С. 125-148.
11. Московкина И. И. Между "pro" и "contra": координаты художественного мира Леонида Андреева. Харьков: Харьков. нац. ун-т им. В. Н. Каразина, 2005. 287 с.
12. Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: избранные труды: публицистика. СПб.: Петрополис, 2010. 738 с.
13. Дорошевич В. М. А. И. Южин и Малый театр // Раннее утро. 1909. 25 ноября.
14. Боева Г. Н. Творчество Леонида Андреева и эпоха модерна. СПб.: ИД "Петрополис", 2016. 520 с. EDN: XCOLPX.
15. Арабажин К. И. Новый драматический театр // Ежегодник императорских театров. 1909. Вып. 4. С. 140-148.

16. Кугель А. Р. Театральные заметки // Театр и искусство. 1909. № 42. С. 724-726.
17. Якобсон В. П. Павел Самойлов: сценическая биография его героев. Л.: Искусство, 1987. 205 с.
18. Измайлов А. А. "Анфиса" // Биржевые ведомости. 1909. 12 октября.
19. Беляев Ю. Д. Театральные заметки: "Анфиса" // Новое время. 1909. 13 октября.
20. Абельсон И. О. "Анфиса": новая пьеса Леонида Андреева в "Новом Драматическом театре" // Обозрение театров. 1909. 13 октября.
21. Гуревич Л. Я. Петербургские театры: "Анфиса" Л. Андреева // Русские ведомости. 1909. 13 октября.
22. Опочинин Е. Н. "Анфиса", пьеса в 4 д. Леонида Андреева на сцене театра К. Н. Незлобина // Московский листок. 1910. 29 января.
23. Голоушев С. С. "Анфиса" в театре Незлобина // Утро России. 1910. 26 января.
24. Розенштейн Я. Л. "Анфиса" // Новости сезона. 1910. 27 января.
25. Бескин Э. М. Московские письма // Театр и искусство. 1910. № 5. С. 109-110.
26. Эфрос Н. Е. "Анфиса" у Незлобина // Театр. 1910. 29 января.
27. Юрьев М. Анфиса // Рампа и жизнь. 1910. № 5. С. 73-75.
28. Бескин Э. М. Андреев и Рощина // Раннее утро. 1910. 27 января.
29. Голоушев С. С. Анфиса: фельетон Сергея Глаголя // Утро России. 1910. 27 января.
30. Театр и музыка. Новый театр // Московские ведомости. 1910. 27 января.
31. Бескин Э. М. "Анфиса": вчерашние впечатления (Театр Незлобина) // Раннее утро. 1910. 26 января.
32. "Анфиса" (Первое представление) // Театр. 1910. 26 января.
33. Анненский И. Ф. Театр Леонида Андреева // Голос Севера. 1909. 6 декабря.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования в представленной для публикации в журнале «Философия и культура» статье автор однозначно не определяет ни в развернутом, словно синопсис, заголовке («"Анфиса" Л. Андреева: первые театральные постановки. Павел Самойлов в роли Федора Костомарова (Новый драматический театр, 1909), Екатерина Рощина-Инсарова в роли Анфисы (театр К. Незлобина, 1910)»), ни в развернутом введении, посвященном проблематизации изучения драматургии для актерского театра на примере пьесы Л. Андреева «Анфиса», ни в кратком итоговом выводе.

Есть вероятность, что автор намерено отказывается от формализации методического сопровождения своей статьи, пытаясь применить тот же метод философской провокации, который использовал и Л. Андреев в пьесе «Анфиса»: у Андреева в зависимости от интерпретации «недописанных» образов актером, пьеса раскрывает потаенные грани смысла от постановки к постановке; у претендующего на публикацию автора читатель оказывается в роли такого актера. Известный российский теоретик В. М. Розин подобные отсылки к мыслительному труду читателя или зрителя обозначил как интеллектуальную практику рефлексивно-синтетического творчества — «креативистику». Подобный нарративный прием действительно присутствует в представленной на рецензирование статье (незнакомый с пьесой Андреева читатель, правда, ничего не поймет, но автор к такому читателю совершенно безразличен). Однако, в таком случае автор спровоцировал и некоторую неоднозначность прочтения своей мысли.

С одной стороны, вроде бы, статья посвящена сложной проблеме изучения драматургии для актерского театра, но драматургия Андреева не становится предметом анализа в

основной части статьи. В аналитической части автор добротнo анализирует тематическую подборку высказываний театральных критиков о пьесе и ее актерских интерпретациях Павлом Самойловым и Екатериной Рожиной-Инсаровой. Следовательно, предметом является рефлексия театральных критиков-современников на новацию Андреева в области драматургии для актерского театра. Актерский театр (а вернее было бы сказать – актерский спектакль) в таком случае составляет объектную область выполненного исследования, рассмотренную на эмпирическом материале первых постановок пьесы Андреева.

С другой стороны, центральное место в исследовании занимает актерская интерпретация особенностей драматургии пьесы Л. Андреева «Анфиса», представленная путем обобщения отзывов критиков-современников. Тогда актерскую интерпретацию следует считать предметом исследования, пьесу — объектом, а критику — эмпирическим материалом.

Хотя, судя по итоговому выводу, предметом исследования все же является «потенциальный драматизм “Анфисы”», а драматургическое новаторство Л. Андреева — объектом.

Методология исследования основана на тщательной выборке и анализе автором эпистолярных свидетельств театральных критиков о впечатлениях от первых постановок пьесы Л. Андреева «Анфиса». Путем сравнения и обобщения высказываний критиков автор установил, что Павел Самойлов в роли Федора Костомарова (Новый драматический театр, 1909) интерпретировал «героя» Андреева нарочито натуралистично в духе неврастеника, человека духовно и физически болезненного. Рожина-Инсарова же в роли Анфисы (театр К. Незлобина, 1910) раскрывает свой персонаж с неожиданно для критиков глубокой психологической и символической стороны, отчего пьеса существенно выигрывает. В целом аналитическая часть статьи раскрывает уникальные особенности первых постановок «Господина» / «Анфисы» Л. Андреева.

В заключении автор дает справедливую оценку потенциалу пьесы Андреева: «Сейчас эти крайности <... актерской интерпретации ...> можно и должно сформулировать так: натуралистическая и символистская. Этот потенциальный драматизм “Анфисы” и обеспечил ей крайнюю привлекательность для театров. Именно в этих крайностях были явлены первые актерские постановки пьесы: натуралистическая принадлежала артисту Павлу Самойлову в петербургском Новом Драматическом театре, символистская – актрисе Екатерине Рожиной-Инсаровой в московской антрепризе Незлобина. Показательно, однако, что речь здесь идет о нечто большем, чем актерская интерпретация. “Анфиса” оказалась как бы “лакмусовой бумажкой” для обнаружения нового – стиля, образа, мировидения».

Таким образом, несмотря на отсутствие однозначной формализации программы исследования, обозначенный в итоговом выводе предмет автором раскрыт на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «есть никем не исследованная область: постановки пьес Андреева не в режиссерском, а актерском театре – в том типе театра, где автором спектакля был актер». Рецензент отмечает, что не только в отношении драматургии Андреева, но и в целом серьезных исследований актерского театра (спектакля) крайне недостаточно.

Научная новизна представленного исследования заключается в тщательной выборке и анализе автором эпистолярных свидетельств театральных критиков о впечатлениях от первых постановок пьесы Л. Андреева «Анфиса», во введении в теоретический оборот мало известных источников, а также в авторской оценке особой привлекательности

пьесы Андреева для театров. Представленные автором результаты безусловно заслуживают теоретического внимания.

Стиль текста автор в целом выдержал научный, но встречаются слабо согласованные высказывания, требующие уточнения (например, «на стадии генеральных репетициях», «однако оглушительного впечатления это отменяло, даже провоцировало», «Существенно, что не Самойлов, а именно актриса Рощина-Инсарова как носительница нового стиля и новой образности оказалась так привлекательна и существенна для нового – режиссерского – театра: всего через три года начнет работать под руководством режиссера-новатора - Всеволодом Мейерхольдом», «однако именно драматургия Андреева для обоих[1] оказался "трамплином"»), а также текст запланированной публикации улучшат рекомендованные редакцией нормы сокращения упомянутых годов и веков (см. https://nbpublish.com/fkmag/info_106.html).

Структура статьи соответствует логике изложения результатов научного поиска и подчинена нетривиальному авторскому стремлению заинтриговать читателя интеллектуальной игрой теоретических смыслов.

Библиография хорошо раскрывает проблемную область и эмпирический материал исследования.

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна, хотя автор и избегает острой теоретической полемики.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура» и после небольшой доработки может быть рекомендована к публикации.

Результаты процедуры повторного 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 ««Анфиса» Л. Андреева: проблема первых сценических интерпретаций», в которой проведено исследование первых постановок пьесы Леонида Андреева в начале XX века на сценах Нового Драматического театра в Петербурге (1909) и антрепризы Константина Незлобина в Москве (1910).

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что с постановками драматургии Андреева принято связывать самые решительные и смелые опыты нового – режиссерского – искусства XX века. поиски театральной образности – новой образности нового мировидения XX века связаны не только с режиссерскими, но и с артистическими индивидуальностями. Андреев обеспечил «конструкт», необходимую для подобного сценического поиска вариативность, данную уже в самом переборе названий: «Господин» — «Анфиса». Пьеса предлагала и провоцировала театральный потенциал: право авторства оставалась за артистами.

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 практической и теоретической значимости.

На основе анализа научной обоснованности проблематики автор приходит к заключению о наличии обширных искусствоведческих исследований, посвященных сценическим новациям знаковых и ключевых режиссерских индивидуальностей, К.С. Станиславского и В.Э. Мейерхольда, на «материале» андеевских пьес. Вместе с тем, автор отмечает и полное отсутствие исследований драматургии Андреева не в режиссерском, а актерском театре – в том типе театра, где автором спектакля был актер. Проработка данного

вопроса и составила научную новизну исследования.

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. Шишкиной Л. И., Булышевой Е. В., Альтшуллера А. Я. и др. Эмпирическую базу составили театральные постановки пьесы Л. Андреева «Анфиса» 1909 и 1910 годов и заметки театральных деятелей и критиков (Мейерхольд В. Э., Кугель А. Р., Анненский И. Ф. и др.).

Соответственно, целью настоящего исследования является сопоставление постановок пьесы Леонида Андреева «Анфиса» с позиции актерской исполнительской интерпретации ее главных героев актерами Петром Самойловым и Екатериной Рощиной-Инсаровой.

Как утверждает автор, изначально Андреев задумывал свое произведение на исключительного артиста – на Героя: почти до самых последних минут публикации пьесы носила заглавие «Господин». По сути, вариативный ресурс: в пользу разного героя, в пользу разного драматического лица, разного начала – мужского и женского. Содержание первых постановок «Анфисы» было сконцентрировано – как и принято в актерском театре – исключительно на исполнителях центральных ролей. В Петербурге – Павел Самойлов в роли Костомарова, в Москве – Екатерина Рощина-Инсарова в роли Анфисы.

На примере данных постановок автор формулирует особенности актерской игры: натуралистическая и символистская. Именно в таком поле вариаций были явлены первые актерские постановки «Анфисы»: натуралистическая принадлежала артисту Павлу Самойлову в петербургском Новом Драматическом театре, близкая к мировидению символизма – актрисе Екатерине Рощиной-Инсаровой в московской антрепризе Незлобина. По мнению автора, «Анфиса» оказалась как бы «лакмусовой бумажкой» для обнаружения нового – стиля, образа, мироощущения.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором 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 31 источника, но включает в себя небольшое количество современных 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 окончательного рецензирования статьи

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

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

Предмет исследования статьи ««Анфиса» Л. Андреева: проблема первых сценических интерпретаций - первые сценические интерпретации указанной пьесы в Москве и Санкт-Петербурге.

Актуальность статьи весьма велика, поскольку в отечественном искусствоведении существует определенный дефицит исследований, посвященных современному театру.

Сам автор справедливо замечает: «Однако есть никем не исследованная область: драматургия Андреева не в режиссерском, а актерском театре – в том типе театра, где автором спектакля был актер. Важно акцентировать, что «театр Актера» не менее пристально всматривался в пьесы Андреева: не только с режиссерскими, но и с артистическими индивидуальностями связаны поиски театральной образности – новой образности нового мировидения XX века».

Статья обладает несомненной научной новизной и отвечает всем признакам подлинной научной работы.

Методология автора весьма разнообразна и включает анализ широкого круга источников – самой пьесы и посвященной ей литературы. Автором умело используются сравнительно-исторический, описательный, аналитический и др. методы во всем их многообразии.

Исследование, как мы уже отметили, отличается очевидной научностью изложения, содержательностью, тщательностью, четкой структурой. Стиль автора характеризуется оригинальностью и логичностью, доступностью и высокой культурой речи. Пожалуй, самое привлекательное в этой работе – ее четко выстроенная структура и до мелочей проанализированные подробности постановок и истории их создания.

Исследование состоит из обширного введения, в котором анализируются специфические особенности «новой драмы» и вообще драматургии Л. Андреева, делается обзор литературы по теме, а также основной части и выводов.

Уже во введении становится очевидным умение исследователя делать верные промежуточные выводы, основываясь на глубоких знаниях. Он пишет: «Содержание первых постановок «Анфисы» было сконцентрировано – как и принято в актерском театре – исключительно на исполнителях центральных ролей. В Петербурге – Павел Самойлов в роли Костомарова, в Москве – Екатерина Рощина-Инсарова в роли Анфисы.

Изначально Андреев задумывал свое произведение на исключительного артиста – на Героя: почти до самых последних минут публикации пьеса носила заглавие «Господин».

К очевидным достоинствам работы можно отнести бесспорное умение исследователя воссоздавать точную сценическую ткань, а именно: «Нервным надрывом начинал роль и спектакль Самойлов: с первых минут его Костомаров выглядит «подавленно, нервно и растерянно, хватается рукою за лоб», «делает прерывистые жесты» [18], — фиксировали очевидцы. Этот нервический рисунок роли задавал точку отсчета: Костомаров-Самойлов «с первого акта какой-то горячечный», и в этой горячечности «совершенно развинтился»[19]. Совокупность свойств героя была свернута и стянута исключительно к его внутренней жизни. Самойлов-Костомаров оставался один, вне сюжета и партнерства — наедине со своей нервной жизнью, но именно по отношению к этой жизни было возможно и даже должно искать и динамику, и динамику

преодоления».

Очевидно умение автора включать в работу не только описание, но и анализ, который помогает читателю «увидеть» происходящее на сцене: «Поверх сюжета, однако, критики записали то, что не принадлежало ни андреевской героине, ни сценической: подчеркнуто — исключительно артистке, артистической индивидуальности Рощиной-Инсаровой. Некий сверхсюжет. В лице актрисы — «затаенная драма»; не находит выражения — «подавленная слеза» и «сосредоточенное страдание» [25, с. 109]. Собственный – артистический – лейтмотив: Рощина-Инсарова «страдала... подлинной мукой» [27, с. 74] невыразимого.

Актриса как бы «сдерживала» чувственную определенность героини, открывала свое: на символистский манер — невоплотимую Красоту. Это фиксировал критик Эфрос: в лице актрисы «не красота, но что-то, что ценнее красоты», оно светится «загадочной печатью». Весьма похвально, что автор анализирует и высказывания рецензентов с современной позиции:

«Рецензенты настаивали, что Анфиса Рощиной-Инсаровой – отнюдь не та, что написана в пьесе Андреева. «Та», андреевская Анфиса, в исполнении актрисы оказывалась «недоигранным» сюжетом: «не все в Анфисе нашло у нее выражение» [32]. Однако открывался другой уровень — символический и символистский, который принадлежал уже не пьесе, а индивидуальности актрисы: с другим, непознаваемым эмпирически, переживанием. Но доступное — чувственное, жизненное измерение — вовсе не то, где может поместиться и реализоваться тот человек, который носитель «иномирного».

Все это помогает воссоздать сценическую ткань спектаклей, как уже отмечалось, изучить историю их создания, а также составить собственное мнение о постановках.

Библиография данного исследования является достаточной и разносторонней, включает множество разнообразных источников по теме, выполнена в соответствии с ГОСТами.

Апелляция к оппонентам представлена в широкой мере, выполнена на высоконаучном уровне.

Автор делает обширные и серьезные выводы, а именно: «Сейчас эти крайности можно и должно сформулировать так: натуралистическая и символистская. Этот вариативный потенциал «Анфисы» и обеспечил ей сценическую привлекательность: театр как самостоятельное искусство оставался в праве выбора и даже более – своего предложения и несомненного авторства. Именно в таком поле вариаций были явлены первые актерские постановки «Анфисы»: натуралистическая принадлежала артисту Павлу Самойлову в петербургском Новом Драматическом театре, близкая к мировидению символизма – актрисе Екатерине Рощиной-Инсаровой в московской антрепризе Незлобина».

Это исследование представляет большой интерес для разных слоев аудитории – как специализированной, ориентированной на профессиональное изучение театрального искусства (искусствоведов, театроведов, культурологов, историков и др. исследователей, актеров, студентов, преподавателей и т.д.), так и для всех тех, кто интересуется историей и искусством вообще.