

Наталья Скороход

## Театральная биография романа «Война и мир». Часть IV. P.S.

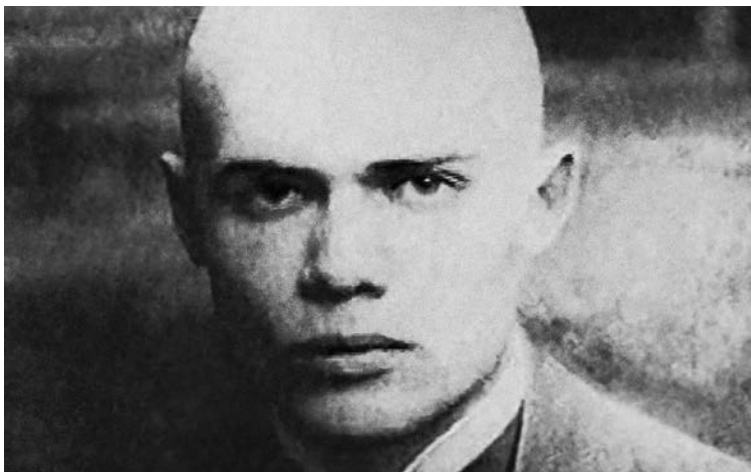
*«В первом акте все влюбляются,  
во втором – женятся, в третьем умирают»:  
о замысле «Войны и мира» Игоря Терентьева*

**В последней части исследования я убеждала читателя в том, что подлинная сценическая судьба романа началась с прочтения «Войны и мира» Эрвином Пискатором: с инсценировки, созданной режиссером в начале 1940-х гг. в соавторстве с А. Нёманом и Г. Прюфером по заказу бродвейского продюсера Гилберта Миллера<sup>1</sup>.**

Вновь подчеркну: тот факт, что вместо бродвейских подмостков роман был воплощен на небольшой площадке театра Studio, позволил режиссеру избежать любого давления или вмешательства в творческий замысел. Спектакль «Война и мир», поставленный в рамках учебной работы мастерской *Dramatic Workshop* при минимальных финансовых вложениях, когда большая часть декораций была создана руками самих студийцев в полном соответствии с принципом основателя этой школы философа Джона Дьюи – *Learning by doing* [учись на практике], был сделан строго по «эпическим прописям» режиссера, в полном согласии с его творческим замыслом. Второй вариант инсценировки, десять лет спустя воплощенный Пискатором на сцене берлинского Шиллerteатра, зафиксировал не только драматургическую работу над романом, но и режиссерскую партитуру: в изданной и переведенной на многие языки мира сценической версии «Войны и мира» подробно прописаны мизансцены Пискатора, перемены света и музыкальные вставки. Благодаря этому мы можем сегодня реконструировать эпический замысел режиссера и понять, отчего его работа считается первой в мире авторитетной театральной адаптацией романа. В 1950-е гг. эта инсценировка, воплощенная как самим Пискатором, так и другими режиссерами, завоевала европейские сцены, – и как бы завершив круг, была поставлена на Бродвее в начале 1960-х гг.<sup>2</sup>

Однако чувство исторической справедливости не позволяет мне умолчать о том, что не менее мощный замысел сценического прочтения романа именно в рамках эпической театральной формы возник в Ленинграде еще в конце 1920-х. Эта не осуществлённая, увы, постановка – я уверена – должна была стать опытом воплощения идеи «интеллектуального театра», которую в своих театральных спектаклях и теоретических статьях разрабатывал «левейший из левых»: поэт-футурист и режиссер Игорь Терентьев. Именно он – ярчайший человек театрального авангарда в последние сезоны существования ленинградского театра Дома Печати изумлял зрителей и критиков оригинальными приемами, которые теперь, с исторической дистанции, можно посчитать элементами эпического театра.

Рождение эпического театра – несомненно одна из самых мощных эстетических революций в театре XX в., всех последствий которой мы, вероятно, пока не можем оценить. Разумеется, существует множество исследований, анализирующих истоки брехтианства в искусстве XIX и начале XX вв. Есть работы и о влиянии на Брехта русского театра<sup>3</sup>.



И. Терентьев. Ок. 1917

Бросая ретроспективный взгляд на историю отечественного искусства первой трети XX в., можно заметить, что в пьесах Максима Горького и Леонида Андреева, мхатовских инсценировках больших романов, в постановках левого театра – от Евгения Вахтангова до Сергея Эйзенштейна можно обнаружить зерна эпического. Характерно, что уже после гастролей Берлинер-ансамбля в конце 1950-х гг., ветераны левого театра, вспоминая искания своей молодости, проводили очевидные параллели с брехтовскими идеями<sup>4</sup>. И здесь встает вопрос: отчего же этот феномен не стал открытием Театрального Октября? Отчего – при невероятной склонности к рефлексии – советские люди 1920-х так и не сделали шага к осмыслению подобных практик и не зафиксировали их? Предложу свою версию.

Не стоит разъяснять, что опыты левого театра логически проистекали из идеи нового политического и социального контекста, из пропагандистских задач. Общеизвестно, что часто для этих целей избирались пьесы или иной литературный материал, созданный в прежние эпохи, и его следовало наполнить революционным содержанием. Едва ли такой подход возник из-за отсутствия нового драматургического материала. Отличная пьеса Маяковского «Мистерия-буфф», написанная по самым горячим следам Октябрьской революции и представленная к первой ее годовщине, не стала ни «Ревизором», ни «Горем от ума» советского

театра. А если вспомнить «золотой» московский сезон 1921/22 гг., можно заметить, что абсолютно все шедевры: «Федра» А.Я. Таирова, «Нора» и «Великодушный рогоносец» В.Э. Мейерхольда, а также «Гадибук» и «Принцесса Турандот» Е.Б. Вахтангова, не говоря уже о «Ревизоре» К.С. Станиславского с М.А. Чеховым в роли Хлестакова – были поставлены по старым текстам. Более того, обращаясь к опытам Пролеткульта, чьей прямой задачей было формирование нового мировоззрения для нового зрителя, замечаешь, что и там львиную долю репертуара составляли классические пьесы<sup>5</sup>.

Это отнюдь не случайно, поскольку поэтика спектаклей тех лет предполагала театральный комментарий как одну из важных составляющих постановки. Рассказать историю «Леса» Островского или «Макбета» Шекспира так, чтобы зритель глядел на поступки Гурмыжской или леди Макбет с точки зрения теории классовой борьбы, перманентной революции, коллективизации, войны с мещанством – или другой актуальной идеологемы – эта задача и увлекала художников Театрального Октября.

Однако, в отличие от Брехта, который в полном согласии с постулатами своей теории, встраивал комментарий в архитектуру сочиненной им же драмы (в «Мамаше Кураж») или литературно переделывал популярные драматургические сюжеты (в «Святой Иоанне скотобое»), театральная Москва 1920-х гг., как правило, редуцировала старые тексты посредством «монтажа эпизодов», актерского «двоумыслия», пантомимических, цирковых или словесных интермедий и т.п. Общеизвестно, что в «Великодушном Рогоносце» у Мейерхольда актер мог одновременно играть персонажа и оценивать его поступки и текст, как это делал Игорь Ильинский-Брюно<sup>6</sup>. Иначе подобных же результатов добивался Евгений Вахтангов, современники писали о «Турандот»: «ее сценические образы прозрачны. Сквозь них все время виден управляющий этим сценическим образом актер»<sup>7</sup>.

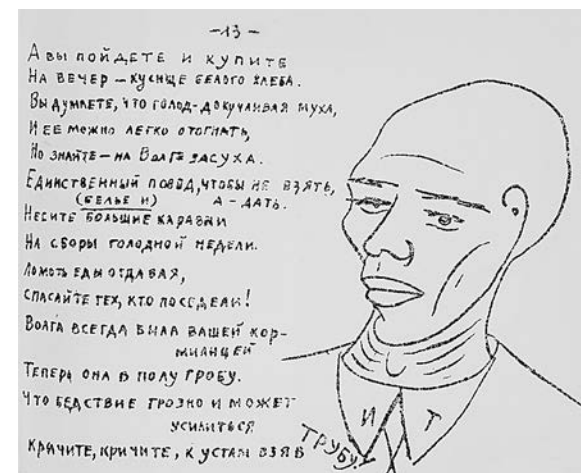
Еще пример: одной из первых театральных работ Сергея Эйзенштейна был «Мексиканец» в театре Пролеткульта – инсценировка написанного в 1910 г. Джеком Лондоном рассказа о боксере-самородке, зарабатывающем деньги для революции коммерческими боями, стала полигоном для *learning by doing* начинающего режиссера. Официально он числился художником спектакля, который ставил известный актер, режиссер и педагог Первой студии МХТ Валентин Смышляев. Но – зараженный открытиями нового театра – этот дебютант, что называется,

по капле отвоевывал у Смышляева авторство постановки, вскоре он стал соавтором инсценировки и совершенно переписал ее в духе левых идей. Эйзенштейн сделал хор принципиальным действующим лицом и сочинил две интермедии для связи актов. Они переносили действие в Москву 1921 г., персонажи Джека Лондона проявляли себя то как простые горожане, то как актеры Первого рабочего театра. Эйзенштейн не просто сочинял реплики, помогающие актерам общаться с публикой, в тексте можно найти и анализ самого приема интермедии. Один из героев, например, говорит, что должен установить искусственную связь между первым и вторым актом «Мексиканца», ибо это единственный способ соединить несоединимое, «...черное и белое, белое и красное, Эмпео и Трубную площадь, Пролеткульт и буржуазию, приход и митинг, собаку и кошку...»<sup>8</sup>. Добавим, что в конце концов Смышляев целиком отдал второе действие «Мексиканца» на откуп молодому художнику, сосредоточив свои усилия на первом. Переход от психологического первого к футуристическому второму акту действительно нужно было объяснить публике, и этот переход комментировали актеры в интермедиях.

Однако даже такой мощный мыслитель как Эйзенштейн не увидел в комментарии того ресурса, который десять лет спустя дал толчок эпической театральной революции, его мысль была направлена на «монтаж аттракционов», как способ пропаганды посредством искусства<sup>9</sup>.

«Театральный Октябрь прошел мимо слова», – именно эта фраза Сергея Третьякова объясняет для меня подобную «слепоту»<sup>10</sup>. Работа с текстом, с репликой, ее смыслами, связями и способом говорения не слишком вдохновляла театральных кумиров 1920-х. Способ актерской игры, театральность и маски, новое понимание сценографии, ее функциональность, мизансценические, световые и музыкальные эффекты, возможности использования пластики и танца на драматической сцене, диалог с публикой, кинофикация театра – вот, что увлекало режиссеров Театрального Октября. Из рецензии в рецензию современников на спектакли, которые составляют ныне список шедевров отечественного театра, переходил упрек в пренебрежении словом как таковым<sup>11</sup>.

Известно, что работавший практически со всеми режиссерами левого толка драматург, журналист и теоретик Сергей Третьяков был первым переводчиком пьес Брехта на русский язык и последний называл его своим учителем. Неслучайно именно Третьяков выделил ленинградского авангардиста Игоря Терентьева как режиссера-соратника.



И. Терентьев.  
Автошарж

Существует мнение, что Третьяков рассказывал Брехту об опытах Терентьева и, в частности, о спектакле по роману Сергея Семенова «Наталья Тарпова»<sup>12</sup>. К сожалению, мы не можем это проверить, как не можем приписать Терентьеву открытие театра эпической формы. Увы, судьба этого мастера, как и многих других художников Театрального Октября, оказалась трагической, и многие его замыслы не были воплощены.

Однако, можно смело утверждать, что именно поэт Игорь Терентьев, которого называли «расточителем новаций», ставил работу со словом своей первой задачей. «Терентьев за время революции первым заставил текст спектакля звучать полномерно»<sup>13</sup>. Созданный режиссером в 1925-м г. ленинградский Театр Дома Печати просуществовал всего четыре сезона, его постановки вызывали, мягко говоря, неоднозначную реакцию. Именно поэтому режиссер непрестанно объяснял на страницах Нового Лефа собственные идеи, при этом он не раз менял названия своей «системы». Например, в 1925-м он публикует «Манифест анти-художественного театра» – этот свод лозунгов направлен против театра погружения в историю и театра создания образов. «В своих последних работах Терентьев выступил с идеей интеллектуального театра, который не давал зрителю отождествиться с судьбами персонажей или отдаться потоку событий, пробудил бы, напротив,



И. Терентьев.  
Автошарж

осознание и критическое суждение»<sup>14</sup>. Интересно, что режиссер и поэт называл это «приемом отдаления». Идея «отдалить» персонажа впервые была реализована им весной 1924-го в ленинградской рабочей студии Шимановского, где он поставил антипасхальную агитку по пьесе А.Н. Островского «Снегурочка»: «Герои надевали фраки, бальные туалеты, и произносили свои реплики, поднимая плакаты с ироническими комментариями, время от времени пританцовывая на американский манер»<sup>15</sup>.

Терентьев сотрудничал с композитором-авангардистом Владимиром Кашинским (как и Брехт с Вайлем). Кашинский стал практически соавтором режиссера, ибо сочинял не музыку, а скорее звуковое оформление, в которое органично вплетались реплики актеров. Вместе они создавали партитуру спектакля. В результате рождалась звукопись: ритмическая речь подчиняла себе зрелище. Режиссер владел секретом острого речевого монтажа: он не только доводил диалоги до музыкального звучания – реплики были подчас разъяты на слова и даже звуки (сегодня подобные приемы можно увидеть в спектаклях, где работают композиторы Владимир Раннев или Настасья Хрущова).

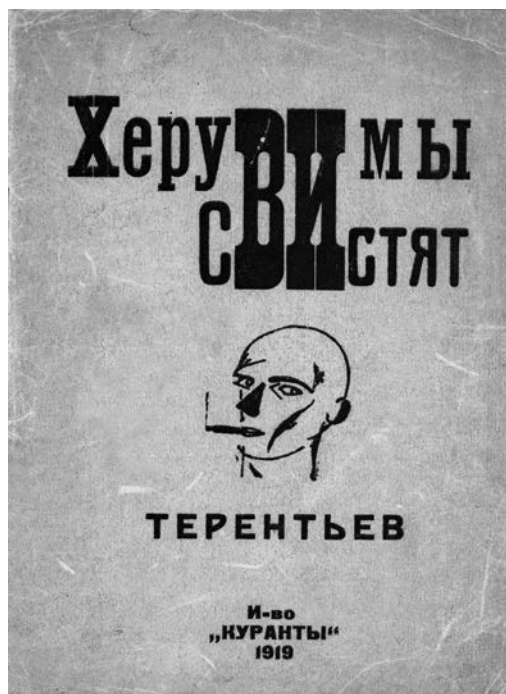
Глядя спектакли коллег, Терентьев кричал о «всеобщей звуковой безграмотности»<sup>16</sup>. «Ревизор» Мейерхольда он обвинял в том, что на зрителя льются потоки реплик: «У Мейерхольда говорят 4 ½ часа, хрипят, задыхаются под тяжестью никак не сделанного в театральном отношении слова... <...> ни одна фраза не поддержана ничем в постановке, а

фраз этих – море...»<sup>17</sup>. Надо понимать, что обвинения брошены в пылу полемики и столь резкая критика прославленного спектакля носила по большей части идеологический характер. Терентьев обвинил Мейерхольда в предательстве принципов революционного театра: «...такое дите, как «Ревизор» могло быть только порождением МХАТа в союзе с Н.Н. Евреиновым»<sup>18</sup>. И недаром Терентьев заканчивает статью «Один против всех» лозунгом: «Провал “Ревизора” – есть победа ЛЕФа»<sup>19</sup>.

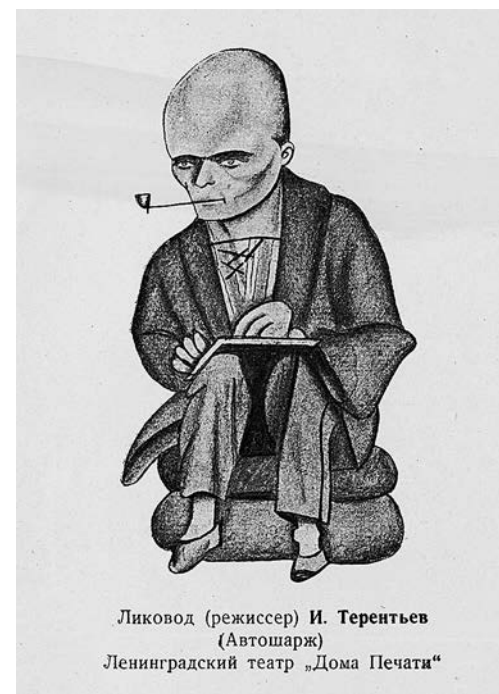
Вскоре, полемизируя с Мейерхольдом уже на практике, режиссер поставил в Ленинграде своего «Ревизора». Спектакль этот вызвал настоящий скандал<sup>20</sup>. Алексей Гвоздев выпустил издевательскую рецензию «Ревизор на “Удельной”» (на станции «Удельная» находится известная каждому ленинградцу психиатрическая клиника). А Сергей Третьяков писал: «блестящая буффонада, звуковой спектакль, бьющий без промаха»<sup>21</sup>. Третьяков приводит пример «звуковой» работы Терентьева: его Хлестаков «...в пьяном виде, забравшись на диван, тычет носом в городничихин бок и врет без всякого энтузиазма, почти засыпая...»<sup>22</sup>. Это, считает Третьяков, работает на замысел спектакля, где Хлестаков – «театрально-выдуманная фигура», уставшая за 80 лет пребывания на сцене от своего вранья, поскольку это не импровизация, а хорошо сделанная роль: ведь Хлестаков у Терентьева и есть ревизор, вновь приезжающий в город в финале пьесы. Хочется подчеркнуть, что Игорь Терентьев сделал слово своим основным выразительным приемом (этому способствовала и крайняя бедность его театра), он использовал интонации, музыкальность речи и острый речевой монтаж.

Замысел «Войны и мира» (а этот материал он предлагал ГосТИМу) Терентьев напечатал в «Новом Лефе»<sup>23</sup>. Режиссер предполагал использовать и развивать для постановки романа Толстого приемы, найденные в работе над прозой (а именно над романом пролетарского писателя Сергея Семенова «Наталья Тарпова», 1928). Что мы знаем об этих приемах?

Во-первых, Терентьев переносит на сцену роман, где длинное повествование о жизни рабочих, приправлено, как писала критика, сценами «назойливой эротики», откровенными описаниями отношений полов, не изменив ни запятой. Герои произносили и реплики, и авторский текст, относясь к нему как к ремаркам. Это была попытка заменить драматургическую структуру спектакля «формой более гибкой и более емкой» и предложить зрителю несколько ракурсов персонажа, увиденного глазами автора, других персонажей и своими собственными.



Обложка сборника стихов И. Терентьева с автошаржем



«Ликовод (режиссер)». И. Терентьев. Автошарж

Режиссер не всегда продумывал формы подачи комментария, а потому ремарки и описания часто воспринимались как пародия. Из рецензии в рецензию переходило недоумение по поводу сцены, где мертвая героиня говорила о себе: «Височная кость Анны была почти вырвана. Анна лежала на столе»<sup>25</sup>.

В то же время практически во всех отзывах отмечался поразительный эффект остановки сценического времени, стоп-кадра. Сергей Третьяков в статье «Новаторство и филистерство» писал, что «Наталья Тарпова» дает принципиально новый метод инсценировки романов<sup>26</sup>. Молодой театровед Сергей Цимбал отмечал, что «нейтрально произнесенная ремарка» рядом с эмоционально окрашенной репликой создают подчас удивительный эффект, и сам режиссер, быть может, этого еще не осознал и не осмыслил<sup>27</sup>. Критик называет этот прием «усыновленным кинотитром».

Весьма примечательно, что статья Цимбала «Кинофикация театра» помещает фигуру Терентьева рядом с неизвестным тогда советскому зрителю Пискаром – самым «выдающимся кинофикатором» театра.

Именно вслед за «Тарповой» Терентьев должен был ставить роман-эпопею Толстого «Война и мир», этот спектакль он начал репетировать в сезоне 1928–29 гг., инсценировка, написанная вместе с Владимиром Каширским, увы, утрачена, но сохранился ее план и комментарии Терентьева к собственному замыслу.

Здесь уместно провести сопоставление плана «Войны и мира» Игоря Терентьева с инсценировкой Эврина Пискара, написанной через 10 лет.

Первый вопрос, который задает публике Рассказчик у Пискара, звучит так: «зачем мы сегодня ставим “Войну и мир” Толстого, его роман, на сцене?» И сам же отвечает: «...в данном случае цель состоит в том, чтобы донести взгляды Толстого на войну до максимально возможного количества читателей и максимально воздействовать на них...»<sup>28</sup>.

Вспомним, что эти слова впервые прозвучали весной 1942 г., в разгар Второй мировой войны – антимилитаристский пафос делает прочтение злободневным. Таким образом, Пискаром находит актуальность не только в сюжете, но и в идеях Льва Толстого.

Тот же вопрос: зачем мы ставим роман-эпопею Толстого сегодня? – задавал себе во второй половине 1920-х гг. Игорь Терентьев. Его ответ звучал иначе: «...социальный инфантилизм, иногда наивный и ограниченный, иногда злобный и напускной, представляет содержание толстовского гения»<sup>29</sup>. С точки зрения футуриста Терентьева Толстой страшится всяческих перемен, вызванных естественным ходом исторического развития (наступление капитализма и пролетарская революция), а поэтому ищет для России обходных путей. Отношение футуристов к графу-гению точно сформулировал Владимир Маяковский: «А с неба смотрела какая-то дрянь – величественно как Лев Толстой»<sup>30</sup>. Писателя Терентьев трактует с позиции читателя, претендующего на истину в последней инстанции: «Роман Толстого – антиисторический труд. Это – агитка против политики»<sup>31</sup>. Если у Пискатора «исторический милитаризм» Наполеона противопоставляется поискам смысла жизни Андрея, Наташи и Пьера, то у Терентьева «темы личной любви, ревности, карьеры, смерти»<sup>32</sup> противопоставлены «историческому футуризму». В комментарии это противопоставление Терентьев опирает на цитаты из переписки Ленина с Горьким. То есть антиисторизм Толстого противопоставлен историческому процессу, как его видели вождь пролетарской революции и ее Буревестник.

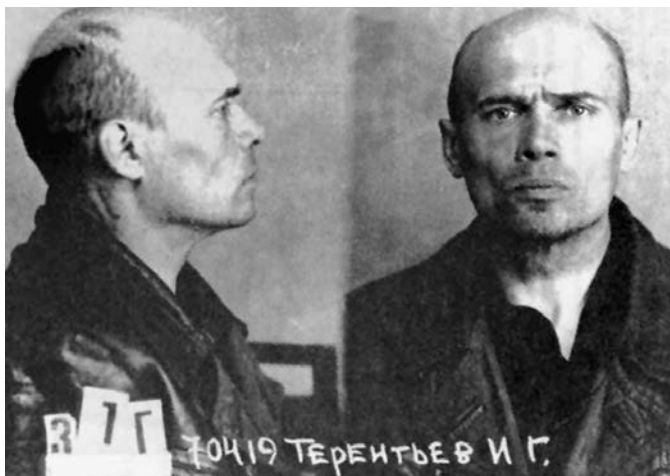
«В нашей исторической перспективе “необъятные” замыслы Толстого сжались в общий вид. В этом виде спектакль дает трехчасовое зрелище из трех актов: 1) все влюбляются, 2) все женятся, 3) все умирают. Исторические события распределены Толстым по этим самым рубрикам и использованы в качестве пружины для семейного органчика»<sup>33</sup>.

Действие инсценировки Терентьев, по-видимому, намеревался распределить по трем уровням: уровень персонажей, направляемых рукой Толстого, уровень писателя, находящегося в состоянии войны с историческим прогрессом, уровень документального комментария – текстового, фотографического, хроникального, относящегося к событиям индустриализации и первой революции в России. Именно в третьем действии Терентьев намеревался вывести на сцену самого Толстого, чтобы закончить спектакль его смертью в Астапове. Подобные замыслы часто возникают в драматургии, достаточно вспомнить известный московский спектакль «Русский роман» Миндаугаса Карбаускаса по пьесе Марюса Ивашкявичюса, где «семейный разлад, уход из Ясной поляны, смерть Толстого в Астапове» переплетаются с событиями романа «Анна Каренина».



Афиша спектакля  
«Ревизор».  
Театр Дома Печати. 1927

Для своего времени замысел Терентьева был, кажется, соразмерен мейерхольдовскому («ставить не пьесу, но автора»), поскольку для третьей части – «все умирают» – режиссер намеревался взять мотивы как из «Войны и мира», так и из «Смерти Ивана Ильича», чтобы с размахом сыграть «толстовскую смерть». «Разложение семьи вместе с физической смертью есть тема, органически продолжающая роман “Война и мир”»<sup>34</sup>. Самым ярким обещало быть третье действие: покуда Толстой доигрывает в 1910 г. свою жизненную драму непротivления, начало которой проживают вышедшие из-под его пера Пьер Безухов, Наташа Ростова и Андрей Болконский, проигравшая русская революция собирает силы для реванша. «Аполитичные начала “правды и красоты” романа “Война и мир” в спектакле должны быть противопоставлены высшему напряжению революционной действительности тех недавних времен, когда еще Ленин в переписке с Горьким говорил, что “студентов начали бить – это утешительно”», – писал режиссер в «аналитическом комментарии» к «Войне и миру».



И. Терентьев.  
Фотографии из следственного дела

Конечно же, в своем отношении к Толстому Терентьев опирался на статью Ленина «Лев Толстой как зеркало русской революции». Именно там критикуется толстовская «юродивая проповедь» непротivления злу насилием, а также «стремление поставить на место попов по казенной должности – попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины»<sup>35</sup>. Однако в своем «аналитическом» отношении к автору Терентьев шел значительно дальше Ленина: например, он не был готов, подобно Ильичу, восторгаться «гениальностью художника», «давшего несравненные картины русской жизни». Показ семейных перипетий «Войны и мира» Терентьев мыслил как хитро выстроенный автором романа «семейный органчик»: «Так, начало войны с Наполеоном форсирует наступление половой зрелости у Наташи Ростовой, ускоряет превращение безродного Пьера в графа и миллионера, помогает Андрею освободиться от беременной и надоевшей жены. Затяжной характер войны освобождает Наташу от Андрея, чтобы она могла выйти за Пьера и т.д.»<sup>36</sup>. Таким образом, режиссер намеревался обнажить именно «сделанность» романа, разоблачить «идеологическую доктрину» его автора, исходящую из «упаднических» идей.

Что же, для своего времени это был довольно продвинутый замысел, и – самое важное – эпический по своей природе. Автор не предпо-

лагал воспроизвести роман как часть иллюзорной истории, он хотел обнажить механизм сделанности этих историй, прокомментировав для публики заблуждения Льва Толстого.

Однако из этого отнюдь не следует, что режиссер намеревался представить героев Толстого в откровенно пародийном ключе: «Спектакль “Война и мир” должен быть и “теплым” и “хорошим”, но и смешным и страшным как необходимость родиться»<sup>37</sup>.

Если сравнить сюжетную «схему» Терентьева с инсценировкой Пискатора, можно заметить ряд интересных совпадений. Во-первых, оба замысла стремятся охватить все четыре тома, оба режиссера намеревались перенести на сцену *весь* роман, а не какую-то из его линий. Во-вторых, главными героями инсценировок Терентьев и Пискатор делают Пьера, Наташу и Андрея. Конечно, это своего рода «любовный треугольник», но один из самых странных любовных треугольников в русской литературе, и его развитие сохраняет протяженность романа. У Пискатора сохранено (это мы знаем точно) теплое и уважительное отношение к персонажам, и сами герои являются комментаторами своих поступков. Он делает акцент на нескольких тщательно отрефлектированных переменах – не только в судьбах, но и в характерах.

У Терентьева (судя по замыслу) и Наташа, и Андрей, и Пьер – лишь куклы в руках великого старца, он сам волен награждать или карать их: «Кто идет за непротivленцем Кутузовым – тот женится (Пьер Безухов)»<sup>38</sup>.

И замысел Терентьева, и инсценировку Пискатора объединяет введение комментария. В первом случае он привнесен из-за пределов романа, во втором – это толстовский текст. Рассказчик Пискатора общается и с персонажами, и с публикой, разъясняя героям мотивы их поступков, а зрителю – ход военных действий, пагубных для героев. Для Терентьева война лишь «органчик», сопровождающий порочный круг русской жизни.

Творческий путь Игоря Терентьева – как и другие упомянутые искания сцены 1920-х гг. – убеждают в том, что русский театр по-своему шел к идее эпической революции, и феномен инсценизации прозы, в особенности русских больших романов играет здесь не последнюю роль. Этот процесс был прерван, когда ход политической жизни рассек естественные эстетические линии развития русского театра. Однако, исследуя сохранившийся пунктир, мы все-таки можем строить предположения...

- <sup>1</sup> См.: *Скорород Н.С.* Театр «Войны и мира»: эпическая традиция // *Вопросы театра. Prospectum*, 2017. № 3–4. С. 289–301.
- <sup>2</sup> См.: Там же. С. 291.
- <sup>3</sup> См., например, *Головинер В.Е.* Сергей Третьяков – учитель Бертольда Брехта // *Сибирский филологический журнал*, 2014. № 2. С. 118–125.
- <sup>4</sup> См.: *Штраух М.* Два Сергея Михайловича: из выступления в Центральном доме литератора 15 октября 1962 года на вечере, посвященном жизни и творчеству С.М. Третьякова // *Третьяков С.М.* Слышишь, Москва?! // М.: Искусство, 1966. С. 174–185.
- <sup>5</sup> См.: *Тихонович В.В.* 50 лет в театре и около театра // Научная библиотека СТД. – Отдел рукописей.
- <sup>6</sup> См.: *Алперс Б.В.* Театральные очерки. – М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 58.
- <sup>7</sup> *Волков Н.Д.* О «Турандот» // *Театральное обозрение*, 1922. № 5. С. 5.
- <sup>8</sup> Цит. по: *Никитин А.Л.* Московский дебют Сергея Эйзенштейна (1920–21). М.: Интерграф-сервис, 1996. С. 223.
- <sup>9</sup> См.: *Эйзенштейн С.М.* Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. №3. С. 70–75.
- <sup>10</sup> *Третьяков С.М.* Новаторство и филистерство // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник / Сост., вступ. ст., коммент. М. Марцадури, Т. Никольской. – Bologna: S. Francesco, 1988. С. 449.
- <sup>11</sup> См., например, *Херсонский Х.Н.* Мудрец в Пролеткульте // *Известия*, 1923. № 103. 11 мая. С. 6.
- <sup>12</sup> См.: Игорь Терентьев – левейший из левых: сборник материалов к 120-летию со дня рождения / Гос. музей В.В. Маяковского; [авт. вступ. ст.: С. Стрижнева, М. Левитин; сост., подгот. текстов, примеч. Д. Карпова]. М.: Государственный музей В.В. Маяковского, 2012. С. 49.
- <sup>13</sup> *Третьяков С.М.* Новаторство и филистерство // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 450.
- <sup>14</sup> *Марцадури М.И.* Терентьев – театральный режиссер // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 65.
- <sup>15</sup> Там же. С. 57.
- <sup>16</sup> *Терентьев И.Г.* Кто Леф, кто Праф // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник... С. 287.
- <sup>17</sup> *Терентьев И.Г.* Один против всех: о «Ревизоре» Мейерхольда // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 333.
- <sup>18</sup> Там же. С. 333–334.
- <sup>19</sup> Там же. С. 335.
- <sup>20</sup> См., например: *Лавренев Б.* Второе пришествие Хлестакова // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 441–442.
- <sup>21</sup> *Третьяков С.М.* Новаторство и филистерство // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 450.
- <sup>22</sup> Там же.
- <sup>23</sup> См.: *Терентьев И.Г.* Семейно-исторический роман на сцене // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 315–316.
- <sup>24</sup> *Марцадури М.И.* Терентьев – театральный режиссер. С. 68.
- <sup>25</sup> *Третьяков С.М.* Новаторство и филистерство // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 451.
- <sup>26</sup> См.: *Цимбал С.Л.* Кино и театр // *Цимбал С.Л.* Острова в океане памяти / Сост. И.С. Цимбал – СПб.: СПбГАТИ, 2015. С. 122–124.
- <sup>27</sup> Перевод инсценировки Пискатора выполнен В. Крысоловой и Н. Скороход по изданию: *Krieg und Frieden: nach dem Roman von Leo Tolstoi für die Bühne nacherzählt und bearbeitet von Alfred Neumann, Erwin Piscator und Guntram Prüfer*, 1–3. Tausend, 1955.
- <sup>28</sup> *Терентьев И.Г.* Семейно-исторический роман на сцене. Примечания. // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 315.
- <sup>29</sup> Финал стихотворения Владимира Маяковского «Еще Петербург» (1914)
- <sup>30</sup> *Терентьев И.Г.* Семейно-исторический роман на сцене. Примечания. // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 316.
- <sup>31</sup> Там же. С. 315.
- <sup>32</sup> Там же. С. 316.
- <sup>33</sup> Там же.
- <sup>34</sup> См.: *Ленин В.И.* Лев Толстой как зеркало русской революции // *Ленин В.И.* ПСС в 55 т. 5 изд., Т. 17. М.: Издательство политической литературы, 1958. С. 206–213.
- <sup>35</sup> *Терентьев И.Г.* Семейно-исторический роман на сцене. Примечания. // *Терентьев И.Г.* Собрание сочинений: сборник. С. 315.
- <sup>36</sup> Там же. С. 316.
- <sup>37</sup> Там же. С. 315.