

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-54-71

EDN DOXNKD

УДК 821.161.1:792.071"1920"

Н. В. Стоева

Российский государственный институт сценических искусств,  
Санкт-Петербург, Россия

ORCID: 0009-0001-5291-6331

## Кубисты жеста: Вадим Шершеневич о театральных актерах 1920-х годов

### АННОТАЦИЯ

Статья посвящена театральным текстам поэта-имажиниста Вадима Шершеневича, созданным в период, когда его деятельность в театре как драматурга и режиссера была закончена и поэт сосредоточился на театральные рецензиях, фельетонах, критических текстах. Шершеневич создает четыре портрета актеров театра и кино: Игоря Ильинского (первая публикация в 1926 году, далее — в 1927-м), Анатолия Кторов (первая публикация в 1927 году, далее — в 1929-м), двух актеров оперетты — Григория Ярона (1927) и Николая Бравина (1927), в которых отражены актуальные для второй половины двадцатых годов XX века технологии актерского творчества. Шершеневич одним из первых артикулирует отличие актера театра от киноактера, постулирует новые амплуа, которые должны появиться в кино, еще немом к тому моменту, сосредотачивается на выразительных возможностях жеста, предвидит новые возможности для оперетты и актеров, посвятивших себя этому жанру. В этих брошюрах Шершеневич отказывается от следования биографическому способу анализа творческого пути актеров, полемизируя с другими брошюрами этой серии, сосредоточенными на биографических аспектах, а оставляет больше возможностей для исследования выразительных средств актера. Он подробно описывает изменение амплуа от комика к простаку-буфф и вследствие этого изменение жестов, движений, пауз актера в кино. Анализирует, как работает внешность актера на создание образа, как меняется с ростом актерского мастерства, как в новой эпохе трансформировалась категория «смешного» и как это выразили актеры драматического театра и оперетты.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

В. Г. Шершеневич, имажинизм, советский театр, советский кинематограф 1920-х, оперетта, И. Ильинский, Г. Ярон, Н. Бравин, А. Кторов.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-54-71  
EDN DOXNKD  
УДК 821.161.1:792.071"1920"

Nadezhda V. Stoeva  
Russian State Institute of Performing Arts,  
Saint-Petersburg, Russia  
ORCID: 0009-0001-5291-6331

## Cubists of Gesture: Vadim Shershenevich about Theatre Actors of 1920s

### ABSTRACT

The article is devoted to the theatrical texts of the imagist poet Vadim Shershenevich, when his work in the theatre as a director and playwright was over and the poet focused on theatre reviews, feuilletons, and critical texts. Shershenevich creates four portraits of leading theatre and film actors — Igor Ilyinsky, Anatoly Ktorov, Grigory Yaron and Nikolay Bravin, which reflect the technologies of acting relevant for the second half of the twenties of the 20th century. Shershenevich was one of the first to articulate the difference between a theatre actor and a film actor, and to postulate new roles that should appear in still silent cinema at that time. He focused on the expressive possibilities of gesture, and foresaw new opportunities for operetta and actors who devoted themselves to this genre. In these brochures, Shershenevich refuses to follow the biographical method of analyzing the creative path of actors, polemizing with other brochures in this series, and leaves more opportunities for exploring the actor's expressive means. He describes changes in gestures, movements, pauses of an actor in a movie, analyzes how the actor's appearance works to create an image, how it changes with the growth of acting skills, how the category of "funny" has been transformed in the new era, and how actors in drama theatre and operetta expressed it.

### KEYWORDS

V. G. Shershenevich, imagism, Soviet theatre, Soviet cinema of the 1920s, operetta, I. Ilyinsky, G. Yaron, N. Bravin, A. Ktorov.

В конце 1920-х поэт-имажинист Вадим Шершеневич сосредотачивается на фельетонах и актерских портретах, и в издательстве «Теа-кино-печать»<sup>1</sup> с 1926 по 1929 год вышло несколько его брошюр карманного формата об актерах кино и театра. Для полноценного рассмотрения этих текстов надо обратиться к некоторым подробностям жизни поэта. К 1926 году поэтического объединения имажинистов (основной состав: Анатолий Мариенгоф, Сергей Есенин, Вадим Шершеневич, Рюрик Ивнев, Иван Грузинов и другие) как единомышленников уже не существовало. В 1924 году Сергей Есенин и Иван Грузинов опубликовали заявление о роспуске группы имажинистов. В этом же году Главное управление по делам литературы и издательств Наркомпроса РСФСР закрыло журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном», который издавали имажинисты. Поэзия имажинистов жестко критиковалась в прессе, рецензия на коллективный сборник «Имажинисты» 1925 года называлась «Литературное хулиганство» [1]. В конце 1925 года погиб Сергей Есенин, а в 1926 году Шершеневич издал свой последний сборник стихов «И так итог» и замолчал как поэт, но не как театральный критик, которым успел стать за время существования литературной группы имажинистов.

Одновременно с активной поэтической жизнью Вадим Шершеневич вел успешную театральную деятельность, поработал завлитом Камерного театра у Александра Таирова в 1921 году, вместе с актером Борисом Фердинандовым организовал собственный «Опытно-героический театр», существовавший в период с 1921 по 1923 год, написал несколько оригинальных пьес и массу статей и фельетонов о театре. В конце двадцатых годов Шершеневич пишет портреты театральных артистов для издательства «Теа-кино-печать» и одним из первых четко артикулирует разницу в существовании актеров на сцене и на экране.

Несмотря на долгий срок, прошедший с момента публикации этих текстов, они остаются малоизученными в театральной среде. Литературоведы и филологи приложили много усилий, чтобы перевести творчество поэта-имажиниста из «забытых страниц русского авангарда» в актуальные. Диссертационные тексты, посвященные Шершеневичу — поэту и авангардисту, выходили с конца девяностых годов XX века, в каждом упоминаются и рассматриваются аспекты театральной деятельности поэта (А. А. Николаева, Т. А. Богумил, Н. В. Сарафанова, Е. А. Иванова), отдельно выходили статьи о работе Б. Фердинандова в «Опытно-героическом театре», где упоминается В. Шершеневич (А. Милах, В. В. Иванов). Но только недавно театральная деятельность поэта стала до-

ступна к изучению в полном объеме. Это связано с публикациями театральных текстов Шершеневича в двух отдельных изданиях: «Критические тексты: от футуризма к имажинизму» [2] и «Критические тексты: театр, кино, цирк, эстрада» [3], где есть подробные вступительные статьи и примечания. Однако аналитический текст, посвященный именно театрально-критической деятельности Шершеневича на материале брошюр об актерах, вышел только один — «В. Г. Шершеневич как театральный и кинокритик»

1 Киноиздательство РСФСР организовано отделом печати ЦК РКП(б) в 1925 году, за время существования поменяло название с «Кино-печать» на «Теа-кино-печать». Про существовало до 1930 года.

Т. Терновой [4]. Но с театроведческой точки зрения тексты Шершеневича-критика не рассматривались. Театроведческий анализ позволяет прояснить актуальные во второй половине 1920-х годов технологии актерского творчества в театре и кино и раскрыть театральные принципы эстетики Шершеневича, авангардные по своей сути.

Для исследования взяты оригинальные брошюры, вышедшие в конце 1920-х, как наиболее информативные для исследования, содержащие дополнительный фотографический материал и эмоционально насыщенные. Следы, оставленные предыдущими читателями или самим временем, пожелтевшие листы бумаги, плохо пропечатанные буквы или зернистость фотоснимков дают осязаемое понимание не только востребованности этих книг (их читали, делали пометки, переплетали), но и помогают погрузиться в контекст времени создания брошюр.

## ИГОРЬ ИЛЬИНСКИЙ: КУБИСТ ЖЕСТА

Издательство «Теа-кино-печать» вначале издавало открытки и брошюры о популярных актерах зарубежного кино с описанием творческого пути, биографических подробностей Полы Негри, Лилиан Гиш, Гарольда Ллойда и других, потом эта линейка была расширена до портретов актеров молодого советского кино и актеров театра. Шершеневич начинает свои публикации с портрета Игоря Ильинского (первая публикация в 1926 году, далее — в 1927-м), Анатолия Кторов (первая публикация в 1927, далее — в 1929-м) — актера московского драматического театра, Григория Ярона (1927) и Николая Бравина (1927) — артистов оперетты.

Предположу, что Шершеневич неслучайно начитает свою серию с актера театра Вс. Мейерхольда Игоря Ильинского, которого поэт много видел в постановках разных театров. Его текст небогат примерами и скуп на доказательства, но лих на формулировки и определения.

К моменту выхода первого издания брошюры в 1926 году актер Игорь Ильинский уже работал во многих московских театрах: в «Новом театре» Ф. Ф. Комиссаржевского (сезон 1920/1921 года), во МХАТе (в 1923 году), сотрудничал с Вс. Мейерхольдом с 1920-го, у которого задержался с перерывами до 1934 года. Театры Комиссаржевского и Мейерхольда в разное время находились в одном здании, где ранее располагался «Театр Зон». «То был еще более холодный, голодный, но еще более энергичный и прекрасный, чем у Комиссаржевского, сезон 1921 года. Тот же голодный, холодный уютный театр Зон» [5]. Возможно, подобное описание не имеет большого значения для осмысления актерских особенностей Ильинского, но характеризует время, в котором театры появлялись и молниеносно исчезали, назывались многосоставно, «Театр совета рабочих депутатов» или «Театр-студия Художественно-просветительного союза рабочих организаций», и оставались в истории только с аббревиатурой ХПСРО. Сезон 1918/1919 Ильинский

играл и в известном театре комических миниатюр — артистическом кабаре «Летучая мышь», но не пишет об этом в автобиографии 1928 года. Этот театр прекратил свое существование в двадцатых годах: труппа, гастролировавшая по югу России, не вернулась, а большая часть публики этого театра уехала из страны. В театре Мейерхольда к 1926 году (выход брошюры Шершеневича) Ильинский сыграл две свои главные роли: Брюно в «Великодушном рогоносце» и Счастливец в «Лесе» — и на время ушел в кино.

Первый фильм в карьере актера — «Аэлита» 1924 года режиссера Якова Протазанова. Это и первый фантастический фильм СССР. Он был недооценен рецензентами того времени, но впоследствии признан одним из важных в советском кинематографе. В «Закройщике из Торжка» (реж. Я. Протазанов, 1925) у Ильинского главная роль Пети Петелькина. Экцентрическая комедия о преимуществах государственного займа пользовалась любовью зрителей. В послужном списке актера есть еще одна комедия Якова Протазанова — «Процесс о трех миллионах» (1926), где Ильинский играет воришку Тапиоку в паре с другим героем настоящей статьи, Анатолием Кторовым, последний снялся в образе вора-джентльмена Каскарилы.

Шершеневич начинает свой текст без лишних предуведомлений о биографии или творческом пути Ильинского: «Он (Ильинский. — Н. С.) бросил широким жестом мота все накопленное и ушел из театра» [6, с. 5]. А накопил актер достаточно. Помимо успеха у публики, статей, оваций, славы, было и осталось с ним амплуа комика и жест. Почему Ильинский предпочел кино, Шершеневич объясняет парадоксально: потому что решил снова накапливать опыт, решил стать учеником. Почему Ильинскому, опытному актеру, надо снова стать учеником, проясняется в дальнейших утверждениях Шершеневича: актер в театре и актер в кино делает разное и по-разному, даже если находится в границах одного жанра.

Для Шершеневича совершенно очевидно, что для разных видов искусства требуются разные навыки и выразительные средства. Он не устает подчеркивать разницу на примере анализа работы Ильинского в кино.

Необходимо сделать небольшое отступление. Шершеневич не сразу пришел к пониманию специфики и новаторства кинематографа. В 1916 году, анализируя имеющийся репертуар в кино, поэт красноречиво отрицает достоинства кинематографа: «Кинемо в сегодняшнем виде — одно из позорнейших явлений наших дней. Кинемо обращен в котел, переваривающий настроение толстых дам, еле втискивающих свою жирную улыбку в кресла. Кинемо — это дешевый дом свиданий, и за это ему почет от публики. Кинемо уже весь традиционен. <...> кинемо обращен в наглядное обучение адюльтеру под одеялом темноты. Пошлые мелодрамы, более скучные, чем греческие трагедии, заученные растрёпанные движения, нудные инсценировки русской и иностранной классической пошлятины от Тургенева до Уайльда, разметанные волосы, вскинутые руки, однообразные приемы фарсового простака, мертвь горных вершин, — вот душа современного кинема» [7]. Но кино стремительно развивалось, и спустя десять лет, к 1926 году, все изменилось — стали появляться

фильмы, удовлетворяющие запросам строгого критика. Кино уже объявили «важнейшим из искусств», в него приходят новые режиссеры и актеры.

В брошюре об Ильинском Шершеневич подчеркивает отличие кино как современного и передового революционного искусства от театра. Шершеневич формулирует разницу между ними в классовом аспекте: «Театр — барин, это — рантье, живущий на проценты своей былой славы. <...> Кино — разночинец, но разночинец рабочей складки. Пока это кустарь, потом — фабрикант» [6, с. 5]. В этом фрагменте речь идет не о социальной значимости, а о заимствовании художественных средств. Кино развивается как ремесло, но вырастает до искусства.

Кино для Шершеневича механистично, а театр человечен, и поэт предполагает, что Ильинский предпочел механистичное кино, потому что «победа рано или поздно будет на стороне механики и машины» [6, с. 5]. Для поэта-имажиниста все новое, механистическое, соответствующее прогрессу, стремительному развитию техники, промышленности, предпочтительнее любого старого, хоть и привычного мира.

Шершеневич одним из первых пишет о том, в чем состоит разница между игрой в театре и в кино. Надо сказать, что в год выхода брошюры об Ильинском «Кинопечатъ» издает книгу «Что должен знать киноактер» [8] с предисловием и под редакцией Николая Фореггера. В ней изложены азы грамотной работы перед киноаппаратом: как встать в кадре, чтобы не перекрывать других, как не «резаться» кадром, как не выходить из кадра, как двигаться, какая должна быть мимика, грим и т. д. В параграфе о воспитании кинонатурщика даются сведения об игре «механистичной», воссоздающей позы, жесты, положения тела в определенной эмоции (что сейчас бы мы назвали театром представления) и об игре в рамках театра переживания, «от нутра». Автор затрагивает в том числе и возможности выбора актером определенной маски — играть самого себя или играть известный социальный тип — и пытается показать разницу в этих процессах, но в основном только обозначает проблемы актерской игры перед киноаппаратом. Шершеневич же на примере Ильинского анализирует особенности игры, разницу в амплуа профессионального актера в кино и в театре.

Поэт пытается отделить Ильинского от театра, где у актера в ходу весь арсенал: крупный жест, акробатика, эксцентрика, голос. Кино в этот момент еще немое, поэтому «из всего прошлого он (Ильинский. — Н. С.) взял с собой на всякий случай только одно: жест», да и тот напрасно, поскольку «объем, перенесенный на плоскость, становится невыразительным» [6, с. 5]. Шершеневич красиво формулирует: «На театре Ильинский был типичным кубистом жеста. Ломаный, утрированный, сложно оправданный, порою совершенно исключительный, как например в сцене, когда Ильинский без рыбы ловит рыбу и снимает ее трепещущую с крючка (в “Лесе”) — жест Ильинского складывается из маленьких, внешне разрозненных движений». Это Шершеневич пишет о «Лесе» в театре Мейерхольда, где Ильинский играл Счастливецва. Критики хвалили Ильинского в этой роли, называли шутком

и хулиганом, владеющим «всеопрокидывающим смехом» [9, с. 123], писали, что Ильинский владеет традицией актеров итальянской народной комедии, он буффон [10, с. 129] и куплетист-эстрадник [9, с. 123], прекрасно управляющий своим телом и голосом.

Шершеневич же ограничивается только упоминанием эпизода с ловлей рыбы. Театральные роли Ильинского его не интересуют, потому что театральный актер Ильинский умер, а на его месте растет новый кино-Ильинский. Но и упоминаний ролей в кино мы не найдем в этой брошюре. Отталкиваясь от амплуа Ильинского в театре, Шершеневич пытается доказать, что в кино актеру не нужно театральное мастерство в том виде, в каком оно используется в театре.

«Из театра Ильинский перенес только одно, и то напрасно, — театральное амплуа комика. Но это ошибка, роковая ошибка. Комик на театре, в кино — он может стать и героем, и любовником и характерным. Комик на сцене, считающий себя комиком в кино Ильинский является типичным представителем того амплуа, которого нет в театре и которое есть в кино: это амплуа простака-буфф. Простак-буфф — вот Ильинский в кино» [6, с. 6].

В этих изданиях Шершеневич много внимания уделяет анализу амплуа, его изменению в кино, сосредотачивается на отличиях амплуа в прежних сюжетах и в нынешних. Современность — важная характеристика для поэта, заставляющая актера менять способы своей игры, находясь в рамках одного и того же амплуа, но Шершеневич придумывает им новые названия.

Посмотрим на роли Ильинского сейчас (благо кинопленка сохранила для нас его работы), есть ли в них что-то от простака-буффа? Ильинский лишь слегка утрирует своего сыщика в «Аэлите» или вора в «Процессе о трех миллионах», он лишен голоса, что не мешает ему создавать образы, впечатывающиеся в память. Он узнаваем, потому что остается Ильинским в любой роли. Тапиока — вор, мелкий жулик, то глазом моргнет, то кусок тряпки на шее, заменяющий ему шарф, поправит, чтоб не душил, но это тот же сыщик из «Аэлиты», только в другой стране и чуть раньше по времени, но тот же Ильинский. Вращает глазом, слюнявит карандашик, чтоб записать на клочке что-то, а то и зачерненные зубы показывает, крутится вокруг своей оси — чуть больше эксцентricности, но в пределах определенной нормы поведения. Современники Шершеневича писали об Ильинском в кино: «В нем нет отвлеченного, чистого, беспримесного комизма, он весь от головы, от логики, от здравого смысла. Его образы гротескны, но всегда логичны. Его трюки буффонны, но всегда оправданы. В нем ничего нет от эксцентricной природы Чаплина или Ллойда, его комизм сюжетен, фабулистичен» [11]. Театровед и театральный критик, историк театра Павел Марков в статье 1939 года пишет об Ильинском в театре: «Он появлялся на сцене Ильинским и никого не хотел вводить в заблуждение: он был Ильинским, только Ильинским, показывающим или представляющим такую-то роль» [12, с. 324]. Эту же мысль мне удалось обнаружить в тексте «Экспоненты» в журнале «Жизнь искусства», подписанном А. Меньшим. А. Меньшой пишет о том, что старые русские комики (Давыдов,

Варламов) были смешны, потому что играли смешные роли, а не сами по себе. «Ильинский — первый в России — перенес центр тяжести из “что” в “как”. Не “что” (или “кого”) играет Ильинский, а “как” он играет. Важна не роль, — не сама по себе роль, исполняемая Ильинским, а важно само по себе исполнение. Публика смеется, когда Ильинский играет Счастливецва не потому, что смешон Счастливецв, а потому, что смешон Ильинский. Из-за Ильинского не видно ни Счастливецва, ни даже Островского» [13, с. 10].

Но для Шершеневича важным остается не то, что Ильинский всегда остается Ильинским, а то, что он отбросил все, что знал в театре, и заново создал кино-Ильинского и что его типаж теперь скорее простак, чем комик. Определив амплуа, поэт не стремится подкрепить его конкретными ролями, не уточняет, не доказывает свою мысль, а спешит дальше. Он говорит об амплуа так, как будто оно совершенно очевидно.

Он характеризует Ильинского фразой, созвучной времени: «Даешь быструю паузу!». Пауза, атрибут психологического театра, кажется Шершеневичу самым уместным термином для описания игры Ильинского — простака-буффа в кино, потому что в театре «пауза — это психология. Пауза — это когда актер сосредоточенно отдыхает, а вместо него действует зритель, или рожок, или сверчок, или свет, или передвижение» [6, с. 6]. В лихо скроенной фразе мы можем вычитать иронию над спектаклем 1-й студии МХТ «Сверчок на печи» в постановке Б. Сушкевича. Шершеневич противопоставляет театр и кино не в пользу театра.

Пауза в театре может привлечь внимание, сосредоточить зрителя, помочь вдуматься в происходящее. В определенном смысле пауза выполняет функцию монтажа в кино, заставляя нас смотреть на персонажа, который держит паузу, — что происходит с ним в этот момент, предъявляет нам своеобразный крупный план. А пауза в кино — «...это замедление пред натиском, замедление необходимое для того, чтобы два молниеносных темпа не слились в один, потому что когда очень много мелькает, то кажется, что это не быстро, а нормально. Утрачивается понятие скорости...» [6, с. 8]. То есть Ильинский делает паузу так, как будто отступает перед прыжком, но в каком именно фильме, неизвестно. Ильинский через паузу сохраняет ритм роли. Монтаж в кино создает ритм и тоже работает через «паузу», поэтому Шершеневич пытается объяснить связь паузы и жеста. «Жест Ильинского оттого так выпукло понятен, что он наклеен всегда на паспарту пауз, окружающих этот жест... Ильинский, как актер кино — умен. Он очень экономен <...> Он почти скуп. <...> Ильинский находит ударные места, для них он находит все нужное, суммирует самое острое и необходимое, впрягается в эти моменты» [6, с. 10].

Для актера биомеханической школы Ильинского в паузе есть и формальная составляющая — сделать рисунок роли более ритмичным, более отчетливым. «В ряду движений драматического актера пауза — не отсутствие или прекращение движений, но, как и в музыке, пауза хранит в себе элемент движения», — пишет Мейерхольд в учебной программе Студии на Бородинской в 1914 году [14, с. 13]. Шершеневич пишет о сохранении движения в паузе,



о жесте как о продолжении движения. Ильинскому в кино присуще чувство кадра, что по своей сути то же, что чувство пространства на сцене, а эти ощущения позволяют «доращивать» чувство времени, чувствовать длительность паузы, а не механистично ее отсчитывать. Биомеханика уподобляет актера механизму, машине. В беседе Мейерхольда с лаборантами С. М. Эйзенштейном и В. И. Инкижиновым читаем: «Современный актер — должен быть показываемым со сцены как совершенный автомат. В эпоху механизации тело актера-биомеханиста работает подобно машине. Всякое движение отдельных групп мышц должно восприниматься зрителем как моторный рефлекс работы всего тела-аппарата» [15, с. 126]. Благодаря паузе актер-биомеханист может намекать на свое «живое» происхождение, пауза, как живая и мертвая вода, задает тон движению: оно будет восприниматься либо естественным, либо механистичным.

Шершеневич описывает лаконизм игры Ильинского, сравнивает его метод с чаплинским, пишет о том, что Ильинский знает, что надо сделать, но в большей степени знает то, чего делать не надо, не смешит зрителей отдельными мелкими трюками, чтобы аудитория не отвлекалась от общей картины. У Ильинского «внешне разухабистый акцент жеста» — это жест современности, который не требует «красивости и прилизанности».

Шершеневич так много пишет о жесте, потому что считает движение и жест сущностью киноигры, которая исчезает без поддержки психологической паузой, психологическим рисунком. Немаловажен и тот факт, что Ильинский создает национальную психологию, избегая утрирования бытовой стороны и копирования западных образцов. Ильинский — тот, на ком можно строить советский кинематограф, утверждает Шершеневич. «Ильинский создал настоящий кинематографический жест, который является подлинным материалом кино-работы и, осознав и обработав этот материал, он сумел придать ему “национальный” характер» [6, с. 14]. Любопытно, что национальный кинохарактер поэт видит не в герое-богатыре, красноармейце или вожде, а в простяке-буффе.

Много позже историк кино Евгений Марголит отчасти подтвердит слова Шершеневича: «Режиссер Яков Протазанов, в 1923 году вернувшийся в СССР из эмиграции, сразу увидел в Игоре Ильинском первого национального кинокомика <...> его (Ильинского. — Н. С.) герой олицетворяет брутальную энергию низов, разбуженную революцией»<sup>2</sup>. Но тот же Евгений Марголит утверждает, что сам Ильинский увлекался «прежде всего, отточенной пласти-

кой и техникой трюка звезд американской комедии»<sup>3</sup>, — то, о чем умалчивает Шершеневич, пытаясь подчеркнуть самобытность национального кинокомика. Шершеневич считает, что это сильно обидит актера, «потратившего три четверти своей кино-работы на выработку своего языка, движений и жеста, чем прицепить к Ильинскому любимое имя любого прославленного кино-актера Запада, с прибавкой — русский» [6, с. 14].

В конце брошюры Шершеневич пишет, что сознательно не перечислял киноработы актера, потому что считает это

2 Марголит Е. Вся история советского кино с 1917 по 1991 год в одной таблице // Арзамас. Академия. URL: <https://arzamas.academy/mag/937-soviet-movies#1923-2> (дата обращения: 04.02.2024).

3 Там же.

неправильным. «Ну что из того, что я смогу показать, как хорош Ильинский в “Аэлите” или другой картине, приведя пример того, как он хорошо сделал тот или иной жест, придумав тот или иной трюк (на которые Ильинский очень богат)!» [6, с. 14].

На материале брошюры об актере Игоре Ильинском можно увидеть те основные положения о театре, кино и актерской работе, которые важны для Шершеневича:

Киноактер должен забыть все, что знал в театре, даже если теряет при этом выразительные средства, например голос.

Шершеневич подчеркивает разницу театра и кино на уровне адресата: театр — искусство для избранных, кино более демократично.

Новая эпоха требует от актера нового темпа, новой выразительности.

Изменение амплуа при переходе из театра в кино. Комик в театре, в кино может стать и героем, и любовником, и характерным.

Жест в кино работает не так, как жест в театре, теряет объем.

Пауза в кино работает на динамику, а пауза в театре — на психологию.

## **АНАТОЛИЙ КТОРОВ: ТОЛЬКО ВНЕШНЕ СТАТУАРНЫЙ ГЕРОЙ**

Текст об Анатолии Кторове (1898 — 1980) написан Шершеневичем в совершенно другой манере, более личной, с опорой на сыгранные актером роли. Первая публикация состоялась в 1927 году. Важно, что здесь Шершеневич справедливо замечает, что часто представление об актере складывается не из того, что думаешь о нем, а из того, что слышал о нем. Шершеневич использует это обобщенное, распространенное и часто никому не принадлежащее впечатление и пытается доказать обратное. Примечательно не только личное начало («Я собирался писать книгу...», «Я убежден...», «Я встретил...»), но и то, что он описывает встречу с актером, во время которой Кторов сам себя характеризует. Шершеневич сталкивает в тексте три мнения: распространенное, собственное и мнение актера о самом себе.

«Кторов — это советский Мозжухин», — цитирует Шершеневич популярное мнение об актере и хочет доказать противоположную точку зрения, что Кторову в кино по силам играть не только бывших аристократов, но и нынешних рабочих, так как в театре его роли многообразны и не ограничены только «фрачными» ролями. Роль в картине «Кто ты такой?» режиссера Ю. Желябужского описывает так: «Этой картиной Кторов не только утвердил себя, как героя положительного типа на экране. Он доказал ошибочность старой, полуагитационной игры рабочих, которых изображали грубовато, нарочито. Сила оказалась не в мускулатуре, не в резкости, а в убежденности глаз, в прямоте жеста, в высокой одухотворенности пафоса борьбы» [16, с. 16]. Шершеневич называет Кторова «революционным актером». Была ли в этом утверждении необходимость доказать принадлежность Кторова к советскому театру? Возможно.

Историк театра Инна Соловьева пишет о Кторове периода 1920-х, когда он работал в театре Корша, что там «отточилась его легкая, скользящая комедийность, элегантная отрывистость рисунка, четкость и экономичность чистой игры»<sup>4</sup>. Шершеневич склонен приписывать экономность игры, которую заметил в киноролях, к страху экрана и фраку, «который стесняет движения, вынуждает быть очень сдержанным и экономным в жесте» [16, с. 14].

Возможно, что экономность, о которой пишут Шершеневич и Соловьева, идет из желания самого Кторова сыграть роль, наполненную внутренним переживанием, лишь слегка проявленным внешне. «Я всегда мечтаю сыграть внешне статуйного героя, но внутренне сильного и динамичного» [16, с. 4], — признается Кторов в беседе с Шершеневичем.

Шершеневич впервые для себя подробно описывает внешность актера, акцентируя выразительность зрачка, «неподвижные черты лица, как бы высеченного из камня» [16, с. 3]. И далее приводит слова Кторова, которого встретил в кино: «Быть не некрасивым на экране — это не недостаток, но это еще не достоинство. Актера делает не лицо, не внешние манеры, а его эмоциональная сущность, крепко охваченная берегами формы и техники <...> Красота идет не от линии, а от переживания! В искусстве нет красивых, но невыразительных лиц. Есть, наоборот, внешне некрасивые, но настолько выразительные лица и тела, что мы вынуждены принять их за красивые» [16, с. 4]. Шершеневич полностью согласился с мнением Кторова.

Уникален этот разговор тем, что впервые Шершеневич акцентирует красоту актера и отделяет его внешность от способности к игре. Эстетический критерий, важный для амплу героя, рассматривается Шершеневичем и Кторовым (раз уж Шершеневич приводит в тексте обширные цитаты из Кторова) в динамике, связанной с возрастом. «Все актеры, которые в молодости торговали своей красотой, подходили к искусству экрана как к витрине, с которой можно выгоднее показать свое естество, — все они к старости обращаются в манекены, с полным отсутствием тона, техники, формы. Штампованное безобразие» [16, с. 4].

Любопытно, что в этом тексте Шершеневич подробно перечисляет роли Анатолия Кторова, обращая внимание на качество пьесы (скучнейшая или нескучнейшая), в том числе упоминает о мелодраме собственного сочинения «Сын короля»<sup>5</sup>. Но об особенностях игры Кторова практически не пишет. Он подробно описывает, где и как тот учился мастерству актера, что и в каком театре сыграл.

Брошюра Шершеневича о Кторове — второе издание этого текста, дополненное. Сам Шершеневич пишет, что за два года, прошедших с момента выхода первого издания, Кторов сыграл две крупные кинороли, но дальше — опять простой. Может, поэтому Шершеневич так яростно хочет доказать революционность актера, чтобы у него наконец появились роли в кино?

4 Соловьева И. Н. Анатолий Петрович Кторов // МХАТ им. А. П. Чехова. URL: <https://mhat.ru/history/persons/ktorov> (дата обращения: 18.05.2022).

5 Пьеса В. Шершеневича «Черная месса, или Сын короля» по мотивам драматургии В. Сарду была опубликована в 1924 году в издательстве Русского театрального общества [17].

Шершеневич описывает Ильинского, почти не касаясь проблемы комического, описывает Кторову, разделяя красоту, внешнюю привлекательность актера и его способности к игре, однако и первое и второе он соединяет в тексте об актере оперетты Григории Марковиче Яроне (1893 — 1963). Брошюра опубликована в 1927 году.

Шершеневич начинает текст с того, что каждая эпоха смеется по-разному. Меняется не только тема смеха, но и методы смешного. Для Шершеневича «смешное» и легкие жанры — это всегда повод поговорить серьезно, он очень чутко улавливает то, над чем и как смеются его современники, поэт обладал способностью видеть, слышать и замечать «новый смех» в работе артистов.

Он начинает с категории «смешного», потому что Ярон — актер комического репертуара, сумевший уловить изменения, Ярон тоже понимает, над чем смеется его эпоха, и воплощает это в театре. Ярону удастся одновременно оставаться верным старым приемам комического и соединять «старое» и «новое» в одном образе.

Шершеневич замечает, что то, что раньше было комическим, даже буффонным, теперь стало скучным. Комику надо менять манеру игры: «Комики наших дней казались бы балаганными шутами полсотни лет назад. А те комики, что были полсотни лет назад, теперь показались бы нам только резонерами» [18, с. 3].

При этом Шершеневич признает, что комики наиболее ценимы в оперетте, где героиня и комик вместе — это половина труппы. Поэт, конечно, преувеличивает, желая подчеркнуть значимость комика в оперетте, особенно такого, как Ярон. Ведь Ярона Шершеневич считает «первым и единственным в русской оперетке комик-эксцентриком» [18, с. 11]. Для Шершеневича характерно придумывание новых амплуа для актеров: Ильинский — простак-буфф, Ярон — комик-эксцентрик.

Шершеневич выделяет три составляющие эксцентризма Ярона: темп, тело и только ему свойственные средства выразительности.

Эксцентризм Ярона идет не только от внешности (рост ниже среднего, выпуклые глаза, длинный нос с причудливой горбинкой, голова неправильной, вытянутой формы с какими-то проплешинами или слишком воздушными, почти невидимыми волосами), а от быстрого темпа в смене эмоций, к тому же Ярон умел утрировать разнонаправленные эмоции.

Шершеневич сравнивает Ярона и Ильинского, но отказывает последнему в пригодности к оперетте. Ярон принес в оперетту «шарж на жесте при абсолютной экономии средств выразительности, но он внес нечто большее и более ценное: он внес совершенно новый темп, темп города» [18, с. 11]. Сравнение этих двух актеров более чем уместно: оба репетировали у Мейерхольда в «Мистерии-буфф» роль меньшевика, вернее, Ильинский получил эту роль, после того как Ярон уехал в Петроград, так и не выпустив спектакль [19].

Наше представление об оперетте как музыкальном жанре, по всей видимости, должно быть скорректировано, поскольку Ярон не обладает пригодным для пения голосом. В описании манеры игры Ярона Шершеневич трактует как неоспоримое достоинство то, что принято считать «недостатком» во внешности и физических особенностях голоса. Крошечный рост и редкая музыкальность (Ярон танцует и двигается с особой музыкальностью) — плюсы, в отличие от голоса — каркающего. Шершеневич называет его голос так: «всегдашняя хрипота». Также в достоинства он записывает владение интонацией. «Умение оттенить нужное слово, даже при неудачном построении автором фразы так, чтобы она прозвучала для зрителя и дала возможность реагировать на нее партнеру, — у Ярона исключительно» [18, с. 17].

Еще одной особенностью Ярона-актера Шершеневич считает то, что « всю свою энергию он вкладывает в то, чтобы найти в иностранном рисунке какие-то черты, схожие с нашим бытом, так сказать, перевести не только текст, но и образ на наш язык» [18, с. 19]. Речь идет об уточнении образа ради узнавания, что, как пишет Шершеневич, становится «приближением иностранного характера к современной действительности», в которой иерархия слуг и аристократов (типичных персонажей венской оперетты) явно изменилась.

Текст о Григории Яроне подробен, в нем определяются особенности актера, акцентируются его преимущества, в то же время недостатки не скрываются, а подаются как достоинства. Помимо разностороннего театрального портрета этого актера Шершеневич касается обобщений о существовании оперетты в современном театре и о системе амплуа, которой оперетта продолжала пользоваться. В тексте Шершеневича чувствуется сильное желание представить оперетту не просто как изящную виньетку прежней жизни, а как актуальный жанр, решающий на музыкальном материале новые проблемы, возможно, даже социальные. Как мы знаем, жанр оперетты не развился далее, его потеснили мюзиклы, но Шершеневич видит перспективу и старается эксплицировать ее в тексте.

Шершеневич верно замечает про оперетту: она тот жанр, в котором легко работать на штампах, поскольку закреплен канон комика. Он перечисляет типичные для венской оперетты границы амплуа комика и, конечно, утрирует: «... импотент, идиот (иногда для разнообразия кретин), представитель вырождающейся аристократии или крупной буржуазии, человек, долженствующий быть дураком вопреки логике и существу» [18, с. 19]. Поэтому актер Ярон лишь варьирует грим и интонацию, но, в сущности говоря, остается узнаваемым «кретином» или «идиотом». Выходит, что сам материал не предполагает разнообразия для проявления выразительных средств, но есть роли другого плана, среди них Шершеневич называет роль Пеликана из оперетты «Принцесса цирка».

Размышляя над работами Ярона, Шершеневич задается вопросом: «Необходимо ли вообще для актера коренное перевоплощение с полным отказом от своей индивидуальности?» [18, с. 14] — и замечает, что Чаплин всегда остается Чаплиным в любой роли, как и Макс Линдер. Тут надо сказать, что Чаплин

всегда остается верен своей выбранной маске бедняка в котелке и слишком больших ботинках, то есть актер идет не от своей индивидуальности, а сохраняет образ-маску. По всей видимости, подобное достижение Шершеневич хочет приписать и Ярону или оправдать его «одинаковость», но путает актерскую индивидуальность с точно найденным образом-маской, как у Чаплина.

Ярон, по мнению Шершеневича, не играет, а существует на сцене, то есть это высшее проявление актерского мастерства, и все это благодаря технике, ввевшейся в организм и ставшей сущностью актера Ярона.

Шершеневич явно высоко ценит актеров-комиков вообще. На примере разбора актерской индивидуальности Ярона поэт-имажинист демонстрирует прекрасное понимание того факта, что комическая внешность — еще не все для комического актера, здесь нужен особый слух на современное слово и умение изменить в тексте совсем немного, порой достаточно иной интонации, чтобы анахронизм зазвучал актуально. Шершеневич рассуждает об амплуа актеров и о манере игры «от нутра» и от техники и выводит, что только совмещение того и другого дает верный результат. Техника, наполненная актерским психологизмом, идеально получается у Ярона и, пожалуй, больше ни у кого. Но вот желание оправдать однотипность воплощений Ярона приводит Шершеневича к выводу о том, что Ярон остается в роли самим собой.

Важно для Шершеневича и то, что Григорий Ярон — актер оперетты, жанра слишком условного и театрального, где происходит игра художественными моделями, что, по сути, близко к имажинизму в какой-то степени, как игра масками и образами. Г. Гаер — один из псевдонимов Шершеневича в начале двадцатых, то есть шут, насмешник, возможно комик, тот, кто иронизирует, не столько сам попадает в неловкие и смешные ситуации, сколько создает их для других.

## НИКОЛАЙ БРАВИН: ГЕРОЙ-ПРОСТАК

Брошюра о Григории Яроне посвящена в большей степени его театральной работе, как и брошюра о другом актере оперетты — Николае Бравине, которая вышла в 1927 году.

Описывая роли музыкального репертуара, Шершеневич продолжает разговор об амплуа: Бравин из простаков перешел в герои. Эту перемену поэт выводит из развитости голоса: «...амплуа героя навязано Бравину только его голосом и любовью публики к этому голосу. Настоящее Бравинское амплуа — это простак, в крайнем случае: герой-простак» [20, с. 12]. В попытке точнее охарактеризовать актера Шершеневич смешивает, казалось бы, противоположенные типы и приходит к выводу: «...это простак с голосом, слишком ненужным для простака и очень хорошим даже для героя» [20, с. 14].

Самое важное в этом тексте касается попытки отделить работу актера над ролью от работы режиссера с этим актером над ролью. Шершеневич ищет критерий для определения: «...хорошо актер играет или его выучили хорошо играть?» [20, с. 24] — и приводит большую цитату из французского критика,

не называя его. Суть в том, что понять мастерство актера можно в выходе на бис. Если точно сыграет уже сыгранную сцену, то это заслуга режиссера, а стало быть, по мнению французского критика и Шершеневича, не подлинное актерское искусство. А вот если все перепутает, вступит не там и выйдет не в те двери, то это настоящее: «... потому что прекрасное неповторимо дважды, да еще подряд» [20, с. 24].

Эти утверждения противоположны размышлениям Дени Дидро в труде «Парадокс об актере» (только для Дидро еще нет режиссуры, отделенной от актера). Актер, способный в точности повторить рисунок роли с той же силой эмоции, что и первый раз, — идеальный актер.

\* \* \*

В этих четырех портретах мы видим Вадима Шершеневича как оснащенного театральным критиком, разбирающегося в нюансах амплуа, особенностях и манере игры того или иного актера, в тех составляющих, что идут от внешности актера в кино и привнесены режиссурой. Тексты Шершеневича, возможно, неполно описывали, где и какие роли сыграны этими артистами, но зато в них очевидна искренняя заинтересованность персонами и тем, что они делали для театра и кино. Во многом Шершеневич спорил с устоявшимся мнением об амплуа этих актеров, старался точнее определить, как они играли, чем отличались от других, в случае с Ильинским — чем он в кино отличался от себя в театре. Шершеневич с присущим ему темпераментом боролся со стереотипами восприятия актера-комика или актера в роли аристократа: Кторов со своей классической красотой и актерским аристократизмом переворачивал устоявшееся мнение о том, как следует изображать рабочего в кино; актер оперетты Ярон, по мнению Шершеневича, был способен вернуть этому жанру актуальное звучание, даже в рамках старой иерархической системы венской оперетты. Шершеневич изучал категорию «смешного» в театре, в оперетте, объяснял, в чем заключается разница между смехом из разных эпох. Неслучайно любимым жанром для описания театральных премьер или ситуаций Шершеневич избрал фельетон: именно фельетоны позволяли ему публиковаться, когда другие тексты уже не допускала цензура. В брошюре о Николае Бравине Шершеневич использовал все те же приемы для описания игры: смену амплуа, использование внешних выразительных средств для создания образа — и заглядывал на территорию работы режиссера, чего не делал до этого. Эти четыре портрета можно назвать своеобразной квинтэссенцией размышлений об актерах поэта-имажиниста, итогом его работы в театре.

Шершеневич изучал и оценивал способы создания актерами образа на сцене и в кино, смену ими амплуа как естественную трансформацию при переходе из одного вида искусства в другой, попытки внести изменения в строгую иерархичность амплуа в традиционной оперетте и сделал парадоксальные выводы, которые не помогли выдвинуться той же оперетте из консервативного жанра отжившего театра в передовые. Анализируя каждого актера независимо

друг от друга, Шершеневич объяснил, что в кино нет необходимости использовать набор актерской техники, востребованный театром.

После выхода брошюр подобных текстов Шершеневич не публиковал. Через три года издательство «Теа-кино-печать» прекратило свое существование, а Шершеневич продолжил заниматься театром как либреттист и переводчик, но в связи с ужесточившейся цензурой имел все меньше возможностей для публикации.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Новский И. [И. М. Рубановский]. Литературное хулиганство (вместо рецензии) // Книгоноша. 1925. № 15–16. С. 6–7.
2. Шершеневич В. Г. Критические тексты: от футуризма к имажинизму/сост., подгот. текстов, вступ. статья, комментарии В. А. Дроздова, А. А. Николаевой. М.: Водолей, 2022. — 480 с.
3. Шершеневич В. Г. Критические тексты: театр, кино, цирк, эстрада/сост., подгот. текстов, вступ. статья, примеч. А. А. Николаевой. М.: Водолей, 2023. — 772 с.
4. Тернова Т. А. Шершеневич как театралный и кинокритик // Филология и культура. 2011. № 3 (25). С. 211–214.
5. Ильинский И. Игорь Владимирович Ильинский // Актеры и режиссеры. Театральная Россия: автобиографии/сост. при ближайшем участии С. Кара-Мурзы и Ю. Соболева, редакция В. Лидина. М.: Современные проблемы, 1928. С. 236.
6. Шершеневич В. Г. Ильинский. М.: Теа-кино-печать, 1926. — 16 с.
7. Шершеневич В. Г. Зеленая улица. М.: Пляды, 1916. — 139 с.
8. Петров Е. Что должен знать киноактер. М.: Теа-кино-печать, 1926. — 48 с.
9. Блюм В. Островский и Мейерхольд // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 118–124.
10. Гвоздев А. Лифт и качели // Мейерхольд в русской театральной критике, 1920–1938. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2000. С. 124–130.
11. Бульбус Ю. Театральные знакомцы в кино // Новый зритель. 1925. № 37. С. 7.
12. Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 2. Театральные портреты. М.: Искусство, 1974. — 495 с.
13. Меньшой А. Экспоненты // Жизнь искусства. 1924. № 26. С. 10.
14. Мейерхольд: к истории творческого метода: публикации, статьи. СПб.: КультИнформПресс, 1998. — 247 с.
15. Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948/сост., подгот. текста статьи и коммент. В. В. Забродина. М.: Новое издательство, 2005. — 351 с.
16. Шершеневич В. Г. Кторов. М.: Кинопечать, 1927. — 16 с.
17. Шершеневич В. Г. Черная месса, или Сын короля (По Сарду). М.: Издательство Русского театрального общества, 1924. — 75 с.
18. Шершеневич В. Г. Ярон. М.; Л.: Кинопечать, 1927. — 32 с.
19. Ярон Г. О любимом жанре. М.: Искусство, 1960. — 254 с.
20. Шершеневич В. Г. Бравин. М.; Л.: Кинопечать, 1927. — 31 с.

#### REFERENCES

1. Novsky I. [I. M. Rubanovsky] *Literaturnoe khuliganstvo (vmesto retsenzii)* [Literary Hooliganism (Instead of a Review)]. *Kingonosha*. 1925, no. 15–16, pp. 6–7.
2. Shershenevich V. G. *Kriticheskie teksty: ot futurizma k imazhinizmu* [Critical Texts: from Futurism to Imagism]. Collected, edited, commented by V. A. Drozdov, A. A. Nikolaeva. Moscow: Vodolej, 2022. 480 p.



3. Shershenevich V. G. *Kriticheskie teksty: teatr, kino, cirk, estrada* [Critical Texts: Theatre, Cinema, Circus, Estrada]. Collected, edited, commented by A. A. Nikolaeva. Moscow: Vodolej, 2023. 772 p.
4. Ternova T. A. *Shershenevich kak teatral'nyj i kinokritik* [Shershenevich as a Theatre and Film Critic]. *Philology and Culture*. 2011, no. 3 (25), pp. 211–214.
5. Ilinsky I. *Igor Vladimirovich Ilinsky*. In: *Aktery i rezhissery. Teatralnaja Rossija: avtobiografii* [Actors and Directors. Theatrical Russia: Autobiographies]. Moscow: Sovremennye problemy, 1928, p. 236.
6. Shershenevich V. G. *Ilyinsky*. Moscow: Tea-kino-pechat, 1926. 16 p.
7. Shershenevich V. G. *Zelenaja ulitsa* [Green Street]. Moscow: Pleyady, 1916. 139 p.
8. Petrov E. *Chto dolzhen znat kinoakter* [What a Film Actor Should Know]. Moscow: Tea-kino-pechat, 1926. 48 p.
9. Blyum V. *Ostrovskii i Meierkhold* [Ostrovsky and Meyerhold]. In: *Meierkhold v russkoj teatralnoj kritike 1920–1938* [Meyerhold in Russian Theatre Criticism, 1920–1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000, pp. 118–124.
10. Gvozdev A. *Lift i kacheli* [Elevator and Swing]. In: *Meierkhold v russkoj teatralnoj kritike 1920–1938* [Meyerhold in Russian Theatre Criticism, 1920–1938]. Moscow: Artist. Rezhisser. Teatr, 2000, pp. 124–130.
11. Bulbus Yu. *Teatralnye znakomtsy v kino* [Theatre Acquaintances in Cinema]. *Novyi zritel*. 1925, no. 37. p. 7.
12. Markov P. A. *O teatre: v 4 t. T. 2. Teatral'nye portrety* [About the Theatre. In 4 vols. Vol. 2. Theatre Portraits]. Moscow: Iskusstvo, 1974. 495 p.
13. Menshoi A. *Eksponenty* [Exponents]. *Zhizn iskusstva*. 1924, no. 26, p. 10.
14. *Meyerhold: k istorii tvorcheskogo metoda. Publikatsii, stati* [Meyerhold: On the History of the Creative Method. Publications, Articles]. Saint Petersburg: KultInformPress, 1998. 247 p.
15. *Eizenshtein o Meierkholde: 1919–1948* [Eisenstein on Meyerhold: 1919–1948]. Collected, edited, commented by V. V. Zabrodin. Moscow: Novoye izdatelstvo, 2005. 351 p.
16. Shershenevich V. G. *Ktorov*. Moscow: Tea-kino-pechat, 1929. 16 p.
17. Shershenevich V. G. *Cjernaja messa, ili Syn korolya (Po Sardu)* [Black Mass, or The King's Son (According to Sardou)]. Moscow: Izdatelstvo Russkogo teatralnogo obshchestva, 1924. 75 p.
18. Shershenevich V. G. *Yaron*. Moscow; Leningrad: Kinopechat, 1927. 32 p.
19. Yaron G. *O l'ubimom zhanre* [About Favorite Genre]. Moscow: Iskusstvo. 1960. 254 p.
20. Shershenevich V. G. *Bravin*. Moscow; Leningrad: Kinopechat, 1927. 31 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Стоева Надежда Валерьевна — соискатель кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

E-mail: [nadya.stoeva@gmail.com](mailto:nadya.stoeva@gmail.com)

ORCID: 0009-0001-5291-6331

Научный руководитель: Песочинский Николай Викторович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры русского театра Российского государственного института сценических искусств.

#### ABOUT THE AUTHOR

Nadezhda V. Stoeva — Applicant of the of Russian Theatre Department at Russian State Institute of Performing Arts.

E-mail: [nadya.stoeva@gmail.com](mailto:nadya.stoeva@gmail.com)

ORCID: 0009-0001-5291-6331

Scientific supervisor: Nikolai V. Pesochinsky, Cand. Sc. in Art Studies, Professor of Russian Theatre Department at Russian State Institute of Performing Arts.

Статья поступила в редакцию: 09.03.2024

Отредактирована: 06.05.2024

Принята к публикации: 13.05.2024

Received: 09.03.2024

Revised: 06.05.2024

Accepted: 13.05.2024

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Стоева Н. В. Кубисты жеста: Вадим Шершеневич о театральных актерах 1920-х годов // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 2. С. 54–71.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-54-71

EDN DOXNKD

#### FOR CITATION

Stoeva N. V. Cubists of Gesture: Vadim Shershenevich about Theatre Actors of 1920s. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2024, no. 2, pp. 54–71.

DOI: 10.35852/2588-0144-2024-2-54-71

EDN DOXNKD