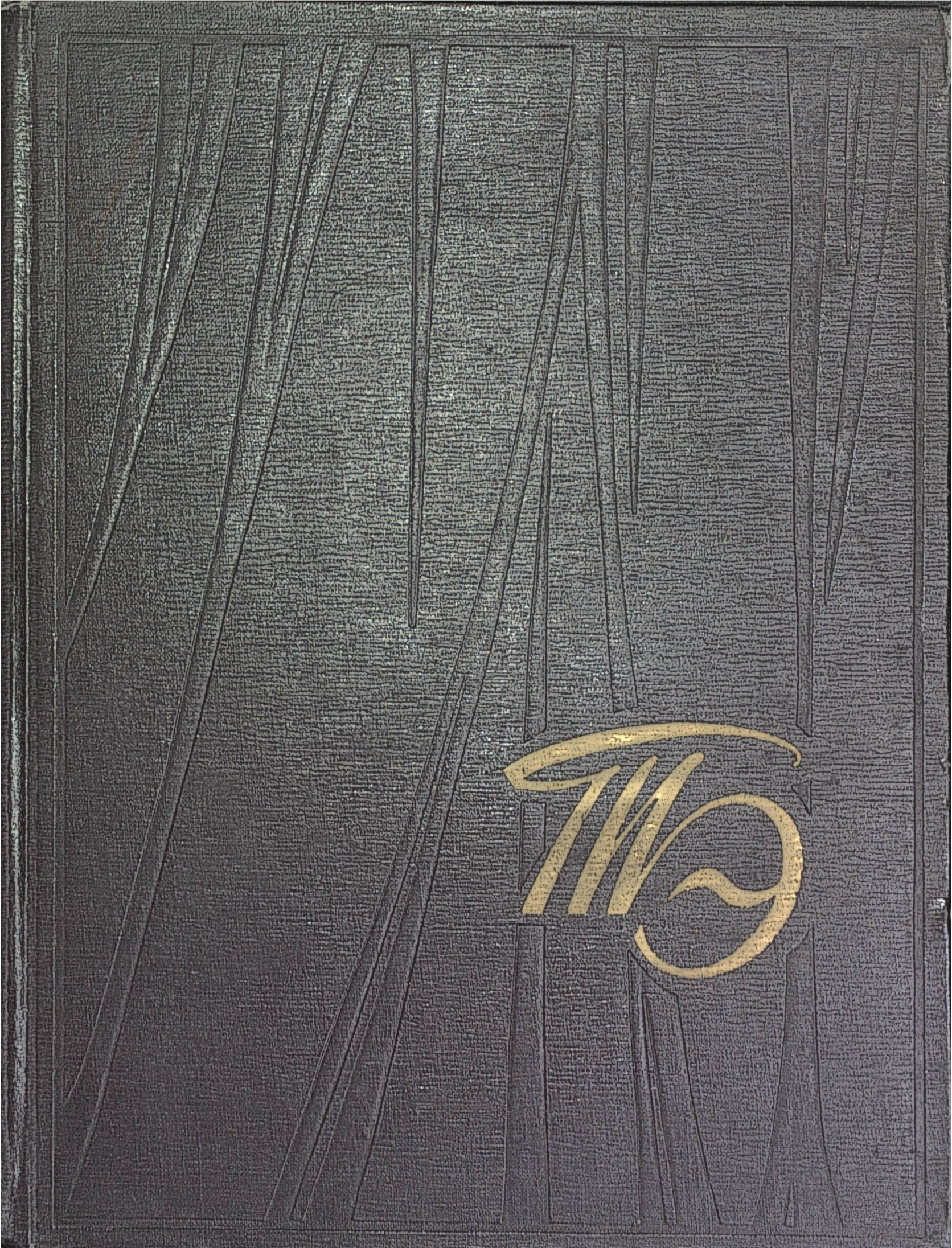


ГОСУДАРСТВЕННОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

ЭНЦИКЛОПЕДИИ
СЛОВАРИ
СПРАВОЧНИКИ

НАУЧНЫЙ СОВЕТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

А. П. АЛЕКСАНДРОВ, А. А. АРЗУМАНЯН, А. В. АРЦИХОВСКИЙ, Н. В. БАРАНОВ, А. А. БЛАГОНРАВОВ, Н. Н. БОГОЛЮБОВ, Б. А. ВВЕДЕНСКИЙ (председатель Научного Совета), Б. М. ВУЛ, Г. Н. ГОЛИКОВ, И. Л. КНУНЯНЦ, Ф. В. КОНСТАНТИНОВ, Б. В. КУКАРКИН, Ф. Н. ПЕТРОВ, В. М. ПОЛЕВОЙ, А. И. РЕВИН (заместитель председателя Научного Совета), Н. М. СИСАКЯН, А. А. СУРКОВ, Л. С. ШАУМЯН (заместитель председателя Научного Совета)

МОСКВА · 1963

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР
П. А. МАРКОВ

ЧЛЕНЫ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ
Г. Н. БОЯДЖИЕВ, Ю. А. ДМИТРИЕВ, Н. Г. ЗОГРАФ, О. Н. КАЙДАЛОВА (заместитель главного редактора), Г. В. КЕЛДЫШ, Б. И. РОСТОЦКИЙ, Ю. И. СЛОНИМСКИЙ, Е. Л. ФИНКЕЛЬШТЕЙН, В. В. ШВЕРУБОВИЧ

ТОМ
II

Словацкий—Кетуракис

ГОСУДАРСТВЕННОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ»

7(03)
Т291
792
792(03)
Т 291

ОТВЕТСТВЕННЫЕ РЕДАКТОРЫ ОТДЕЛОВ

Русский театр — доктор искусствоведения, профессор Ю. А. ДМИТРИЕВ, доктор искусствоведения Н. Г. ЗОГРАФ.
Советский театр — засл. деят. иск-в РСФСР, доктор искусствоведения, профессор П. А. МАРКОВ, канд. искусствоведения, доцент Б. И. РОСТОЦКИЙ.
Зарубежный театр — доктор искусствоведения, профессор Г. Н. БОЯДЖИЕВ, канд. филологич. наук, доцент Е. Л. ФИНКЕЛЬШТЕЙН.
Музыкальный театр — доктор искусствоведения, профессор Г. В. КЕЛДЫШ, канд. искусствоведения, доцент Ю. И. СЛОНИМСКИЙ.
Театр народов СССР — канд. искусствоведения О. Н. КАЙДАЛОВА.
Техника сцены — засл. деят. иск-в РСФСР В. В. ШВЕРУБОВИЧ.

НАУЧНЫЕ КОНСУЛЬТАНТЫ

Канд. искусствоведения Б. Б. АРУТЮНЯН (армянский т-р); доктор филологич. наук, доцент Дж. ДЖАФАРОВ, канд. историч. наук, доцент А. КУБАД (КАСИМОВ) (азербайджанский т-р); канд. искусствоведения, доцент В. И. НЕФЁД (белорусский т-р); засл. деят. иск-в Груз. ССР Г. В. БУХНИКАШВИЛИ, канд. искусствоведения Э. Н. ГУГУШВИЛИ; Н. Я. ШВАНГИРАДЗЕ (грузинский т-р); канд. филологич. наук К. Э. КУНДЗИНЬ (латвийский т-р); А. В. РУЗГАЙТЕ, Н. В. СЫКЧИН (литовский т-р); Д. Л. БРУДНЫЙ (киргизский т-р); канд. историч. наук Н. НУРДЖАНОВ (таджикский т-р); Л. С. АННАДУРДЫЕВА (туркменский т-р); канд. искусствоведения А. М. РЫБНИК (узбекский т-р); канд. искусствоведения Р. П. БЕРНАЦКАЯ (украинский т-р); канд. искусствоведения К. О. КАСК (эстонский т-р); доктор искусствоведения, профессор И. Ф. БЭЛЗА, профессор М. С. ПЕКЕЛИС, доктор искусствоведения, профессор Г. З. ЧХИКВАДЗЕ, канд. искусствоведения, профессор Б. В. ЛЕВИК; Б. С. ЯГОЛИМ; А. А. ИЛЬИН, нар. арт. РСФСР Г. М. ЯРОН (музыкальный т-р).
Редактор-консультант по составлению словника — А. Я. ШНЕЕР.

СОТРУДНИКИ РЕДАКЦИИ ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНО

Зав. редакцией — канд. искусствоведения О. Н. КАЙДАЛОВА, научные редакторы — Л. Я. АНДРИАНКИНА, канд. искусствоведения Б. Б. ГРАНОВСКИЙ; Л. А. КОНОНЕНКО, В. В. ОШИС, Л. Е. СЕРПИНСКАЯ, Б. М. ХУДЯКОВА; редакторы — Н. И. ДОБРОВИЦКАЯ, Н. И. ЖУДРО, М. М. МОРОЗ-МОРОЗОВА.
Редакция иллюстраций: зав. редакцией — Л. Ф. ВЛАСОВ, художественный редактор — В. В. ЕНЮТИН.
Научно-контрольная редакция — канд. филологич. наук Д. Я. ГЕРШЕНЗОН; М. Э. СТРУВЕ.
Литературная редакция — Н. А. АБИНДЕР, М. М. ПОЛЕТАЕВА, К. Г. ТРЕТЬЯКОВА.
Транскрипция и этимология — М. Е. АЙЗЕНШТАДТ, М. Д. ДРИНЕВИЧ, Л. Ф. РИФ.
Библиография — М. Д. ДЕНИСОВА.
Словник — В. В. ТАБЕНСКИЙ.
Технический редактор — Ч. А. ЗЕНЦЕЛЬСКАЯ, технические редакторы иллюстраций — И. И. ЛАВРУШИН, Е. А. МИРОНОВА.
Корректорская — М. В. АКИМОВА, Л. Н. СОКОЛОВА.

Художник — Е. Я. КРИВИНСКАЯ.

228864
Центральная научная
БИБЛИОТЕКА
Академии наук Кирг. ССР



ГЛОВА́ЦКИЙ, Гавриил Владимирович (25.III. 1866—17.X.1939) — русский советский актёр и режиссёр. Засл. арт. РСФСР (1934). Сценич. деятельность начал в 1887 как актёр в Москве на сцене Малого зала Дворянского собрания. Работал в т-ре Абрамовой. В 1890—92 учился в театр. школе А. Ф. Федотова. В 1896 начал режиссёрскую деятельность; работал в Об-ве нар. развлечений (показывал спектакли на моск. заводах и рабочих окраинах), в крупных актёрских товариществах и антрепризах (М. М. Бородая, Е. Беляева, К. Н. Незлобина). В 1905—15 — режиссёр Т-ра Лит.-художеств. об-ва (т. н. Суворинский т-р) в Петербурге. После Октябрьской революции организовал в Одессе первые сов. т-ры («Красный моряк», «Мороборона»). В 1930 организовал и возглавил т-р в Якутии. Затем работал на Д. Востоке — в Благовещенске, Петропавловске-на-Камчатке, Владивостоке. Роли: Любим Торцов; Шейлок и Ричард III; Гарпагон и др. Среди пост. Г.: «Дельцы» Колышко, «Дети» и «Особняк» Жуковской (1907, 1908, 1910— все в Т-ре Лит.-художеств. об-ва), «Без вины виноватые» (1906, т-р «Озерки», СПБ), «Царевна-лягушка» Беляева (1913, Суворинский т-р), «Пугачёвщина» Тренёва (1926, Одесский т-р), «Платон Кречет» (1935, Петропавловск-на-Камчатке), «Улица радости» Зархи (1937, Благовещенск). С 1907 вёл педагогич. работу в уч-ще сценич. иск-ва Лит.-художеств. об-ва и в драм. школе им. Н. Н. Арбатова. *Э. К.*

ГЛОТКО́, Анатолий Сергеевич (5.II.1913 — 25.IX. 1962) — русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1954), нар. арт. Удм. АССР (1960). Чл. Коммунистич. партии. Сценич. деятельность начал в 1936 в Котласском т-ре. Играл в т-рах Северодвинска, Чернигова, Дзержинска, Кизела. В 1950—57 работал в Т-ре Сев. флота. С 1957—актёр Ижевского рус. т-ра. Создал образ Ленина в спектакле «Именем революции» Шатрова (1958) и в спектакле-композиции по трилогии Погодина («Человек с ружьём», «Кремлёвские куранты», «Третья патетическая», 1960). Выступал как режиссёр.

Роли: Сафонов («Русские люди»), Константин Заслонов (о. п. Мовзона), Фердинанд («Коварство и любовь»), Годун («Разлом»), Кошкин («Любовь Яровая»), Брюсс («Шакалы» Якобсона), Коновалов («Гостиница „Астория"» Штейна), Прибытков («Последняя жертва» Островского), Марк Туйск («Блудный сын» Раннета), Иван Буданцев (о. п. Лаврентьева), Короленко («Русский друг» Власова и Модзалевского), Телятев («Бешеные деньги») и др. *А. Ив.*

«ГЛУБО́КАЯ РАЗВЕ́ДКА» — комедия в 4 актах А.А. *Крона* (о сов. нефтеразведчиках и геологах Азербайджана). Впервые пост. Куйбышевским т-ром в окт. 1941 (реж. П. Васильев, худ. Пыжов, комп. Хачатурян; Майоров — Буре, Гетманов — Д. Алексеев, Гулам Везиров — В. Михайлов, Морис — Никомаров, Мехти Ага Рустамбейли — Шебуев, Марго — Чекмасова). 23 июня 1943 премьера «Г. р.» состоялась в МХАТе (реж.-постановщик Кедров, реж.-ассистенты Герасимов и Карев, худ. Татлин; Майоров — Болдуман, Гетманов — Белокуров, Гулам Везиров — Эзов, Морис — Топорков, Рустамбейли — Прудкин, Семён Семеныч — Жильцов, Марго — В. Попова, Марина — Титова, Клава — Комолова; Гос. пр. СССР, 1946). В 1948 пост. в Ленингр. т-ре драмы им. Пушкина (реж. Петровых, худ. Кисимов; Майоров — Янцат, Гетманов — Чекаевский, Морис — Альтус, Рустамбейли — Крюгер, Теймур — Вальяно, Марина — Ефимова); в Новосибирском т-ре «Красный факел» (1946), Бакинском рус. т-ре (1944; реж. Гриппич), Грозненском т-ре (1946), Амурском т-ре (1948), Рус. т-ре, Махачкала (1949), Петрозаводском т-ре, Таганрогском т-ре, Тбилисском т-ре им. Грибоедова (1952) и др.

За рубежом «Г. р.» ставили: Будапештский т-р им. Мадача (реж. О. Адам; Майоров — Ладани, Гетманов — Уйлаки, Рустамбейли — Тимар, Морис — Радан, Марина — Келемен, Марго — Лайпка); т-р «Трудовой фронт», София (реж. Стоянова; Майоров — Василев, Гетманов — Дамянов, Марина — Трандафилова), Пражский камерный т-р (реж. Орнест; Майоров — Лераус, Гетманов — Дубски, Морис — Выдра, Марина — Пихова), Т-р им. Неймана, Прага, и мн. др.

Издания: Первое изд. «Г. р.»—«Новый мир», М., 1943, № 9. Из последующих изд.: Крон А., Пьесы, М., 1955.

Лит.: «Театр» М., 1941, № 5, с. 35—43; Театр. Сб. статей и мат-лов, М., 1945, с. 6—17 (ст. Л. Малюгина). *А. Шн.*

ГЛУМ (др.-рус.) — насмешка, издёвка, сатира. Г. составлял осн. содержание скоморошьих игр. Глумотворец — уничижительное название скоморохов и вообще комедиантов, плясунов, музыкантов. В памятниках русской церковной письменности 13—18 вв.— синоним слова «сквернословец», «кощунник». *В. В.-Г.*

ГЛУ́МОВ, Александр Николаевич [р. 19.VIII(1.IX). 1901] — русский советский актёр, чтец, музыковед. В 1923 окончил Высшие художеств. мастерские Малого т-ра в Москве. Сценич. деятельность начал в том же т-ре в 1922; лит. работу — в 1934. В 1923—37 был актёром Малого т-ра, МХАТа 2-го, Ленингр. т-ра им. Пушкина; с 1927 занимался также гастрольно-концертной деятельностью. С 1937 вёл педагогич. работу в ГИТИСе и Ташкентском театр. ин-те. Автор муз.-лит. пост. по произв. Маяковского, Пушкина, Данте, Роллана, Гёте, Ибсена и др.

Соч.: Актёр и чтец, «Советский театр», 1931, № 10—11; «Лелио» Берлиоза, «Советская музыка», 1934, № 2; Историческое развитие мелодрамы, там же, 1935, № 1; О сценическом пафосе, «Рабочий и театр», 1936, № 19; Музыка в русском драматическом театре, М., 1955.

ГЛУ́ХОВ, Владимир Яковлевич [р. 27.VII(9.VIII). 1915] — русский советский актёр. Нар. арт. Латв. ССР (1958). Окончил ГИТИС (1935). Сценич. деятельность начал в 1932 в Моск. драм. т-ре (б. Корша). В 1939—41 играл в Волгоградском т-ре. С 1945 — актёр Рус. т-ра в Риге. Роли: Фигаро, Счастливцев, Хлестаков; Мальволио («Двенадцатая ночь» Шекспира) и др.

ГЛУША́РИН, Иларий Казимирович (р. 1895) — русский советский актёр и режиссёр. Засл. деят. иск-в Башк. АССР (1945). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Актёрскую деятельность начал в 1915, режиссёрскую—

с 1925. Работал в театрах Могилёва, Харькова, Керчи, Грозного, Новочеркасска. С 1936—в Уфимском русском т-ре (в 1938—41 — худ. рук. Уфимского ТЮЗа).

Роли: Чацкий, Хлестаков; Яровой («Любовь Яровая»), Платон Кречет; Артур (по роману Войнич «Овод»), Смит («Русский вопрос»), Хлебников («Персональное дело» Штейна), Микола («Украденное счастье» Франко). Пост. спектакли: «Сказка об Иванушке и Василисе Премудрой» Владычиной и Нечаевой (1938, ТЮЗ), «Мещане» (1940, ТЮЗ), «Много шума из ничего» (1950), «Машенька» (1951), «Украденное счастье» (1951). *Д. Б.*

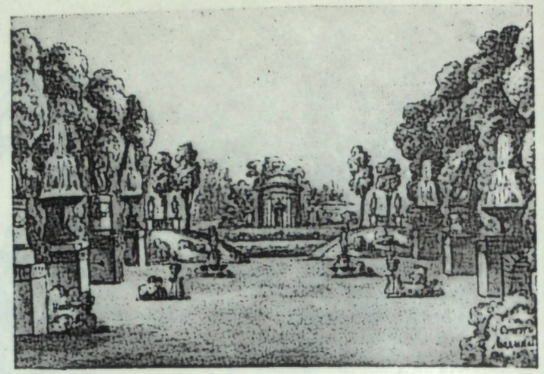
ГЛУШКО́ВСКАЯ (урождённая—И в а н о в а), Татьяна Ивановна (1798—1857) — русская артистка балета. В 1816 окончила Моск. театр. уч-ще. Будучи ученицей, выступала на сцене Большого т-ра (Москва) в сольных партиях (с 1814). Получила известность как исполнительница драм. и героич. партий: Изора («Рауль Синяя борода» Кавоса, Гретри, Кубишты), графиня Креки («Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» Кавоса и Жучковского) и др. Исполняла также партии Людмилы («Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» Шольца), Черкешенки («Кавказский пленник, или Тень невесты» Кавоса) и др. Лучшие партии Г. были созданы на сцене Большого т-ра (Москва). Во время Отечеств. войны 1812 была одной из лучших исполнительниц рус. танцев. Иск-во Г. отличалось высокой техникой, сценич. выразительностью; она обладала отличными внешними данными. Творчество Г. высоко ценили современники (поэт Д. Давыдов, П. Вяземский и др.). Была женой балетмейстера А. П. Глушковского.

Лит.: Г л у ш к о в с к и й А., Воспоминания балетмейстера, публ. и вступ. ст. Ю. И. Слонимского, Л.—М., 1940; К р а с о в с к а я В. М., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, М.—Л., 1958. *Юр. Б.*

ГЛУШКО́ВСКИЙ, Адам Павлович (1793—ок. 1870)— русский артист балета, балетмейстер, педагог. В 1809 окончил Петерб. балетную школу. Ученик И. И. *Вальберха* и Ш. *Дидло*. В 1812—39 был первым танцовщиком, педагогом (руководителем балетной школы) и балетмейстером Большого т-ра (Москва). Г. принадлежит заслуга восстановления моск. балетной труппы после Отечеств. войны 1812. В пост. балетов-дивертисментов — «Гулянье на Воробьёвых горах» (1815), «Филатка с Федорой на качелях под Новинском» на муз. Давыдова (1815) и др.— Г. использовал мотивы нар. танца. Г. обратился к нац. лит-ре; пост. балеты на темы произв. Пушкина — «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» Шольца (1821), «Чёрная шаль, или Наказанная неверность» Жуковского (1831), «Три пояса, или Русская Сандрильона» Шольца (1826). Г. создал более 30 оригинальных балетов и перенёс на московскую сцену лучшие пост. Дидло (Петербург). Выдающийся танцовщик, Г. был отличным актёром, в его иск-ве высокая техника сочеталась с драматической выразительностью танца. Деятельность Г. оказала большое влияние на развитие



А. П. Г л у ш к о в с к и й в роли Рауля де Креки («Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» Кавоса и Жучковского).



Декорация к балету «Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» в пост. А. П. Г л у ш к о в с к о г о.

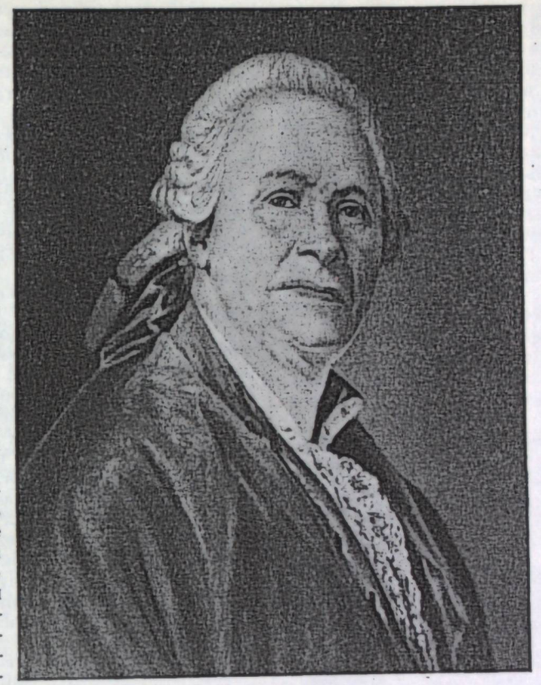
русского балета 19 в. Своим творчеством и лит.-критич. работами Г. утверждал прогрессивные реалистич. тенденции иск-ва балета. В лит. трудах Г. дана характеристика Дидло, анализ его метода. Показана связь творчества балетмейстера и композитора.

С о ч.: Воспоминания о великом хореографе К.-Л. Дидло и некоторые рассуждения о танцевальном искусстве, «Пантеон и репертуар русской сцены», СПБ, 1851, т. II, кн. 4, т. IV, кн. 8, т. VI, кн. 12; Воспоминания о пребывании в Москве m-lle Торце, журн. «Литературная библиотека», СПБ, 1867, № 3; Воспоминания балетмейстера, публ. и вступ. ст. Ю. И. Слонимского, Л.—М., 1940 (там же, см. статьи Ю. Слонимского «Рождение московского балета» и «Адам Глушковский».

ГЛЮК (Gluck), Христоф Виллибальд [2.VII.1714, д. Эрасбах, близ Берхинга (Верхний Пфальц в Баварии), — 15. XI. 1787, Вена] — композитор, крупнейший реформатор оперы 18 в. По национальности чех (др. версия — немец). Детские и юные годы жил в Чехии. По окончании иезуитской коллегии в Комотау поступил в Пражский ун-т (1732), одновременно изучал музыку. Его учителем был известный чеш. композитор и органист Б. Черногорский. В 1736 Г. переехал в Вену, в это время он уже был разносторонним музыкантом — певцом, виолончелистом, скрипачом, клавесинистом, органистом и композитором. Позднее стал также дирижёром. В 1737—45 жил в Италии, занимался композицией у Дж. Саммартини (Милан). Здесь Г. написал «Артаксеркс» (1741) и др. мифологич. оперы в жанре оперы-серна (б. ч. на либретто П. Метастазио). Эти оперы принесли Г. известность, ставились при его участии в Дрездене, Вене, Праге, Копенгагене и др. городах. С 1750 жил в Вене (с 1754 — придворный капельмейстер); периодически выезжал в Италию и в Прагу для пост. своих опер. С Веной связано начало оперной реформы Г. (оперы на либр. Р. Кальцабиджи —«Орфей и Эвридика», 1762, «Бургтеатр», *«Альцеста»*, 1767, там же, «Парис и Елена», 1769, пост. 1770, там же), а также его работа в жанре франц. комич. оперы («Мекканские пилигримы, или Неожиданная встреча», 1764, «Бургтеатр», Вена, и др.). Г. способствовал обновлению балета; в содружестве с балетмейстером Г. Анджолини он стремился к созданию драматически оправданного балетного действия («трагический» балет «Дон Жуан», 1761, «Кернтнертортеатр», Вена). Оперная реформа Г. не получила поддержки у аристократич. публики Вены. В 1773 Г. переехал во Францию и в обстановке предреволюц. обществ. настроений завершил свою реформу муз. театра. Для Парижа им были написаны оперы-трагедии *«Ифигения в Авлиде»* (по Ж. Расину, 1774), «Армида» (на переработанный текст Ф. Кино, 1777), *«Ифигения в Тавриде»* (по Еврипиду, 1779), «Эхо и

Нарцисс» (1779) и переработаны «Орфей и Эвридика» (1774) и «Альцеста» (1776). Пост. в «Гранд-Опера».

В Париже вокруг опер Г. развернулась страстная дискуссия, отразившая обострение идейной борьбы во Франции накануне революции 1789. В неё были вовлечены широкие обществ. круги — от энциклопедистов, решительно ставших на сторону Г. (Д. Дидро, Ж. Ж. Руссо, Ж. Д'Аламбер и др.), до окружения короля. Реакц. музыкальный лагерь отстаивал жанры феодально-абсолютистского иск-ва — зрелищно-эффектную придворную франц. оперу (лирич. трагедию) и поверхностно-виртуозную итал. оперу-серна. Против Г. выступали Ж. Ф. Мармонтель и Ж. Ф. Лагарп. Парижское общество раскололось на два лагеря — «глюкистов» и «пиччинистов» (по имени итал. композитора Н. Пиччини, приглашённого в Париж противниками Г.). Последние годы жизни Г. провёл в Вене, где начал работу над оперой «Битва Германика» по Ф. Т. Клопштоку.



Х. В. Глюк. Худ. Ж. Б. Грёз.

Один из замечательных представителей века Просвещения, художник, отразивший идеологию «третьего сословия» периода созревания антифеод. революц. сил, Г. в своём творчестве и теоретич. взглядах последовательно осуществлял и отстаивал передовые художеств. принципы. Оперная реформа Г. была связана с прогрессивными социальными и эстетич. идеями бурж. просветительства и родственна эстетике Г. Э. Лессинга, И. Винкельмана и франц. энциклопедистов (в частности, Дидро). Для воплощения героич. идей Г. использовал тематику и образы древнегреч. мифологии, но в отличие от господствующих муз.-театр. жанров лирич. трагедии и оперы-серна, где античные сюжеты служили поводом для создания пышного развлекат. зрелища, холодных и жеманных «галантных» страстей, Г. изменил трактовку античных образов. Он воплотил в них идеалы гражданской и нравств. доблести, выдвигавшиеся глашатаями «третьего сословия». Г. отказался от изображения трагич. бессилия человека перед лицом рока, от галантной любовной интриги; его привлекали высокие этич. принципы, нравств. стойкость, героизм. Верность и бесстрашие Орфея, самопожертвование Альцесты, готовность Ифигении погибнуть ради блага народа, решимость Агамемнона поставить долг вождя выше чувства отца («Ифигения в Авлиде») — эти и подобные им темы определяют пафос героич. опер Г. Свои эстетич. взгляды Г. изложил в посвящениях к операм «Альцеста», «Парис и Елена», а также в неск. журнальных статьях. Г. считал простоту и правдивость великими принципами прекрасного во всех произведениях иск-ва. Главное в опере — её драматич. содержание. В либретто Г. ищет «сильные страсти», в стихах — «язык сердца». Он подчиняет музыку драме, придаёт мелодии, гармонии, ритму, оркестровке драматургич. осмысление, психологич. выразительность. Г. преодолевает стандартное чередование замкнутых арий и схематичных (т. н. «сухих», идущих под аккомпанемент одного клавесина) речитативов, органически объединяет арии, речитативы, хоры и большие сцены единой линией драматургич. развития. Оркестровое сопровождение его опер мастерски разработано, драматически действенно. Большую роль в операх Г. играет гибкий, обладающий разнообразными оттенками речитатив, мелодии арий носят простой, нередко песенный характер (в нек-рых из них Г. использует нар. песню — австрийскую, чешскую, немецкую). Мелодика Г. основана на естеств. интонациях муз. декламации и в то же время обладает чертами класич. тематизма — рельефностью, чёткостью, законченностью строения. Г. отказывается от излишеств самодовлеющей вок. виртуозности, увеличивает роль хора, драматически обосновывает применение балета. Увертюра приобретает у него программный характер (вступительный обзор содержания оперы); в «Ифигении в Тавриде» она непосредственно вводит в действие (картина спокойного, затем бушующего моря).

Рационалистически обобщённый метод творчества Г. обусловил известную отвлечённость его художеств. образов, отсутствие в них яркой индивидуализации, нац. характерности и нек-рое однообразие колорита. В этом истории. ограниченность классицизма Г.

Творчество Г., отличающееся передовой идейной направленностью и большой художеств. силой, сыграло прогрессивную роль в истории музыки. На него ориентировались оперные композиторы эпохи франц. бурж. революции конца 18 в.— Л. Керубини, Э. Мегюль и др. Большое значение имело творчество Г. для развития венской классич. школы, Г. явился непосредств. предшественником Моцарта и Бетховена. Творчество Г. высоко оценили деятели рус. иск-ва — В. В. Стасов, А. Н. Серов и прежде всего М. И. Глинка.

С о ч.: Главные оперы Г. опубликованы в издании Breitkopf und Härtel, 1873—96. П и с ь м а — Lettres de Gluck et de Weber. Publiées par M. L. Nohl, P., 1870.

Лит.: С о л л е р т и н с к и й И., Глюк, Л., 1937; Л и в а н о в а Т., Музыкальная классика XVIII века, М.—Л., 1939; Р о л л а н Р., Музыканты прошлых дней, пер. с франц., в его кн.: Собрание муз.-истории. соч., т. 4, М., 1938; Материалы и документы по истории музыки под ред. М. В. Иванова-Борецкого, т. 2, М., 1934; L e b l o n d G. M., Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck, P., 1781; T i e r s o t J., Gluck, P., 1910, 4 éd., P., 1919; M a r x A. B., Glück und die Oper, Bd 1—2, B., 1863; W o t q u e n n e A., Thematisches Verzeichnis der Werke von Chr. W. von Glück. Deutsch übers., Lpz.—N. Y., 1904 (Добавления L i e b e s k i n d J., 1911); E i n s t e i n A., Glück, sein Leben, seine Werke, Z.—Stuttg., [1954]; P r o d ' h o m m e J.-G., Gluck, P., 1948; T e n s c h e r t R., Christoph Willibald Glück: der grosse Reformator der Oper, Olten—Freiburg, 1951. *А. Х.*

ГМЫРЯ, Борис Романович [р. 23.VII (5.VIII). 1903] — украинский советский артист оперы (бас). Нар. арт. СССР (1951). В 1935 окончил Инженерно-строит. ин-т, в 1939—консерваторию в Харькове (по классу пения проф. П. В. Голубева). Впервые высту-



пил на оперной сцене в Харькове в 1936. С 1939 — солист Т-ра оперы и балета им. Шевченко. Партии: Тарас Бульба (о. п. Лысенко), Кривонос («Богдан Хмельницкий» Данькевича), Вакулинчук («Броненосец Потёмкин» Чишко), Валько, Тихон («Молодая гвардия», «Заря над Двиной» Мейтуса), Фрол («В бурю» Хренникова), Рущак («Милана» Г. Майбороды), Иван Сусанин, Руслан, Мельник, Борис Годунов; Гремин («Евгений Онегин»), Нилаканта («Лакме» Делиба), Мефистофель («Фауст») и др. Голос Г.— мягкого, красивого тембра, широкого диапазона. Исполнение Г. отличается глубоким психологич. раскрытием муз.-сценич. образов и большой эмоциональной выразительностью; певцу одинаково доступен и кантиленный, построенный на большом мелодич. дыхании, и подчёркнуто речитативный стиль исполнения. Выразит. фразировка, внимание к слову, высокая техника вок. декламации составляют одну из отличит. сторон иск-ва Г. Известен также как тонкий интерпретатор рус., укр., зап.-европ. камерной музыки и нар. песен. Лауреат Всесоюзного конкурса вокалистов (1939, 2-я пр.). Гос. пр. СССР (1952) за концертно-исполнит. деятельность. Выступал в Чехословакии (1955), Болгарии (1956), Польше (1956), Китае (1957).



Б. Р. Гмыря в ролях: 1. Борис Годунов. 2. Кривонос («Богдан Хмельницкий» Данькевича).

Лит.: Кириченко Т., Б. Р. Гмыря, Київ, 1958; Голубев П. В., Б. Р. Гмыря, М., 1959; Стебун И. Я., Борис Романович Гмыря..., Киев, 1960. *Вс. Т.*

ГНАТЮК, Дмитрий Михайлович (р. 28.III.1925)—украинский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. СССР (1960). Чл. Коммунистич. партии с 1962. В 1951 окончил Киевскую консерваторию по кл. проф. И. С. Паторжинского. Сценич. деятельность начал в 1945 в Черновицком украинском музыкально-драматическом театре, в 1947—51 занимался в Оперной студии при Киевской консерватории, с 1951—артист Т-ра оперы и балета им. Шевченко. Г. свойственна свободная, лёгкая манера игры; голос певца звучит ровно во всех регистрах. Для творчества Г. характерно единство вок. и сценич. воплощения партии-образа. Гастролировал в Исландии, Дании, Австралии, Индии и др. странах. Снимался в кино.

Партии: Остап, Микола, Эней («Тарас Бульба», «Наталка-Полтавка», «Энеида» Лысенко), Мартин («Милана» Г. Майбороды), Павел («Первая весна» Жуковского), Петруччио («Укрощение строптивой» Шебалина), Онегин, Елецкий, Демон, князь Игорь, Эскамильо; Валентин («Фауст»), Фигаро («Севильский цирюльник» Россини), Сильвио, Тонио («Паяцы»), Жермон; Альфио («Сельская честь» Масканьи), Тельрамунд («Лоэнгрин» Вагнера) и др. Выступает как камерный певец.

Лит.: Теплицкий К., Соловей Буковинского леса, «Театральная жизнь», 1960, № 23; Стефанович М., Д. М. Гнатюк, Київ, 1961. *М. Ст.*

ГНЕ́ДИЧ, Николай Иванович [2(13).II.1784—3(15).II.1833]— русский писатель, переводчик, театральный деятель. Учился в Моск. ун-те. Г. осуществил первый полный стихотворный перевод «Илиады» Гомера (1807—29). С нач. 1800-х гг. печатал статьи по вопросам т-ра в журн. «Северный вестник», «Драматический вестник», «Сын отечества» и др. Г. выступал пропагандистом нац. рус. т-ра, видя в нём сильнейшее средство воспитания масс. Он активно поддерживал демократич. сентиментальную драму Н. И. Ильина и трагедию В. А. Озерова, стремился обогатить рус. репертуар лучшими произведениями зап.-европ. классики. Г. был близок к декабристам и их театр. эстетике. Переводя «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера, «Король Лир» Шекспира (под назв. «Леар»), «Танкред» Вольтера, Г. приближал эти пьесы к преддекабристской драме, проникнутой чувствительностью и гражд. героикой. Отстаивая самостоят. пути развития рус. актёрского иск-ва, Г. указывал на его преимущества перед франц. школой («Письмо к Б. о переводе и представлении „Ифигении в Авлиде“ трагедии Расина», СПБ, 1815). В 1805—07 Г. начал театрально-педагогич. работу, способствуя развитию новой школы игры и декламации, в к-рой высокое героич. начало сочеталось с глубокой эмоциональностью, отчётливыми романтич. тенденциями. Школа эта, связанная с расцветом декабристской театр. культуры, была наиболее ярко представлена в творчестве актрисы Е. С. Семёновой — ближайшей ученицы и друга Г.



Д. М. Гнатюк: 1. В роли Энея. 2. На концертной эстраде. 3. В роли Петруччио.

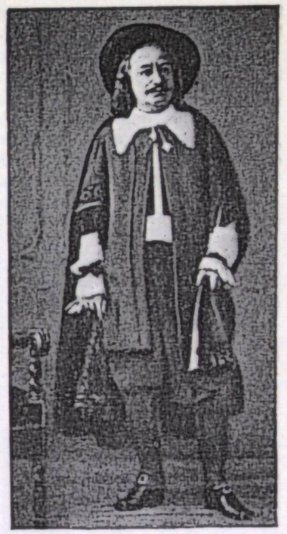
Соч.: Полное собрание поэтических сочинений и переводов Н. И. Гнедича, т. 3. Переводы, СПБ, 1905.
Лит.: Жихарев С., Записки современника, М.—Л., 1955; Медведева И., Н. И. Гнедич и декабристы, в сб.: Декабристы и их время, М.—Л., 1951, с. 101—154. *Т. Р.*

ГНЕ́ДИЧ, Пётр Петрович (18.X.1855—16.VII.1925)—русский писатель, драматург, переводчик, историк искусства. Учился в Академии художеств в Петербурге. С конца 70-х гг. печатал занимат. повести, романы, очерки, фельетоны в различных петерб. газетах и журналах. Г. много писал по вопросам иск-ва, проявляя при этом широкую эрудицию и художеств. вкус (его 3-томная «История искусств», 1885, неоднократно переиздавалась). Из театроведч. соч. Г. наибольшую ценность представляет работа о «Горе от ума» (СПБ, 1900). Г. выступал как драматург. Его первая пьеса «На хуторе» была с успехом пост. в Пушкинском т-ре в Москве (1881), в Александринском т-ре (1883). Многочисл. драм. произв. Г., отличавшиеся либеральной направленностью, сценич. занимательностью, живым диалогом, пользовались большим успехом: «Перекати поле» (1889, т-р Горевой, Москва, 1890, Александринский т-р), «Горящие письма» (1886, Малый т-р), «Зима» (1905, Александринский т-р), «Холопы» (1907, Александринский т-р), «Болотные огни» (1909, Т-р Лит.-художеств. об-ва, Петербург), «Декабрист» (1918, Малый т-р, ранее пьеса была запрещена цензурой) и др. В пьесах Г. играли Ермолова, Савина, Комиссаржевская, Станиславский, Остужев, Правдин, Южин, Горев, Далматов и др. крупнейшие представители рус. столичной и провинц. сцены. Значит. художеств. достоинствами—точностью, сценичностью — отличаются переводы Г. трагедий Шекспира. В 1896—1901 Г. состоял управляющим труппой Т-ра Лит.-художеств. об-ва в Петербурге (т. н. Суворинский, или петерб. Малый т-р), где по его инициативе были впервые пост.: «Власть тьмы» (1895) и «Царь Фёдор Иоаннович» (1898). В 1901—08 Г. занимал ту же должность в Александринском т-ре; добился здесь пост. пьес Софокла, Еврипида, Шекспира, Мольера, Ибсена, Шоу, пропагандировал рус. классику. Г. много сделал для поднятия общей художеств. культуры спектаклей. Его режиссёрские работы и декорации (Г. сам оформлял спектакли) отмечены стремлением точно воспроизвести изображаемую эпоху, передать художеств. манеру и стиль автора. После Октябрьской революции Г. состоял (1918—19) членом репертуарной секции Петрогр. ТЕО (театр. отделения) Наркомпроса. В последние годы жизни работал над воспоминаниями.

Соч.: Сочинения, тт. 5—6, 8—10, СПБ — Пг., 1910—15; Книга жизни. Воспоминания. 1855—1918, [Л.], 1929. *А. Кл.*

ГО (Got), Эдмонд Франсуа Жюль (1.X.1822—20.III.1901) — французский актёр. Один из крупнейших представителей французского сценического реализма. Закончив драматический класс Парижской консерватории у Прово (1843), играл в провинции. В 1845 поступил в труппу театра «Комеди Франсез» на роли слуг. С успехом сыграл роль аббата в комедии Мюссе «Не нужно биться об заклад» (1848). В 1850 был принят в *сосьетеры*. В 1873—95 был старейшиной труппы «Комеди Франсез». Г. играл в комедиях Мольера, Реньяра, Мариво, Бомарше, а также в пьесах совр. драматургов —Бальзака, Скриба, Лабиша, Дюмасына, Сарду. Наибольшим успехом пользовался в пьесах Ожье — «Зять господина Пуарье» (Пуарье) и «Нотариус Герен» (Герен). Лучшая роль Г.— продажный журналист Жибуайе («Наглецы», 1861; «Сын Жибуайе», 1862, Ожье). Бурж. республиканец по политич. взглядам, Г. не принял Парижской Коммуны. Ограниченность мировоззрения определила черты объективизма в его творчестве. Однако в большинстве своих ролей Г. создавал типич. образы представителей бурж. мира, раскрывая хищничество и лицемерие буржуа. Сочетая в своём творчестве комедийность и драматизм, он добивался глубокой социально-психологич. характеристики, цельности замысла, выразительности и точности деталей.





Э. Го в роли Арнольфа («Урок жёнам» Мольера).

Лит.: Journal de Edmond Got, v. 1—2, P., 1910; Sarcey F., La Comédie-Française, P., 1876; La Rounat Ch. de, Études dramatiques, P., 1884; Lemaitre J., Impressions de théâtre, t. 5, P., 1892; Antoine A., Le théâtre, t. 2, P., 1932; Гвоздев А. А., Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, Л.—М., 1939, с. 34—35. *Е. Ф.*

ГО́ББИ (Gobbi), Тито (р. 24.X.1913) — итальянский артист оперы (баритон). Учился на юридич. ф-те ун-та в Падуе; брал уроки пения у Дж. Крими. В 1936 получил первую премию на междунар. конкурсе вокалистов в Вене. В 1938 впервые выступил на оперной сцене в Риме. С 1942 Г. — солист т-ра «Ла Скала», пел также на сценах др. т-ров Италии; с 1947 гастролировал в Англии, Франции, Испании, Португалии, Швеции, Швейцарии, Германии, Австрии, Египте, США и др. странах. Г.— один из лучших и наиболее популярных баритонов мира. Иск-во Г. отличается широтой творч. диа-



Т. Гобби в роли Фигаро.

Центральная научная библиотека

пазона, он создаёт разнохарактерные муз.-сценич. образы — от лирич. и комедийных до трагедийных. Г. присущи совершенное вок. мастерство, большая артистич. свобода. С особым успехом он исполнял партии в операх Верди: Жермон, Форд и Фальстаф, Навуходоносор, Макбет, Ренато, маркиз Поза, Амонасро, Яго, Симон Бокканегра («Травиата», «Фальстаф», «Навуходоносор», «Макбет», «Бал-маскарад», «Дон Карлос», «Аида», «Отелло», «Симон Бокканегра»).

Среди др. партий Г. — Белькоре («Любовный напиток» Доницетти), Скарпиа, Джанни Скикки («Тоска», «Джанни Скикки» Пуччини), Шарль Жерар («Андре Шенье» Джордано), Жермон; Дон Жуан (о. п. Моцарта); Оттокар («Вольный стрелок» Вебера), Иоханаан, Мандрика («Саломея», «Арабелла» Р. Штрауса), Воццек (о. п. Берга). Г. снимался во мн. муз. фильмах, в т. ч. «Риголетто», «Паяцы», «Севильский цирюльник», «Любовный напиток», «Сила судьбы» и др.

Лит.: Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955.

Л. М., Св. Г.

ГО́ББИ (Gobbi), Хильда (р. 1913) — венгерская актриса. Училась в Академии драм. иск-ва в Будапеште. С 1935 работала в Нац. т-ре. Участвовала в антифашистском движении, в организации спектаклей для рабочих. До освобождения Венгрии (1945) выступала гл. обр. в комедиях и фарсах. В 40—50-х гг. творч. диапазон Г. расширился. Она создала образы Любови Яровой; королевы Гертруды («Банк-бан» Катоны), Ниловны («Мать» по Горькому, 1956). С 1957— в труппе Т-ра им. Йожефа. Снимается в кино. *А. Гер.*



Х. Гобби в роли Гертруды.

ГО́ВИНДДАС, Сетх (р. 16.X.1896) — индийский писатель, драматург. Пишет на языке хинди. Происходит из княжеского рода правителей Джабалпура. Лит. деятельность начал в 1908. С 1919 активно участвовал в нац.-освободит. движении за независимость Индии. В течение 8 лет находился в тюрьме. Г. написал св. 100 пьес. Сюжет для пьесы «Долг» (1930) Г. заимствовал из мифологии; «Харша» (1932), «Шашигупта» (1941) и «Шер-шах» написаны на сюжеты из истории, «Откуда страдание?» (1946), «Чей грех?» (1948)—из совр. жизни. В своих произв. Г. выступает против обществ. неравенства, кастовой дискриминации, в защиту индо-мусульманского единства. Член партии Всеиндийский нац. конгресс, депутат Индийского парламента. *Св. П.*

ГО́ГОЛЕВА, Елена Николаевна [р. 25. III (7. IV). 1900] — русская советская актриса. Нар. арт. СССР (1949). Член Коммунистич. партии с 1948. Род. в семье военного. Мать Г. — провинц. актриса. Окончив в 1916 Александро-Мариинский ин-т, Г. поступила на драм. отделение Муз.-драм. уч-ща Моск. филармонич. об-ва. В 1918 дебютировала на сцене Малого т-ра в роли Джессики («Венецианский купец») и была принята в труппу. Играла Софью («Горе от ума», 1922), Весну («Снегурочка», сезон 1922—23), Негину («Таланты и поклонники», 1922 — 23), Аксюшу («Лес»), Полину («Доходное место»). Уже в ранний период своего творчества Г. уделяла большое внимание культуре сценич. речи, выразительности внешнего рисунка роли, стараясь раскрыть каждый сценич. образ приёмами яркой театральности. Стремясь к созданию образов волевых, сильных женщин, Г. исполнила роли Олёны и Ларисы («Воевода» и «Бесприданница» Островского, 1922—23), Дуни («Холопы» Гнедича). В 1926 в спектакле «Любовь Яровая» Г. воплотила яркий типич. образ умного и злобного врага молодой Советской республики—Пановой. Обличит., сатирич. мотивами были проникнуты образы принцессы Эболи («Дон Карлос», 1932—33), леди Мильфорд («Коварство и любовь», 1936—37), Марины Мнишек («Борис Годунов», 1937), Лидии Чебоксаровой («Бешеные деньги», 1933), Глафиры («Волки и овцы», 1935), Коринкиной («Без вины виноватые», 1941), герцогини Мальборо («Стакан воды» Скриба). В 1941 в спектакле «Варвары» Г. создала образ Надежды Монаховой. Среди лучших ролей актрисы также — Юдифь («Уриэль Акоста» Гуцкова, 1939). Осн. место в репертуаре актрисы во 2-й пол. 40-х гг. и в 50-е гг. заняли роли в пьесах сов. драматургов: Лаврова («Великая сила» Ромашова, 1947), Горелова («За тех, кто в море!» Лавренёва, 1947), Полозова («Московский характер» Софронова, 1948), Падолист («Крылья» Корнейчука, 1955) и др. Исполняя роли своих современниц, сохраняя индивидуальные черты каждой из них, Г. создаёт обобщённый типич. образ женщины-коммунистки, обладающей высокой моралью, волей к борьбе, беззаветной преданностью Родине. В классич. драматургии играла: Вышневскую («Доходное место», 1948), Кручинину (1951). В ролях леди Макбет (1955); миссис Краули («Ярмарка тщеславия» Теккерея, 1958) нашла продолжение трагедийная и сатирич. устремлённость иск-ва Г.



Лит.: Лозинская Л., Елена Николаевна Гоголева, М., 1949; Ежегодник Малого театра за 1953—1954 гг., М., 1956, с. 681 (III. Актеры Малого театра. Гоголева Е. Н.).

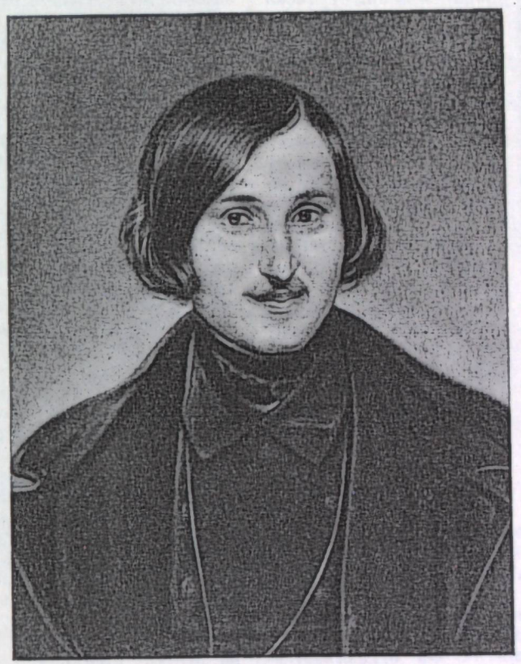
В. Мас.



Е. Н. Гоголева в ролях: 1. Надежда («Варвары»). 2. Герцогиня Мальборо («Стакан воды»). 3. Панова («Любовь Яровая»).

ГО́ГОЛЬ, Николай Васильевич [20.III(1.IV).1809, местечко Большие Сорочинцы б. Полтавской губ.,— 21.II(4.III). 1852, Москва] — русский писатель и драматург. Основоположник критич. реализма в рус. лит-ре. Род. в семье помещика. Отец Г.— В. А. Гоголь-Яновский — автор комедий. Уже в детские годы Г. горячо увлекался т-ром. Во время пребывания в Нежинской гимназии Г. был организатором и участником гимназич. спектаклей (исполнял комич. роли, в частности роль Простаковой в «Недоросле»). В 1828 по окончании гимназии переехал в Петербург, его попытка стать актёром окончилась неудачно. Первые произв. Г., посвящённые жизни укр. народа, восходят к истокам нар. творчества, к укр. *вертепу*.

Первое обращение Г. к драматургич. деятельности относится к нач. 30-х гг. В 1833 Г. начал работу над острой социальной комедией «Владимир 3-й степени», обличающей нравы чиновно-бюрократич. среды и столичной аристократии. Однако эта пьеса не была закончена писателем («... остановился, увидевши, что перо так и толкается об такие места, которые цензура ни за что не пропустит», Письма Г., т. 1, с. 245). Впоследствии (1840—42) Г. переработал сохранившиеся фрагменты комедии в 4 самостоят. сцены — «Утро делового человека» (1871, Александринский т-р), «Тяжба» (1844, там же), «Лакейская» (1863, там же), «Отрывок» («Собачкин», 1860, там же). Уже в этих сценах намечен характерный для Г. новаторский тип реалистич. социальной комедии, проявились осн. черты драматургии Г.— показ типических и вместе с тем индивидуальных, жизненно правдивых характеров. Незаконченной осталась и историч. драма «Альфред», в к-рой Г. пытался создать образ идеального монарха — англ. короля Альфреда (соч. 1835, изд. 1856). Отказавшись от завершения «Владимира 3-й степени», в 1833 Г. начал работать над «*Женитьбой*» (1-я ред.— «Женихи»). В 1835, не закончив «Женитьбу», Г. обратился к созданию новой комедии «*Ревизор*» (сюжет был подсказан писателю Пушкиным). «Ревизор» — вершина драматургии Г. как по широте и глубине идейной направленности, так и по совершенству художеств. мастерства. Тема комедии, её идейный смысл выросли до широкого социального обобщения, разоблачения самодержавного строя, дворянского и чиновничьего общества. Показывая уродливые фигуры провинц. чиновников, смешное приключение Хлестакова, Г. разоблачал осн. черты самодержавной России— хищнический произвол, циничное воровство, полное пренебрежение к интересам народа. Образ Городничего в своей социальной сущности вырастал до широкого обобщения аракчеевской бюрократии всего гос. аппарата царской России. Ничтожность и вырождение дворянства были воплощены в образе Хлестакова. «Комедия Гоголя „Ревизор“, его роман „Мертвые души“,— писал Герцен,— это страшная исповедь современной России...» (Герцен А. И., Собр. соч., т. 7, 1956, с. 229).



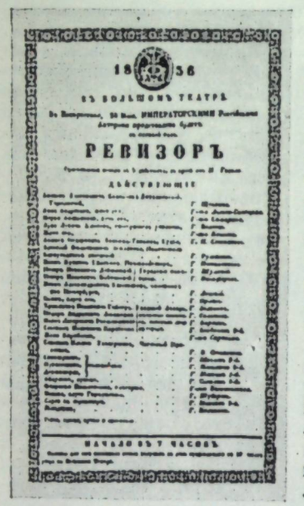
Н. В. Гоголь. Худ. Ф. А. Моллер.

Первая пост. «Ревизора» в Александринском т-ре в Петербурге 19 апр. 1836 (Городничий — Сосницкий, Хлестаков — Дюр) явилась крупнейшим обществ. и театр. событием. Привилегированная публика восприняла комедию с «негодованием», как клевету и фарс. Однако передовые круги тогдашнего общества, увидевшие в «Ревизоре» смелое обличение действительности, восторженно приветствовали комедию. Белинский откликнулся на появление «Ревизора» рядом отзывов и статей, раскрывавших демократич., обличительный смысл сатиры Г., и дал исчерпывающий анализ комедии в статье «Горе от ума», в основном посвящённой «Ревизору» (1840). Однако сам Г. не был удовлетворён первой пост. своей комедии. Исполнители играли в привычных для них водевильных традициях, не поняли социального смысла сатиры Г. Особенно был недоволен писатель исполнением роли Хлестакова. В письме к А. С. Пушкину («Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору») Г. отмечал, что актёр Дюр играл Хлестакова «обыкновенным врагом», одним из «водевильных шалунов». В этом письме Г. высказал ценные и глубокие соображения о сценич. интерпретации комедии, сохранившие своё значение до наших дней. 24 мая 1836 «Ревизор» был поставлен на Московской императорской сцене (Городничий — Щепкин, Хлестаков — Д. Т. Ленский).

В 1842 опубликована окончат. редакция комедии «Женитьба», представляющей собой острую и глубокую социальную сатиру, раскрывающей пустоту и моральное ничтожество совр. дворянского об-ва, вторжение в него новых бурж. начал. «Женитьба» была пост. впервые в Петербурге на сцене Александринского т-ра 9 дек. 1842 (Подколесин — Мартынов, Кочкарёв — Сосницкий); в Москве — на сцене Большого т-ра 5 февр. 1843 в бенефис Щепкина, игравшего роль Подколесина; роль Кочкарёва исполнял Живокини (в дальнейшем эти актёры поменялись ролями). Одновременно с «Женитьбой» в бенефис Щепкина была пост. одноактная сатирич. комедия Г. «Игроки» (Щепкин — Утешительный, П. М. Садовский — Замухрышкин), в к-рой писатель показал хищнич. мирок авантюристов и шулеров как слепок с жизни господствующих классов.

Г. была создана глубоко продуманная теория драматургии и т-ра. В «Театральном разъезде» (1842), в статьях «Петербургские записки 1836 г.», «Петербургская сцена в 1835/36 г.», «О театре, об одностороннем взгляде на театр...» (1845) и в др. заметках и письмах Г. выдвинул законченную эстетич. концепцию т-ра, являвшуюся основой его драматургич. творчества. «Театр ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь,— писал Г.,— ...Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра». Отстаивая

своеобразие т-ра, Г. резко выступал против засилия на рус. сцене переводных мелодрам и водевилей, настаивал на изображении рус. жизни, на создании нац. пьес. «Русского мы просим!... Русских характеров! — писал Г., — Давайте нас самих!». Критерием художественности драматурга он считал верность жизни. «Если комедия должна быть картиной и зеркалом общественной нашей жизни, — писал Г.,— то она должна отразить ее во всей верности». Защищая принцип «высокой комедии», обнажающей «раны и болезни нашего общества», Г. призывал не только к правдивому отражению жизни, но и к суду над ней. Образцы такой комедии Г. видел в произв. Фонвизина и Грибоедова.

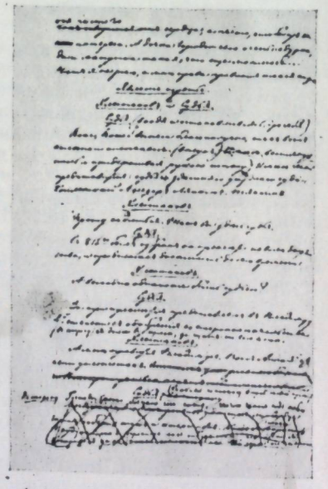

1836
ВЪ БОЛЬШОМЪ ТЕАТРѢ
РЕВИЗОРЪ
ДѢЙСТВУЮЩІЕ
НАЧАЛО ВЪ 7 ЧАСОВЪ

Афиша первого представления «Ревизора» в Москве. 1836.

Драматургия Г. явилась новым этапом в развитии мировой драматургии. Г. создал подлинно реалистич. т-р, комедию широкого обществ. звучания, смелую социальную сатиру. Типическая обобщённость образов, глубина проникновения в характер человека, яркость и отточенность речевой характеристики героев делают Г. не только достойным преемником Фонвизина, Грибоедова, Мольера, Бомарше, Гольдони, произв. к-рых он высоко ценил, но и подлинным новатором, основоположником реалистич. драматургии 19 в. Понимание обществ. роли комедии определило во многом новаторство драматургии Г. Он отказывается от традиционной любовной интриги, от «частной завязки», считая, что комедия должна «вязаться в один большой, общий узел», основываться на конфликте, имеющем широкое обществ. значение. С наибольшей полнотой этот принцип был осуществлён Г. в «Ревизоре», где конфликт, определяющий развитие действия, основывается не на личных столкновениях героев комедии, а на раскрытии фальши и лицемерия всего чиновного бюрократич. общества, его антинародной сущности. Г. отказывается в своих комедиях от дидактически одностороннего показа характеров, рисуя их во всей жизненной полноте. Создав в своих произв. огромное количество типов, Г. воплотил в них основное, наиболее существенное для изображаемой им рус. действительности того времени. Он сумел подчеркнуть, заострить разбросанные в повседневной жизни черты человеческих характеров. «Это лицо,— писал Г. по поводу образа Хлестакова,— должно быть тип многого, разбросанного в разных русских характерах, но которое здесь соединилось случайно в одном лице, как весьма часто попадается в натуре». Типическая сила и обобщённость образов Г. противостоят натуралистич. т-ру, копирующему действительность, уходящему от её обобщённого изображения. Г. охотно пользуется гротескно-комедийными приёмами, острыми сюжетными положениями, яркими красками народного т-ра, продолжая традиции Мольера и Гольдони. Белинский подчёркивал безупречную гармонию формы и содержания «Ревизора», предельную экономию и точность художеств. средств. В. И. Немирович-Данченко указывал на «гениальное чувство сцены», «вдохновенное чувство театра», отличавшие драматургию Г.

Отказавшись от пустой развлекательности, Г. наполнил свои комедии острым, совр. социальным содержанием, создал образы и типы, получившие общечеловеческое значение. Обосновывая эстетику т-ра жизненной правды, Г. в то же время отстаивал новый для своего времени принцип спектакля как единого целого, как ансамбля, объединённого общим идейным замыслом пьесы. «Нет выше того потрясения, — писал Г.,— которое производит на человека совершенно согласованное согласие всех частей между собой, которое доселе мог только слышать он в одном музыкальном оркестре...». В «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует „Ревизора“» Г. изложил и своё отношение к иск-ву актёра, к-рое он понимал прежде всего как иск-во жизненной правды, как глубокое проникновение в идейную суть всей пьесы и в существо того образа, к-рый должен быть создан актёром. Г. решительно возражает против всякого преувеличения, шаржа, «карикатуры», требуя от игры актёра простоты и естественности, понимания сущности изображаемого им характера: «Умный актер,— писал он,— прежде чем схватить мелкие причуды и мелкие особенности внешние доставшегося ему лица должен стараться поймать общечеловеческое выражение роли...».

Отбрасывая устарелые, условные формы и приёмы, Г. прокладывал новые пути театр. иск-ву. Его драматургия и эстетика определили утверждение на рус. сцене реализма. Драматургия Г. имела огромное значение для дальнейшего развития рус. т-ра и драматич. лит-ры. Пьесы Тургенева, Островского, Сухово-Кобылина, Салтыкова-Щедрина, Толстого с их жизненной правдой, широкой типизацией характеров, социальной насыщенностью, мастерством речевой культуры продолжают и развивают традиции Гоголя. Комедии Г. явились школой актёрского мастерства. На них воспитывались и воспитываются многие поколения замечат. актёров. На исполнении произв. Г. развивался реалистич. талант великого рус. актёра М. С. Щепкина.



Автограф четвёртого действия комедии «Ревизор».

Пьесы Г., и в особенности «Ревизор», неизменно ставятся как на рус. сцене, так и на сценах др. народов СССР и всего мира (см. сценич. истории —«Ревизор», «Женитьба»). В 1860 в Петербурге была осуществлена пост. «Ревизора» силами литераторов. Среди участников этого спектакля были: Писемский (Городничий), Достоевский (Почтмейстер), Вейнберг (Хлестаков), Кони, Тургенев, Майков и др. На казённой сцене комедия Г. не получила достаточно яркого художеств. воплощения. В то же время игра отдельных выдающихся актёров (К. Н. Рыбаков, Давыдов — Городничий; М. Садовский — Хлестаков) определила значение этих спектаклей в истории рус. т-ра.

На сов. сцене комедии Г., и прежде всего «Ревизор», получили новую жизнь. Большая заслуга в раскрытии подлинно глубокого содержания «Ревизора» принадлежит Малому т-ру, к-рый возобновлял комедию в 1919, 1922, 1938, 1949; среди исполнителей— Правдин, Головин, Турчанинова, Яблочкина, Климов, Остужев, Кузнецов, Ильинский, Григорьев, Пашенная. В 1921 «Ревизора» пост. Моск. Художеств. т-р (Городничий — Москвин, Хлестаков — М. А. Чехов; впервые в МХТ пост. в 1908). Комедии Г. часто становились и объектом для формалистич. экспериментов. Такова была пост. «Ревизора» в Т-ре им. В. Э. Мейерхольда в 1926. В этом острогротескном спектакле (Хлестаков — Гарин) содержание комедии подверглось столь решительному переосмыслению и столь произвольной сценич. интерпретации, что гоголевский замысел был во многом искажён.

Укр. повести Гоголя неоднократно инсценировались: «Ночь перед рождеством» («Вечер на хуторе близ Диканьки», впервые пост. в 1833, Большой т-р, Петербург), «Сорочинская ярмарка» («Сорочинская ярмарка, или Грицко и Параска, или Приключение на ярмарке», 1848, Александринский т-р), «Тарас Бульба» (1852, Александринский т-р). На основе этих произв. были созданы либретто для опер: «Сорочинская ярмарка» Мусоргского, «Майская ночь» Римского-Корсакова, «Черевички» Чайковского, «Тарас Бульба» Лысенко и др. Неоднократно инсценировалась также поэма Г. «Мёртвые души»; 1-я инсценировка — «Комические сцены из новой поэмы „Мертвые души“ сочинения Гоголя (автора „Ревизора“), составленные г.***» (Куликовым), 1842, Александринский т-р. Большим событием театр. жизни была пост. МХАТом в 1932 инсценировки «Мёртвые душ» (Чиков — Топорков, Ноздрёв — Москвин, Собакевич — Тарханов, Плюшкин — Леонидов).

Произв. Г. широко ставятся в т-рах союзных и автономных республик. Среди значит. пост. «Ревизора» на сценах нац. т-ров — спектакли Казах. академич. т-ра драмы (1936, 1940, 1946; Городничий — Куанышпаев), Узб. т-ра им. Хамзы (1952; Городничий— Ш. Бурханов, Хлестаков — Рахимов), Кирг. драм. т-ра (1945; Городничий — Рыскулов), Туркм. т-ра (1934, 1955; Городничий — Кульмамедов, Хлестаков— Карлиев), Груз. т-ра им. Марджанишвили (1951; Городничий — Гамбашидзе, Хлестаков — Годзиашвили), Киевского т-ра им. Франко (1938; Городничий — Шумский) и др. Комедии Г. идут на сценах т-ров Европы, Китая, Японии, Индии и др. стран.

Соч.: Сочинения, т. 1—4, СПБ, 1842; Собр. соч., т. 1—6, М., 1952—53 (см. тт. 4—6); Полн. собр. соч., т. 1—14, М.—Л., 1937—52 (см. тт. 4, 5, 8); приведены все варианты текстов драматич. произв. Г.

Лит.: Белинский о Гоголе. Статьи, рецензии, письма, [сборник], М., 1949; Данилов С., «Ревизор» на сцене, 2 изд., Л., 1934; его же, Гоголь и театр, 2 изд., Л., 1958; его же, Гоголь. Указатель материалов к постановке произведений Н. В. Гоголя, Л., 1935; Гоголь и театр. [Сборник]. Общ. ред. Н. Степанов, М., 1952; Щипунов П. Т., Н. В. Гоголь, Л.—М., 1949 (серия «Русские драматурги»); Филиппов В., Гоголь и Малый театр, «Театр», 1952, № 3, см. также главы о драматургии Г. в монографиях: Храпченко М., Творчество Гоголя, 3 изд., М., 1959; Ермилов В., Н. В. Гоголь, 2 изд., М., 1957; его же, Некоторые вопросы теории советской драматургии. О гоголевской традиции, М., 1953; Степанов Н., Н. В. Гоголь. Творческий путь, 2 изд., М., 1959. *Н. Ст.*



Надгробный памятник Н. В. Гоголю на Новодевичьем кладбище в Москве. Скульптор Н. В. Томский.

ГОДА́Р (Godard), Бенжамен (18. VIII. 1849—10. I. 1895) — французский композитор, скрипач. Учился в Париж. консерватории по кл. скрипки у А. Вьётана, композиции — у Н. А. Ребера. Творч. деятельность начал в возрасте 16 лет. Получил известность после пост. своих опер «Драгоценности Жанетты» (1878, Париж), «Педро де Саламеа» (1884, Антверпен) и особенно «Жоселен» (1888, Брюссель); большой успех имела пост. после смерти Г. опера «Маркитантка» (не оконч., оркестрована П. Видалем, 1895, Париж). Сценич. произв. Г. отличаются мелодич. изяществом, лёгкостью и занимательностью сюжетов. С 1887— профессор Парижской консерватории.

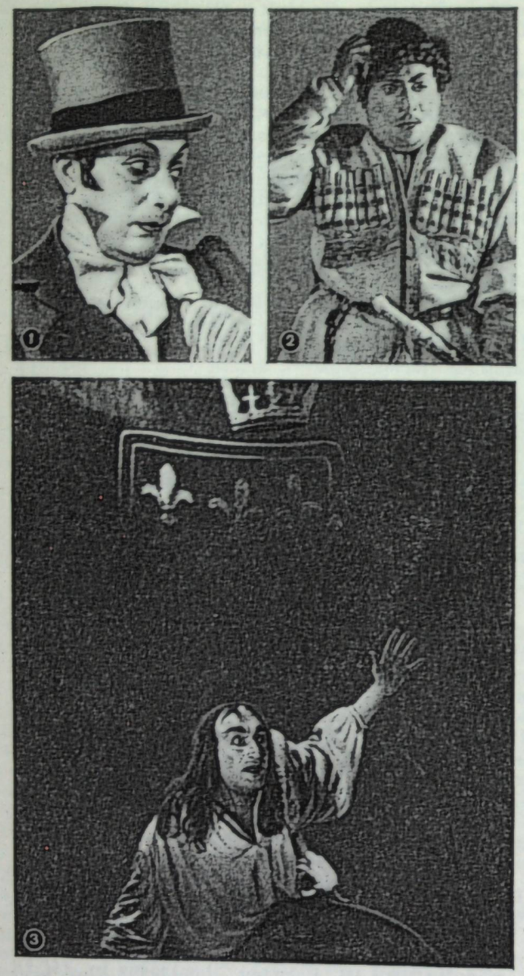
Др. оперы: «Данте и Беатриче» (1890, Париж), «Рюи Блаз» (1891, не пост.), «Гвельфы» (1902, Руан), музыка к пьесе «Много шума из ничего» (1887, т-р «Одеон», Париж), «Жанна д'Арк» Фабра (1891, Париж).

Лит.: Cheriot M., Benjamin Godard, P., 1902; Clavie M., Benjamin Godard, P., 1906. *Л. М.*

ГОДЗИАШВИ́ЛИ, Василий Давыдович [р. 14(27). XI.1905] — грузинский советский актёр. Нар. арт. СССР (1958). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Деп. Верх. Совета Груз. ССР 4-го и 5-го созывов. В 1921 вступил добровольцем в Красную Армию. Участвовал в красноармейской художеств. самодеятельности. В 1922—24 учился в драм. студии в Тбилиси. В 1924 — 30 — актёр Т-ра им. Руставели (Тбилиси). В 1930 вступил в труппу 2-го Гос. т-ра Грузии (ныне Т-р им. Марджанишвили). Ученик К. А. Марджанишвили и А. В. Ахметели, актёр широкого творч. диапазона, обладающий ярким сценич. темпераментом и выразительностью, Г. создаёт острохарактерные, контрастные образы (комедийные и драматич.). Чёткость, пластичность сценич. характеристик сочетаются в творчестве Г. с глубоким психологич. раскрытием образов.



Роли: Чешмаков («Затмение солнца в Грузии» Антонова, 1933), Менго, Альдемаро («Овечий источник», 1936, «Учитель танцев», 1948, Лопе де Вега), Ахма («Анзор» Шаншиашви-



В. Д. Годзиашвили в ролях: 1. Хлестаков. 2. Луарсаб. 3. Ричард III.

ли, 1928), Беглар («Рогор» Каладзе, 1930), Тутти («Три толстяка» Олеши, 1931), Квасов («Хлеб» Киршона, 1931), Боцман («Гибель эскадры», 1934), Аветик («Иные нынче времена» Цагарели, 1936), Фигаро (1937); Ираклий («Царь Ираклий» Готуа, 1942, др. название — «На перепутье»), дон Сезар де Базан («Рюи Блаз» Гюго, 1941), Луарсаб («Человек ли он?!» по Чавчавадзе, 1946), Робинзон («Бесприданница», 1944), Арбенин (1946), Хлестаков (1951); Зандукели («Его звезда» Мосашвили, 1951; Гос. пр. СССР 1952), Директор («Весеннее утро» Габескирия, 1952), Гега («Лавина» Мревлишвили, 1956), Ричард III (1957); Чжоу («Тайфун» Цао Юя, 1959).

Г. выступает на эстраде (лауреат 1-го Всесоюзного конкурса эстрады, 1939). Снимается в кино.

Лит.: Гугушвили Э. и Джанелидзе Д., Грузинский государственный драматический театр имени Котэ Марджанишвили, Тб., 1958; Гвинепадзе Н., Большой мастер грузинской сцены, «Тбилиси», 1958, № 34. *Г. Б.*

ГОДЗИАШВИ́ЛИ, Николай Александрович [р. 2 (14).I.1899] — грузинский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1941). Сценич. деятельность начал в 1917 в Батуми. Учился в театр. студиях: в Тбилиси (1920—22) под рук. А. Пагава и в Москве (1923—26) под рук. В. Мчедлишвили. Работал актёром и режиссёром в т-рах Кутаиси, Батуми, в Т-ре им. Марджанишвили в Тбилиси (1932—35). В 1936—47 возглавлял т-р в Поти, где пост. спектакли «Царь Эдип» Софокла, «Уриэль Акоста» Гуцкова, «Гурия Ниношвили» по Ниношвили, «Без вины виноватые», «Платон Кречет». В 1948—56 — режиссёр т-ра Санитарной культуры (Тбилиси). В 1956—58 — гл. реж. Кутаисского т-ра. Пост.: «Голос сердца» Келбакиани (1958), «Камола» по Тагору (1958). *А. П.*

ГО́ДФРИ (Godfrey), Томас (1736—63) — американский драматург и поэт. Автор трагедии «Парфянский принц» (1767, «Саутуорк тиэтр», Филадельфия)— первой пьесы, сыгранной на амер. сцене проф. актёрами. В пьесе описываются кровавые события, происходившие при дворе короля Парфянского гос-ва в начале нашей эры. В трагедии Г. содержатся просветительские мотивы, получившие дальнейшее развитие в драматургии *Тайлера* и *Данлепа*. В годы идейной подготовки войны за независимость эта единств. трагедия Г. получила большое обществ. значение. В ней воплощены тираноборч. идеи, навеянные борьбой с монархич. гнётом англ. метрополии.

Лит.: Coad O. S. and Mims E., The American stage, New Haven, 1929; Odell G., Annals of the New York stage, v. 1, N. Y., 1927. *К. Б.*

ГОДЯ́НУ (Godeanu), Эльвира (р. 12.V.1904)— румынская актриса. Заслуженная арт. РНР (1957). В 1925 окончила Бухарестскую консерваторию. В 1926 начала выступать в Нац. т-ре (Бухарест), затем играла в Т-ре комедии и др. т-рах. С 1947 — вновь в Нац. т-ре. Роли: Зое («Потерянное письмо» Караджале, Гос. пр. РНР в 1948), Мария («Закат солнца» Делавранчи), Маша («Три сестры», Гос. пр. РНР в 1949), Полина («Враги»), Полежаева («Беспокойная старость»), Мария Сергеевна («Золотая карета» Леонова) и др. Играла в пьесах Мольера, Шекспира и др. *И. Р.*

ГОЗЕНПУ́Д (псевд.— Акимов), Абрам Акимович [р. 10(23).VI. 1908] — русский советский музыковед, театровед, критик. В 1930 окончил лит. ф-т Ин-та нар. образования в Киеве. В том же году впервые выступил в печати. В 1934—46 вёл педагогич. работу в учебных заведениях Киева и Свердловска. С 1953 — ст. научный сотрудник Ленингр. гос. ин-та т-ра, музыки и кинематографии. Г. принадлежат либретто комич. оперы Шебалина «Укрощение строптивой» по Шекспиру (1957), а также переводы на рус. и укр. яз. произв. Шекспира, Шиллера, Гауптмана, Хольберга и др. Кандидат искусствоведения (1939) и филологич. наук (1941).

Соч.: Оперна драматургія Чайковського. Нариси, Київ, 1940; Н. М. Ужвій, М.—Л., 1948; Лудвиг Хольберг, вступ. статья, в кн.: Хольберг Л., Комедии, Л.—М., 1957; Датский театр, в кн.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957, с. 669—714; Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества, М., 1957; Ленинградские оперные театры за сорок лет, «Ученые записки Гос. научно-исслед. ин-та театра, музыки и кинематографии», Л., 1958, т. 2; Музыкальный театр в России, Л., 1959; А. А. Шаховской. Вступительная статья, в кн.: Шаховской А., Комедии. Стихотворения, Л., 1961. *Ан. А.*

ГО́ЗОН (Gozon), Дьюла (р. 19.IV.1885) — венгерский актёр. Нар. арт. Венг. Нар. Республики (1955). По окончании актёрской школы в 1902 начал сценич. деятельность; с 1910 выступал на провинц. сцене, а также в известном будапештском кабаре, в т-рах «Кираль», «Белвароши», в «Новом т-ре». С 1935 работает в Нац. т-ре (Будапешт). Его творчество характеризуется жизнерадостностью, естественностью, непосредственностью и юмором.

Роли: Баго («Витязь Янош» Качо), Билицки («Дочь доловайского набоба» Херцега), Йошка («Медовый пряник и любовь»); выступал в оперетте. Снимается в кино. Пр. им. Кошута (1954).

ГОКИЕ́ЛИ, Иван (Вано) Рафаилович [р. 9(21).X. 1899] — грузинский советский композитор и педагог.



Го Лань-ин в роли Сяо-цинь.

Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1941). Чл. Коммунистич. партии с 1946. Музыке обучался первоначально в Тбилисской консерватории по кл. Н. Н. Черепнина; в 1931 окончил Ленингр. консерваторию (ученик проф. В. В. Щербачёва и проф. Х. С. Кушнарёва). В 1928—1931 Г.— дирижёр и зав. муз. частью Т-ра им. Руставели. Автор оперы «Патара Кахи» (по пьесе А. Церетели, 1943, Т-р им. Палиашвили), детской оперы «Красная шапочка» (Тбилиси, 1958), хореографич. поэмы «Витязь в тигровой шкуре» (соч. 1938), танц. сюит, музыки к спектаклям «Анзор» Шашишашвили, «Разбойники» Шиллера (Т-р им. Руставели), фильмам и др. В своём творчестве Г. опирается на груз. муз. фольклор, использует также нац. мелодии др. народов. С 1923 занимается педагогич. деятельностью (с 1946 — доцент Тбилисской консерватории).

Лит.: Чхиквадзе Гр., Советские композиторы Грузии, Тбилиси, 1956 (на груз. яз.). *Н. Э.*

ГО ЛАНЬ-ИН (р. 1. XII. 1930) — китайская актриса и певица. Депутат Всекитайского собрания нар. представителей 1-го созыва (1954). Сценич. деятельность начала в 40-х гг. как актриса т-ра *банцзы* в провинции Шаньси. С 1946 принимала участие в революц. движении. Творчество Г. Л.-и. способствует развитию новой муз.драмы (синьгэцзюй). Играла характерные роли в совр. драмах: Юй Чи («Матушка Ван едет на ярмарку»), Си эр («Седая девушка»), Сяо-цинь («Женитьба маленького Эр-хая», по одноим. рассказу Чжао Шу-ли). Выступает и как певица («Песня о свободе женщины», «Тетушка Ван хочет мира» и др.). *Б. Р.*

ГО́ЛДСМИТ (Goldsmith), Оливер [10.XI.1728, дер. Паллас, или Палласмор (Ирландия),— 4. IV.1774, Лондон] — английский драматург, романист и поэт. Род. в семье англиканского священника. Окончил на казённый счёт Тринити-колледж в Дублине. Готовясь стать врачом, учился в Эдинбурге и Лейдене, но образования, по-видимому, не закончил и работал аптекарем, врачом, типографским корректором. Выступал в бродячей труппе. Лит. известность завоевал серией памфлетов, поэмами и романом «Векфильдский священник» (1766), инсценировка к-рого была пост. в 1878 в лондонском т-ре «Лицеум» с участием Э. *Терри.*



Теоретич. высказывания Г. о т-ре содержатся гл. обр. в его романе и в трактате «Опыт о театре, или Сравнение веселой и сентиментальной комедии» (1772). Будучи писателем сентиментального направления, Г. вместе с тем не принимал совр. ему сентиментальную комедию, осуждал её за утрату специфики жанра, не оправданное характерами морализирование, защищая «весёлую просветительскую комедию нравов». Образцы комедии Г. предлагал искать в творчестве Мольера и у комедиографов Реставрации (к-рых он, однако, порицал за «непристойность»). На взглядах Г. сказалось и влияние классицизма. Он не принимал творчества Шекспира, выступал против Гаррика, стремившегося ставить подлинные шекспировские тексты.

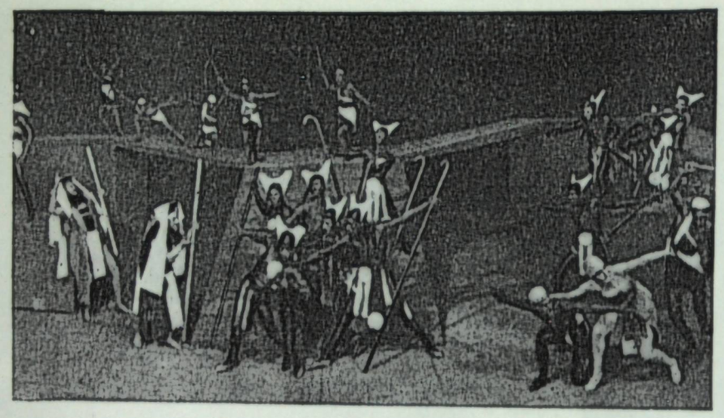
В первой комедии Г. «Добрячок» (1768, «Ковент-Гарден») ставится вопрос о несовместимости этич. идеалов просветителей с нравами бурж. общества. Герой пьесы попадает в нелепые положения из-за того, что оценивает людей «по книгам», а не по тому, каковы они в действительности. Широкую известность получила комедия Г. «Унижение паче гордости, или Ночь ошибок» (1773, «Ковент-Гарден»). Оригинальность и острота положений сочетаются в ней с превосходно разработанными комедийными характерами; молодой сельский сквайр, увалень, невежда и проказник Тони Люмкин вошёл в сокровищницу мировых комедийных образов. «Ночь ошибок» прочно утвердилась в репертуаре англ. и др. т-ров. В СССР «Ночь ошибок» ставили: Ленинградский т-р драмы и комедии (1939), Моск. драм. т-р (1941), Моск. т-р им. Ермоловой (1943), Центр. т-р Советской Армии (1941), обл. т-р Комедии, Горький (1951), Ленингр. т-р им. Ленинского комсомола (1953), Новосибирский т-р «Красный факел» (1954), Магнитогорский т-р, Рижский т-р (1955), Тбилисский рус. ТЮЗ (1956) и др.

Соч.: Plays, L., 1936; Добрячок, пер. Е. Голышевой и Б. Изакова, М., 1955; Ночь ошибок, пер. Д'Актиля, М., 1939; Ночь ошибок, пер. Н. С. Надеждиной, М., 1954.

Лит.: История английской литературы, т. 1, вып. 2, М.—Л., 1945; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957; Wardle R. M., Oliver Goldsmith, Lawrence, 1957. *Ю. К.*

ГОЛЕЙЗО́ВСКИЙ, Касьян Ярославович [р. 22.II (5.III). 1892] — русский советский артист балета и балетмейстер. Засл. арт. БССР (1940), засл. деят. иск-в Лит. ССР (1954). В 1909 окончил Петерб. балетное уч-ще. Ученик Н. Домашева, М. Обухова, М. Фокина. Сразу же после окончания уч-ща был принят в Большой т-р. Творческую деятельность начал как танцовщик. Исполнял партии: Голубая птица («Спящая красавица»), Мотылёк («Золотая рыбка» Минкуса), Шут («Лебединое озеро») и др. С первых лет артистич. деятельности Г. изучал балетмейстерское иск-во и занимался педагогич. деятельностью под рук. балетм. А. А. Горского. В 1916 Г.— балетмейстер Мамоновского т-ра миниатюр и т-ра «Летучая мышь»; в 1918—19 руководил Студией танца, где пост. хореографич. миниатюры для детей: «Макс и Мориц», «Белоснежка» и др.; в 1920—22 руководил Моск. Камерным балетом (одноактные балеты «Саломея» на муз. Штрауса, «Фавн» на муз. Дебюсси). В 20—30-е гг. творчество Г. характеризуется увлечённостью импрессионизмом, ведущим к отрицанию сюжетности, склонностью к поискам чисто внешней сценич. формы танца («Арлекинада» на муз. Шаминад, 1920; «Трагедия масок» на муз. Бера, 1923). В 1925 Г. ставит балет «Иосиф Прекрасный» Василенко,





Сцена из балета «Иосиф Прекрасный». Пост. К. Я. Голейзовского.

для к-рого находит своеобразное решение. На спектакле сказалось влияние импрессионизма, однако в нём Г. уже выступает как балетмейстер, имеющий сложившуюся творч. индивидуальность: умение найти своеобразную пластич. выразительность человеческого тела, необычность поддержек, переливы полудвижений, переходящие в строгие формы классич. построений. В 30—40-е гг. Г. ставит свои лучшие балеты: «Спящая красавица» (1935, Харьков); «Дугуль» Ленского (1941, Душанбе) — первый таджикский балет, «Бахчисарайский фонтан» (1939, Минск, 1945, Львов). Г. ставил нар. танцы и танцевальные сюиты: «Испанские танцы» на муз. Гранадоса и Альбениса (1928), «Эксцентрич. танцы» на муз. Дунаевского (1928), «Славянские танцы» («Чарда», 1930), сюита «Жаворонок» на муз. Шебалина (1944) и др., в композициях к-рых было много выдумки и изобретательности. В 1960—61 Г. пост. концертные программы «Хореографич. композиции» на муз. рус., сов. и зарубежных композиторов (Москва). В этих работах Г. остаётся верен своим творч. принципам. Творчество Г. было сложным и противоречивым. Его иск-во находило подражателей и не всегда верно истолковывалось (особенно за рубежом). Г. выступает и как теоретик танца, работает над 2-томным трудом об истории слав. танца.

Лит.: Слонимский Ю., Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра, М.—Л., 1950, с. 48—52; «Театр», М., 1960, № 8, с. 174; «Культура и жизнь», М., 1960, № 9, с. 50—51. *М. Р.*

«Гирлянды» на муз. Скрябина. 1961. Пост. К. Я. Голейзовского.



ГОЛЁМБА, Софья Михайловна [р. 29. VIII(11. IX).1904] — русская советская артистка оперы (меццо-сопрано). Засл. арт. РСФСР (1940). В 1920 училась в консерватории в Нижнем Новгороде; одновременно выступала в концертах, на драм. сцене и в оперетте. В 1923—30 училась в Москве. С 1929 Г.— солистка Муз. т-ра им. Немировича-Данченко. В 1932 под рук. Немировича-Данченко разучила и исполнила партию Кармен в опере «Карменсита и солдат» по Бизе. Исполняла с успехом характерные партии (Солоха в муз. фильме «Черевички» по опере Чайковского, 1945).

Партии: Любаша; Аксинья («Тихий Дон»), Ульрика («Бал-маскарад» Верди), Перикола, Орест («Перикола», «Прекрасная Елена» Оффенбаха), Ланж («Дочь мадам Анго» Лекока) и др. *Н. Кал.*

ГОЛЕМИ́НОВ, Марин (р. 28.IX.1908) — болгарский композитор. Обучался в Софийской муз. академии (1927—30) у Д. Христова, Н. Атанасова, А. Стоянова. Совершенствовался как композитор и дирижёр в Париже (1931—34) в «Схола канторум» у В. д'Энди, А. Бертелена и др., а также в Мюнхене у К. Эренберга (1938). В 1940 Г. создал танц. драму «Нестинарка» (1942, Софийская нар. опера) — крупнейший болгарский нац. балет (на сюжет старинной болг. легенды). В основе «Нестинарки» лежит идея протеста против мрака и суеверия, вера в силы человека. Произв. Г. отличаются реалистич. обрисовкой быта народа, широким использованием нар. мелодий и ритмов. Г. написал оперу «Ивайло» (либр. М. Петкановой на сюжет одноим. драмы И. Вазова, 1959, Софийская нар. опера), раскрывающую один из эпизодов героич. прошлого болг. народа, и ряд произв. в др. жанрах, опирающихся на болг. муз. фольклор. С 1939 Г.— преподаватель, с 1941 — проф. Софийской гос. консерватории.



Лит.: Сагаев Л., Българското оперно творчество, С., 1958. *Л. М.*

ГОЛИНЕ́ТТИ (Golinetti) (наст. имя и фам.— Франческо Бруна) (ок. 1710—67) — итальянский актёр. Один из лучших исполнителей комич. роли старика *Панталоне* в *комедии дель арте* в 18 в. Впервые выдвинулся в труппе Дж. Имера, работавшей в Венеции в т-ре «Сан-Самуэле». Здесь Г. встретился с К. Гольдони и принял участие в его реформе (переход от импровизированной комедии масок к лит. комедии характеров). В комедии Гольдони «Светский человек» Г. впервые без маски исполнил роль юноши Момоло (эта роль имела фиксированный текст, тогда как остальные роли исполнялись в масках и импровизировались). В следующей комедии Гольдони «Мот» (1739), где Г. не пользовался написанным текстом, он не имел успеха. Так Гольдони доказал превосходство лит. текста над импровизируемым. Сотрудничество Г. с Гольдони прекратилось вследствие неуживчивого характера Г., его частых переходов из одного театра в другой. В 1748 Г. переехал в Варшаву, в 1750 — в Штутгарт.

Лит.: Гольдони К., Мемуары..., Пер., введ. и прим. С. С. Мокульского, т. 1, [Л.], 1930 и 1933; Rasi L., I comici italiani: biografia, bibliografia, iconographia, v. 1, Firenze, 1894. *С. Мок.*

ГО́ЛИЯ (Golia), Павел (р. 10.IV.1887) — словенский поэт, драматург. В 1919—46 (кроме 1920—25) — один из руководителей Драмы в г. Любляна. Написал пьесы для детей и юношества: «Последние мечты Петрчка» (1921), «Триглавская сказка» (1926), «Принцесса и пастушок» (1931), «Юрчек», «Сердце игрушек» (обе в 1932), «Убогая Анчка» (1935), «Снегурочка» (1938). В своих статьях и высказываниях пропагандирует метод МХАТа. Чл. Словенской академии наук и искусств в Любляне (с 1952).

ГОЛЛА́НДСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУ́РГИЯ. В конце 12 в. в Голландии получила развитие церковная драма. Среди драм, написанных на нар. яз.,— мистерия «Первая радость девы Марии» (1448). Из рыцарского романа возникли т. н. «абеле» — светские драм. произв. в куртуазном духе («Ланселот Датский» и др.). По окончании представления «абеле» обычно следовал фарс (называвшийся с 16 в. «эсбатемент», esbatement). Во 2-й пол. 15 в. возникли «*камеры риторов*», ставившие мистерии, миракли, моралите (миракль «Марикен из Неймегена»). Аллегорич. моралите часто имели в период исп. владычества политич. звучание. Моралите «Каждый» П. ван Диста было переведено на европ. языки и идёт на совр. голл. сцене. В 16 в., когда представления приобрели более светский характер и стали разыгрываться на улицах и площадях, появились сценич. подмостки, спектакли разыгрывались и на повозках, использовалась естественная обстановка (деревья, фонтаны) и писаные декорации, применялись сценич. эффекты.

В ср.-век. Голландии, где города имели большое значение, развитие т-ра определялось гор. бюргерской верхушкой. На т. н. «ланд-ювелах» (landjuwelen, букв. «сокровища страны») — публичных турнирах — бюргеры устраивали лит. и театр. состязания между разл. камерами риторов. Такие турниры проводились под открытым небом для зрителей всех сословий. Цвета и костюмы имели символич. значение. Эти представления, часто носившие антиклерикальный характер, прекратились после Реформации.

В 17 в. в Голландии получает распространение классицистич. драматургия (преим. французская). Эта драматургия сохранялась на голл. сцене в течение двух веков. Традиции голл. Возрождения развивал Й. *Вондел* («Мария Стюарт», 1646, «Люцифер», 1654, «Иевфай», 1659, и др.). Творчество Вондела отличалось антибуржуазной обличит. направленностью, он стремился утвердить самобытное нац. иск-во, свободное от подражания франц. образцам. После победы Голландии над Испанией в войне за независимость (1609) крупнейшие голл. драматурги создают ряд батальных пьес, усиливается антиклерикальная направленность драматургии. В жанре комедии выступают П. К. Хофт и Г. Бредеро, драматургия к-рых имела реалистич. тенденции.

В нач. 17 в. появляются первые постоянные т-ры. В 1617 актёр и режиссёр С. Костер создаёт т. н. Академию. В результате объединения Академии с камерой л'Эглантье возник «Амстердамский городской т-р», для к-рого архитектор Я. ван Кампен построил в 1638 здание на 1450 мест (после пожара вновь отстроено в 1774). В этом т-ре были пост. трагедии Вондела. В то же время получили распространение бродячие труппы (в к-рых играли голландцы и англичане), разъезжавшие по Голландии, Германии, Дании, Швеции. Среди первых голл. актёров — Л. Карлсэон, Я. Вос, А. К. ван Жермез, Я. Питерсэон (Ян Тамбур), первая голл. актриса А. Ноземан (до 1655 женские роли по требованию духовенства исполнялись мужчинами). В 1680 в Амстердаме открылся первый в Голландии оперный т-р. Здесь были пост. оперы голл. или живущих в Голландии композиторов: «Торжествующая любовь» К. Хакарта (1681), «Опера о Вакхе» и «Церера и Венера» И. Схенка (1687), «Хлорис и Розочка» С. де Кониика (1688), «Венера и Адонис» (1696) и «Аполлон и Дафна» (1697) Х. Андерса.

В 18 в. значение Голландии как мировой державы упало. Развитие театр. иск-ва затормозилось. Среди драматургов выделяется П. Лангендейк, автор комедий о нуворишах, мещанах, мечтающих о дворянстве. Во 2-й пол. 18 в. под влиянием идей франц. энциклопедистов появляются памфлеты и театр. пародии, направленные против отдельных знатных особ и политики правительства («Колбасник Фриц — любимец мастера», «Отчаяние властолюбия»). Первые образцы мещанской драмы эпохи Просвещения: «Дружба» М. ван ден Виндена (1760), «Смерть Каласа» (1767) и «Фанни, или Счастливое раскаяние» К. ван Хогевена. Драма Р. Фейта «Инес де Кастро» (1793) по мотивам Камоэнса отстаивает свободу человеческих чувств, насыщена высоким гуманистич. пафосом. Под влиянием революц. событий во Франции Фейт написал драму «Муций Кордус, или Освобождение Рима» (1794), провозглашавшую идею борьбы против королевского деспотизма. Традициям франц. классицизма следует Ю. К. де Ланнуа (1738—82), автор историч. трагедий «Лев Великий, император Византии» (1767), «Клеопатра, царица Сирии» (1776), «Осада Гарлема» (1770); Я. Номс (1738—1803), автор трагедий «Заратустра» (1768), «Мария ван Лаленг» (1778) и др. В период франц. экспансии в нач. 19 в. появляются эпигонские классицистич. драмы откровенно монархич. содержания В. Билдердейка (1756—1831), представителя реакц. романтизма в Голландии.

В конце 18 — нач. 19 вв. на голл. сцене идут пьесы А. Коцебу, А. Иффланда; в это время наблюдается оживление театр. жизни, известность получают актёры В. ван дер Хувен, бывший также автором популярных пьес («Смертоносная ревность», 1714, и др.), И. Деймм (1696—1782), Я. Пюит (1711—79), А. Мас (ум. в 1746), И. Зисенис-Ваттир (1762—1827), Э. Снук (1764—1807), Г. И. Хилфердинк-Гревелинк и др. Игра голл. актёров отличалась преувеличенной патетикой, напыщенной жестикуляцией, декламационностью. Реформу в области сценич. иск-ва осуществил режиссёр и актёр М. Корвер, основавший в 1768 собственную труппу. Благородством, богатством мимики и интонаций отличалось исполнение героич. ролей А. Снуком (1766—1829).

На оперной сцене, где выступали иностр. исполнители, в конце 18 в. появляются произведения нац. композиторов: «Земира и Азор» (1783), «Ричард Львиное Сердце» (1792), «Две статуи» (1798) Б. Рулофса.

Укрепление абсолютистской власти, ослабление промышленной буржуазии, тяжёлое положение низших слоёв голл. общества находят отражение в 1-й пол. 19 в. в общем упадке иск-ва и лит-ры. Широкое влияние на иск-во оказывали идеи реакц. нем. романтизма. В это время ставятся романтич. драмы А. Л. Барбаза, «трагедии рока» А. ван дер Хопа (1802—41). К 40-м гг. с развитием капитализма в Голландии и

обострением его противоречий в драматургию проникают тенденции критич. реализма. Х. ван ден Берг (1799—1873) пишет первую голл. реалистич. комедию в прозе «Племянники» (1837). Написанная в традициях Гольдони и Шеридана, комедия даёт разнообразные социальные характеристики персонажей. В сер. 19 в. возобновляют свою деятельность камеры риторов (в 1850—80 возникло более 200 об-в). В жанре историч. («Двое Тюдоров», 1847, «Наполеон Бонапарт», 1851) и мещанской («Вина и Искупление», 1852) драмы писал Х. Схиммел. В своей драме «Струензе» (1868) он впервые в голл. лит-ре выдвинул идеал гармонич. обществ. устройства.

Во 2-й пол. 19 в. на развитие драматургии влияет радикальное крыло «Молодой Голландии» (лит. движение, развивавшееся в Голландии в период капиталистич. подъёма); к этой группе примыкали: Ф. ван Эден — автор комедий «Сонет» (1883), «Студент дома» (1886), драм «Люба, драма верности» (1897), «Земля обетованная» (1909), «Гарлемская ведьма» (1915) и В. Клос (1859—1938), в произв. к-рого сказались декадентские тенденции. Особое место в голл. лит-ре 2-й пол. 19 в. занимает творчество Э. Д. Деккера — одного из выдающихся представителей критич. реализма. Его драма «Школа князей» (1872) разоблачает пороки монархии, показывает жизнь простого народа. Выдающимися актёрами конца 19 в. были: Л. Петерс, трагич. актриса М. Й. Клейне-Гартман, Л. и Т. Бауместер, С. де Фрис. Все они (кроме Петерса) играли с 1876 во вновь открывшемся в Амстердаме Королевском т-ре. В 1894 там же открывается новое здание «Гор. т-ра». В 19 в. Амстердам по-прежнему сохраняет значение центра голл. театр. жизни. В муз. т-ре вплоть до 80-х гг. 19 в. господствует иностр. влияние. В 1830—1919 в Гааге существовал «Т-р франсе», ставивший франц. и итал. оперный репертуар. В 1860 в Роттердаме была организована «Северонемецкая опера», ставившая нем. оперы, б. ч. Вагнера.

В конце 19 — нач. 20 вв. в голл. драматургии получает распространение натуралистич. направление. Оно находит отражение в драмах М. Эмантса («Юные сердца», 1872, «Юлиан-отступник», 1874, и др.), отмеченных глубоким пессимизмом. Мелкобурж. идеи оппозиции усиливающемуся империализму выражал Г. Хейерманс. В его пьесах «Гетто» (1898), «Гибель „Надежды“» (1900), «На восходе солнца» (1909) показано тяжёлое положение рабочих, крестьян, солдат, рыбаков. В дальнейшем Хейерманс перешёл на позиции бурж. либерализма, его поздние пьесы («Счастье Евы», 1917, «Мудрый кот», 1918) теряют социальную заострённость. В жанре психологич. драмы писали Ф. Мейсен (р. 1872), И. Будье-Баккер (р. 1875), К. ван Брюгген (1881—1932) и др. Актуальным проблемам современности посв. свои стихотворные драмы поэтесса Х. Роланд-Холст — «Повстанцы» (1910) — о революции 1905 в России, «Томас Мор» (1912) — об авторе знаменитой «Утопии», «Дети» (1922), «Труд» (1923)— о революц. рус. пролетариате. Но идеи «христианского социализма» обусловили религиозно-мистич. окраску её последующего творчества. С сочувствием изображал жизнь простого народа Г. Баубер — «Жёны моряков» (1927) и др.

В 20-е гг. режиссёры Э. Феркаде и В. Ройярдс предпринимают реформу т-ра, насаждая экспрессионистские тенденции. В эти годы значит. место в театр. жизни страны занимают любительские труппы (студенческие и пр.), выступающие б. ч. на открытом воздухе. Революц. крыло этого самодеят. т-ра представляла объединённая труппа «Семь провинций». Среди событий в жизни проф. т-ра тех лет было открытие Хейермансом «Карре т-ра» в Амстердаме (1920). Развитию нац. драматургии в 30-е гг. способствуют спектакли труппы «Амстердамское сценич. объединение». В 20—30-е гг. ставились пьесы голл. авторов: «Летучий голландец» М. Нейхофа (1930), «Портовый город» В. де Фрисланда (1933), «Турандот» Я. Энгелмана (1936), «Эразм» Г. Стёйвелинга (1936), «Жилая барка» (1925) и «Необитаемый остров» (1941) А. Дефресне, «Карусель» (1936) М. Деккера.

Оперные спектакли ставило об-во «Вагнер-Веренигинг», организованное в 1884 композитором А. Виотта. В это время выдвигаются первые голл. оперные артисты Я. *Урлюс*, И. Орелио, А. ван *Рой*, И. Тейсен, К. Энгелен-Севинг. В 1886 И. Г. Гротом был организован оперный т-р «Холландсе опера». Здесь впервые осуществлена пост. опер на голл. яз. (С. ван Миллигена, Я. *Брандтс-Бёйса*, В.Ландре и др.). Затем возникли «Де Недерландсе опера» (1894—1901), организованная дирижёром К. ван дер Линденом, «Насионале опера» (1916—23) под рук. Г. Х. Копмана и «Ко-опера-си» (1924—29) под рук. дирижёра А. ван *Ралте* и А. Полмана. В нач. 20 в. были написаны оперы «Беатриса» (1928) и «Катерина Великая» (1933) Лилиена, «Халевейн» Пейпера (1933). В это же время пост. первые оперетты, в к-рых участвовали голл. певицы М. Бюдерман, А. Зоне, К. Пинусен и др. В 1915 дирижёр М. Габриел основал первую голл. оперетточную компанию с участием А. Баккер, Э. Грассау, Л. де Бре, П. Колера. С 1920 частные оперетточные труппы выступали регулярно в т-рах «Принсессенсхаубург» (Гаага), «Карре т-р» и др., в осн. с иностр. репертуаром. Попытки создания нац. оперетты делают Д. Миллер и Л. Норе. С 1949 пост. оперетт осуществляло вновь организованное об-во «Бонд ван аматёр опера». В 1945 муниципалитеты Гааги и Амстердама организовали компанию «*Де Недерландсе опера*», получающую гос. субсидию и дающую спектакли в Амстердаме, Гааге, Роттердаме, Утрехте. Здесь ставились оперы голл. композиторов —«Филомела» Андриссена (1949), «Орест» Бадингса (1954), «Франсуа Вийон» Дресдена (1958). Среди голл. оперных компаний — «Де Зёйд-Недерландсе опера» (осн. в Маастрихте в 1948) и «Форум» (осн. в 1955), выступающая гл. обр. на сцене т-ра «Твенте Схаубург» в Энсхеде.

В 50-е гг. было организовано неск. балетных трупп, положивших начало созданию нац. балета: «Недерландсе баллет» (1951), «Амстердамсе баллет» (1959), «Недерландсе дансеатр» (1959) и др. Они ставят преим. иностр. репертуар. В конце 50-х гг. в Голландии работало 7 проф. драм. т-ров, получающих гос. субсидии: «Недерландсе комеди» (Амстердам), «Хет Роттердамсе тонел» и «Де Хагсе комеди» (Гаага), «Театер» (Арнем), «Ансамбле» (Эйндховен), гастрольная труппа «Пюк», молодёжный гастрольный театр «Арена».

Усиление реалистич. тенденций в голл. т-ре послевоенных лет связано с интересом передовых деятелей театр. Голландии к рус. классич. драматургии. В т-рах Амстердама, Роттердама, Гааги с успехом ставятся пьесы Островского («Гроза», «Лес»), Чехова («Чайка», Горького («На дне»), инсценировки по романам Л. Толстого («Анна Каренина»), Гончарова («Обрыв»). В этих спектаклях яркие образы создали актёры Ф. Кателсен, К. Келлинг, Э. де Бур, Г. ван дер Берг и др. Среди совр. прогрессивных голл. драматургов выделяются М. *Деккер* («У мира нет прихожей», 1946,— против атомной войны), Я. де *Хартог* («Цирк Европы» — против идеи «объединённой Европы» и военной истерии). Ставятся пьесы «Эфиальт из Афин» П. Хейдендала (1949), «Эдип и его мать» (1951) и «Амфитрион» (1958) М. Круазе, «Ирод» (1955) и «Смерть Саула» (1958) Херцберга, а также пьесы Б. Брехта, Б. Шоу, Г. Грина, Н. Коуарда, Э. Ионеско, А. Адамова, Р. Роза и др. совр. зарубежных авторов. Среди голл.

актёров известны имена Я. Муса, успешно играющего трагич. и комич. роли, тонкой актрисы Э. Маус, Ко ван Эйка, комедийных актёров А. К. Крефта и О. Турнира, К. Лазёра, Х. Ларош, А. ван Далсюма. Широко развит любительский т-р.

Лит.: Hellwald F. von, Geschichte des holländischen Theaters, Rotterdam, 1874; Worp J. A., Geschiedenis van het drama en van het tooneel in Nederland, dl 1—2, [Amst.], 1904—08; Franssen J., Les comédiens français en Hollande en XVII et XVIII siècle, P., 1925; «Интернациональный театр», 1933, № 3; «Das internationale Theater», 1934, № 1; Bottenheim S. A. M., De opera in Nederland, Amst., 1946; Loewenberg A., Early Dutch librettos and plays with music, in the British museum, L., 1947; Bossan G. S. de, Nederlandsche zangeressen, Amst., [1941]; Reeser E., Een eeuw Nederlandse muziek, Amst., 1950; Music in Holland, Amst., [1959]. *A. Вис., Вл. О.*

ГОЛОВАНИ́ВСКИЙ, Савва Евсеевич [р. 16(29).V. 1910] — украинский поэт и драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1942. Лит. деятельность начал в 1927. Написал пьесы: «Смерть леди Грей» (1934, т-р «Березиль», Харьков) — о гражд. войне в Китае; «Мария» (1936) — о сов. женщине в годы социалистич. строительства; «Доля поэта» (1939, Т-р им. Франко), посв. Т. Шевченко (по этой драме композитор Йориш написал оперу); «Солнечная сторона» (1951, Моск. т-р Ленинского комсомола) — об оптимизме сов. людей, о медиках-новаторах; «Первый гром» (1956, Черновицкий т-р) — о революционерах-народовольцах; «Катерина» (1957, Днепропетровский т-р) — о жизни укр. села в 1929—30-х гг.; «Дальнее эхо» (1959, Т-р им. Шевченко) — о последствиях Отечеств. войны, жизни сов. людей. В пьесах Г. созданы цельные образы сов. женщин, исполненные эмоциональности и драматизма. Пьесы Г. ставились в т-рах Украины и др. республик, за рубежом (Румыния, Чехословакия, США).

Соч.: Избранное, М., 1956; Драми, Київ, 1958. *Н. Д.*

ГОЛОВА́НОВ, Лев Викторович (р. 24.IX.1926) — русский советский танцовщик. Нар. арт. РСФСР (1958). Чл. Коммунистич. партии с 1954. В 1947 окончил хореографич. уч-ще Большого т-ра СССР. С 1943— солист Гос. ансамбля нар. танца СССР. Иск-во Г. отличается высокой техникой, красочностью, тонкой артистичностью. Гос. пр. СССР (1952). *С. Г.*

ГОЛОВА́НОВ, Николай Семёнович [9(21). I.1891, Москва,—28.VIII.1953, там же] — русский советский дирижёр, пианист, композитор и педагог. Нар. арт. СССР (1948). Муз. образование получил в Моск. синодальном училище (1900—1909) и в Моск. консерватории (окончил в 1914 по классу проф. С. Н. Василенко). С 1909 выступал как дирижёр и композитор, с 1915 — хормейстер Большого т-ра. В 1919 принял участие в организации оперной студии при Большом т-ре (впоследствии оперный т-р им. К. С. Станиславского). В 1919—28 и 1930—36 — дирижёр Большого т-ра (дебютировал в опере «Сказка о царе Салтане»). С 1937 — гл. дирижёр Большого симф. оркестра Всесоюзного радиокомитета; в 1948—53 — гл. дирижёр Большого т-ра. Деятельность Г. как дирижёра в Большом т-ре сыграла важную роль в развитии этого выдающегося муз. коллектива страны. Развивая традиции крупнейших рус. оперных дирижёров С. В. Рахманинова, В. И. Сука и др., Г. стремился к созданию оперного спектакля как единого художеств. целого. Исполнительский стиль Г. характеризуется волевой напряжённостью и энергией, богатыми контрастами оркестровой звучности, высокой слаженностью оперно-симф. ансамбля, красочностью и эмоциональностью художеств. образов. Особенно удавались Г. произв. рус. нац. классики: «Руслан и Людмила», «Садко» (Гос. пр. 1950), «Борис Годунов» (Гос. пр. 1949), «Хованщина» (Гос. пр. 1951), «Пиковая дама», «Князь Игорь», «Майская ночь», «Золотой петушок»; «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева, «Тихий Дон» и др. Г. принадлежат опера-кантата «Принцесса Юрата» (1914), опера «Богатырский курган» по Ибсену. Гос. премия СССР 1946 за концертно-исполнит. деятельность. Педагогич. работой Г. начал заниматься в 1907 (в 1925—29 — профессор Моск. консерватории).



Лит.: Аносов Н., Николай Семёнович Голованов, «Советская музыка», 1951, № 5.

ГОЛОВА́ШЕНКО, Юрий Александрович [р. 15(28). XI.1910] — русский советский театровед, кандидат искусствоведения. Окончил ГИТИС (1937). С 1938 выступает как театр. критик. С 1949 — ст. научный сотрудник Ленингр. гос. ин-та театра, музыки и кинематографии. В 1949—56 преподавал в Ленингр. театр. ин-те.

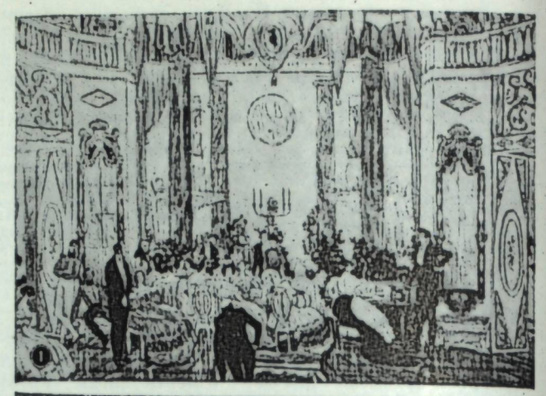
Соч.: Образ героя в драме и театре, в сб.: Театральный альманах. 1946, кн. 1 (3), М., 1946, с. 3—14; Героическое начало в советской драме, М., 1947; Героика гражданской войны в советской драматургии, Л., 1957; Проблема героической драмы, «Театр», 1958, № 2; Советская героическая драма, Л., 1959; Проблема типического конфликта, «Звезда», 1960, № 10; Образ В. И. Ленина на сцене, «Звезда», 1960, № 1; О многообразии реализма, газ. «Литература и искусство», 1944, 6 мая, № 19; О специфике видов искусства, там же, 1961, № 4; Черты советского балета, «Советская музыка», 1960, № 8.

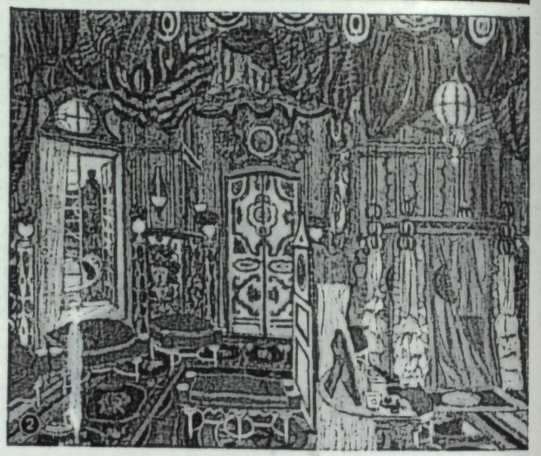
ГОЛОВИ́Н, Александр Яковлевич [17.II (1.III). 1863, Москва,—17.IV.1930, г. Пушкин] — русский советский театральный художник, живописец. Нар. арт. РСФСР (1928). Академик живописи. В 1881—89 учился в Московском уч-ще живописи, ваяния и зодчества (сначала на архитектурном, затем на живописном отделении) у В. Д. Поленова, И. М. Прянишникова, В. Е. Маковского. Во время поездок в Париж (1889, 1897) брал уроки у франц. импрессионистов — Бланша, Колена и Мерсона. Много путешествовал по Испании, Италии, Голландии, Норвегии и др. странам. С 1898 — участник выставок «Мир искусства». Уже в ранних станковых работах и произв. прикладного и монументального иск-ва проявилось стремление Г. к декоративности, яркой выразительности цвета. Большое значение для Г. имело знакомство с художниками Мамонтовской оперы. Влиянием творчества этих художников отмечены уже первые театр. работы Г.: «Ледяной дом» Корещенко (1900) и особенно «Псковитянка» (1901) в Большом т-ре (Москва). Скупыми средствами реалистич. живописи Г. передал в своих декорациях напряжённый драматизм этих опер. С 1901 Г.— декоратор Петерб. императорских т-ров; оформил спектакли: «Волшебное зеркало» Корещенко (1903), «Золото Рейна» Вагнера (1905) и др. в Мариинском т-ре; «Антигона» Софокла (1906), «Дочь моря» (1905), «Маленький Эйольф» (1907) Ибсена и др. в Александринском т-ре. Этапной работой Г. были декорации к «Кармен» (1908, Мариинский т-р), в к-рых Г., опираясь на собственные впечатления от поездок в Испанию, впервые на рус. сцене создал образ подлинной Испании — суровый и вместе с тем романтически красочный. Однако в ряде спектаклей, оформленных Г. в эти годы («Волшебное зеркало» и др.), обнаруживается отступление художника от реалистических принципов. В последующее время выразит. средствами Г. становятся праздничная орнаменталь-

ность, условная декоративность, виртуозная живописность. В этот период Г. много работал с В. Э. Мейерхольдом. Оформил пост. им спектакли: «У врат царства» Гамсуна (1908), «Дон Жуан» Мольера (1910), «Маскарад» (1917) в Александринском т-ре; «Орфей и Эвридика» Глюка (1911), «Каменный гость» Даргомыжского (1917) в Мариинском т-ре. Стремясь максимально приблизить актёров к зрителям, Г. и Мейерхольд выносили действие на просценium, располагая на заднем плане свободные живописные задники. Г. добивался органич. единства художеств. оформления сцены и зрит. зала, уничтожая границу между ними с помощью специальных лепных архитектурных порталов и тем самым вовлекая зрителей в атмосферу спектакля. В работах Г. обнажённая условная театральность (слуги просцениума, свет в зрит. зале и т. д.) сочеталась с эмоциональной образностью оформления. Так, напр., в «Маскараде» Г. достигал этой образности с помощью системы занавесей, цветовых и световых контрастов задников, кулис, арлекинов, ритма причудливых линий рисунков орнаментов и, наконец, искусно вписанных в декорацию динамических живописных пятен костюмов. Высокие художеств. достижения в декорациях к спектаклям периода 1908—17 сочетались, однако, с известной односторонностью, восприятием Г. спектакля как праздничного, романтически приподнятого зрелища. После Октябрьской революции Г. оформил спектакли: «Королева Мая» Глюка (1919), «Соловей» Стравинского (1919), «Сольвейг» Грига (1922), «Севильский цирюльник» (1924) в Академич. т-ре оперы и балета, Петроград, и др. Наиболее значит. работа Г. в сов. т-ре — оформление спектакля МХАТа «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (1927). В этом спектакле, пост. К. С. Станиславским, Г. создал праздничные, подлинно театральные по форме реалистич. декорации, глубоко

Эскизы декораций А. Я. Головина к спектаклям: 1. «Псковитянка». 2. «Дон Жуан».







Эскизы декораций А. Я. Головина к спектаклям: 1. «Маскарад». 2. «Безумный день, или Женитьба Фигаро».

раскрыв в этих декорациях идею комедии. Последняя работа Г.— эскизы декораций к спектаклю МХАТа «Отелло» (1930). Г. принадлежит серия портретов Шаляпина (в ролях Олоферна, Бориса Годунова, Демона и др.), Далматова, Варламова, Мейерхольда и др. Яркий живописец, тонкий колорист, замечат. мастер театр. костюма, Г. был первым театральным художником, достигшим полной гармонии декораций, костюмов, бутафории, реквизита. Спектакли с декорациями Г., показанные в Париже во время Дягилевских сезонов (1908, 1910), оказали сильное воздействие на развитие мирового театр.-декорационного иск-ва.

Соч.: Роль художника в театре, в сб.: Театрально-декорационное искусство в СССР 1917—X—1927, Л., 1927.

Лит.: А. Я. Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине, Л.—М., 1960 (есть библиография); Маковский С. К., А. Я. Головин, «Аполлон», 1913, № 4; Соловьев В., Головин как театральный мастер, «Аполлон», 1917, № 1; Голлербах Э., А. Я. Головин. Жизнь и творчество, Л., 1928; Волков Н., Мейерхольд, т. 1—2, Л., 1929; его же, Головин на театре, «Рабис», 1930, № 20; «Маскарад» Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина, М.—Л., 1941—1946; Каталог выставки произведений А. Я. Головина, М.—Л., 1956; Коган Д., Головин, М., 1960. *В. Бер.*

ГОЛОВИ́Н, Сергей Аркадьевич (1879—9.X.1941)— русский советский актёр. Засл. арт. Республики (1927). В 1902 окончил муз.-драматич. уч-ще Моск. филармонич. общества. В том же году был принят в труппу Малого театра. Г. играл гл. обр. характерные роли. Созданные им образы отличались точной социальной характеристикой, широтой обобщения, типичностью, ясностью и выразительностью внешнего рисунка.

Роли: Большов («Свои люди—сочтёмся»), Мамаев («На всякого мудреца довольно простоты»), Бессудный («На бойком месте»), Скалозуб, Фамусов, Городничий; Редозубов, Старик («Варвары», «Старик» Горького), Малинин («Любовь Яровая»), Кривонос («Богдан Хмельницкий» Корнейчука), и др. *В. Мас.*

ГОЛОВИНА́, Ольга Николаевна [р. 7 (20). V. 1904] — русская советская артистка оперы (меццо-сопрано). Засл. арт. РСФСР (1940). В 1928 окончила муз. техникум им. А. и Н. Рубинштейна по классу пения Л. Г. Звягиной. Пела в оперных театрах Самары (1930 — 37), Свердловска (1936 — 37). В 1933 — 36 и после 1937 — солистка Ленингр. Малого оперного т-ра. Одновременно с 1948 — преподаватель Ленингр. консерватории. Обладая сочным голосом и драматическим темпераментом, Г. с особым успехом выступала в партиях Аксиньи («Тихий Дон»), Солохи («Черевички» Чайковского), Марины Мнишек («Борис Годунов»). Гос. пр. СССР (1951).

Др. партии: Любава («Садко»), Любаша, Лель; Далила («Самсон и Далила» Сен-Санса), Кармен, Аида.

ГОЛОВИ́НСКИЙ О́ПЕРНЫЙ ДОМ — театральное здание в Москве. Построено в 1742 (в связи с приездом в Москву императрицы Елизаветы Петровны с двором на коронацию) на берегу реки Яузы при Головинском дворце. В дни пребывания двора в Москве в этом здании давались торжественные оперные и балетные спектакли. В 1763 в Г. о. д. разыгрывалась заключит. часть маскарада «Торжествующая Минерва», сочинённого и пост. основоположником рус. т-ра Ф. Волковым. В 1766 при антрепренёре Н. Титове в Г. о. д. давались спектакли основанного ун-том т-ра. В 1776 здание т-ра, сильно разрушившееся от времени, было снесено. *В. В.-Г.*

ГОЛО́ВКИНА, Софья Николаевна [р. 30.IX(13.X). 1915] — русская советская артистка балета. Нар. арт. РСФСР (1962). Чл. Коммунистич. партии с 1942. Окончила Моск. хореографич. уч-ще (класс А. И. Чекрыгина) и принята в 1933 в балетную труппу Большого т-ра. Партии: Лиза («Тщетная предосторожность»), Светлана (о. п. Клебанова), Баядерка (о. п. Минкуса), Диана Мирель («Пламя Парижа», Гос. пр. СССР, 1947), Сванильда («Коппелия»), Царица бала («Медный всадник»), Зарема и др. С 1960—директор Моск. хореографич. уч-ща.

Лит.: Софья Николаевна Головкина, М., 1953. *Л. П.*

ГОЛО́ВКИНСКИЙ ДОМ — театральное здание на Васильевском острове в Петербурге. Сооружено в нач. 20-х гг. 18 в. как частный дом князя Долгорукого. Затем перешло к графу М. Головкину; после его ссылки было конфисковано казной. При Г. д. имелся т-р, в к-ром в 1752, в связи с приездом в Петербург Ф. Г. Волкова и ярославских актёров, был организован публичный т-р, получивший назв. «Комедиантского дома». В 1756 здесь был помещён (учреждённый в том же году) первый рус. постоянный государственный проф. драм. т-р. Спектакли давались до нач. 1757, после чего были перенесены в центральные районы Петербурга (чаще всего проходили в помещении Большого каменного т-ра), а Г. д. перешёл в ведение Академии наук. В 1764—88 на месте Г. д. выстроено здание Академии художеств (существует до сих пор). *В. В.-Г.*

ГОЛО́ВКО, Андрей Васильевич [р. 22.XI(4.XII). 1897] — украинский советский писатель, драматург. Род. в семье крестьянина. Был учителем. Лит. деятельность начал в 1918 (Сб. стихов). Автор романов, повестей и первых сов. пьес: «В красных шумах» (1924) — о борьбе сельской бедноты с деникинцами, «Поглитаивщина» (по роману «Бурьян», 1929), «Райское яблоко» (1946).

Лит.: Килимник О., Андрей Головко, М., 1956; Коваленко Л., Андрій Головко, Київ, 1958. *Р. Б.*

ГОЛОВКО́ (Иванова-Головко), Кира Николаевна (р. 11. III. 1918) — русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1958. Сценич. деятельность начала в 1938 во МХАТе. Первая роль — Молоко («Синяя птица» Метерлинка). Затем играла Наташу («На дне»). В 1954 — 56 была актрисой Калининградского т-ра. Роли: Мария Стюарт; Елена («Накануне» по Тургеневу), Александра («Деньги» Софронова), Линда («Смерть коммивояжёра» Миллера), Мария Александровна Ульянова («Семья» Попова), Тугина («Последняя жертва») и др. С 1957—снова в труппе МХАТ. Сценич. образы отмечены лиричностью, мягкой женственностью. Играет преимущественно роли чистых, благородных женщин, доверчивых, искренних. С 1959 преподаёт в Школе-студии им. В. И. Немировича-Данченко. Снимается в кино (Гос. пр. СССР, 1947).

Роли: Параша («Горячее сердце»), Аксюша («Лес»), Натали [«Последние дни» («Пушкин») Булгакова], княгиня Вяземская («Трудные годы» А. Н. Толстого), Ольга («Три сестры»), Ася Давыдовна («Всё остаётся людям» Алёшина) и др. *С. Г.*

ГОЛОВНЯ́, Валентин Владимирович [р. 28.VII (9.VIII). 1895] — русский советский историк театра. Член Коммунистич. партии с 1945. Кандидат искусствоведения (1940). Окончил Моск. ун-т (1924). Специалист по истории античного т-ра. В 1948—60— ст. научный сотрудник Ин-та истории искусств АН СССР. Ведёт преподават. работу в ГИТИСе им. Луначарского в Москве (1936—48 и с 1961).

Соч.: Аристофан, М., 1955; «Умоляющие» Эврипида, в кн.: Сообщения Института истории искусств АН СССР, [№] 10—11. Театр, М., 1957; «Поэтика» Аристотеля. О сценической стороне трагедии, в кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1958. Театр, М., 1958; Античная драма на сцене советского театра, «Театр», 1947, № 8, с. 33—39; «Древняя Греция» (театр) и «Древний Рим» (театр), статьи в Большой советской энциклопедии, 2 издание; [Перевод с др.-греч., ред. и комментарии] в кн.— Еврипид, Пьесы, М., 1960.

ГОЛОВЧИ́НЕР, Виктор Яковлевич [15(28).VI. 1905—15.VII.1961] — советский режиссёр и драматург. Нар. арт. БССР (1944) и Лит. ССР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1944. В 1921 поступил в Белорус. оперно-драматич. студию в Москве, к-рую окончил в 1926. Творч. деятельность начал в 1926 в Минске в Гос. евр. т-ре (ГОСЕТ) как актёр, с 1928 — как режиссёр. Работал в Белоруссии до 1949: ГОСЕТ (1926—30, 1932—38, 1942—46), Рабочий театр, Т-р им. Я. Купалы (1939 — 42), Гос. рус. театр БССР. Был гл. режиссёром Иркутского т-ра (1949—51), Т-ра им. Мукими (1951 — 53) и Рус. драм. т-ра им. Горького (1953—54) в Ташкенте. С 1955 — гл. режиссёр Рус. т-ра в Вильнюсе. Пост.: в ГОСЕТе — «Выстрел» Безыменского (1930), «Вольпоне» Бена Джонсона (1934), «Фальшивая монета» Горького (1937), «Колдунья» Гольдфадена (1941), в Вильнюсском т-ре — «Крылья» Корнейчука и «Варвары» (1955); «Крепость над Бугом» Смирнова (1956), «Тайфун» Цао Юя (1958), «Битва в пути» по Николаевой (1960, Гос. пр. Лит. ССР) и др. Г. написал драму «Великодушие» — о Парижской Коммуне, антифашистскую пьесу «Урок жизни» (1935, 1942, Т-р им. Я. Купалы). Г. с 1938 вёл педагогич. работу (Белорус. театр. уч-ще, Ташкентский театр. ин-т, Вильнюсская консерватория). *Е. Х.*

ГО́ЛОС — звучание голосовых связок гортани, возникающее при их смыкании и периодич. колебаниях под воздействием воздуха. Издаваемые связками гортани звуки усиливаются и окрашиваются в т. н. надставной трубе (глотка, полость рта и носа), преобразуясь у человека в речь и пение. Г. характеризуется объёмом (диапазоном), высотой, силой и тембром, или окраской. Высота Г. зависит от числа колебаний голосовых связок в секунду: чем больше число колебаний, тем выше Г., и наоборот. Сила голоса определяется размахом, или амплитудой, колебаний голосовых связок. Чем больше амплитуда, тем Г. силь-

нее. Человек может произвольно изменять как высоту, так и силу Г. Тембр Г. зависит от присоединения обертонов к осн. тону. Они могут быть гармоническими и негармоническими. Свойства Г. находятся в зависимости от возраста, пола, состояния здоровья и психики исполнителя. Диапазон детских голосов до периода полового созревания (12—14 лет) возрастает постепенно до $1^1/_4$ —$1^1/_2$ октав (см. *Мутация*).

Различают Г. разговорный и певческий, «непоставленный» (бытовая речь, пение необученного певца) и «поставленный» (сценич. речь, пение проф. певца). В певческом Г. различают регистры — грудной, средний и головной (фальцет). В пении необученных певцов регистры ясно различимы. У проф. певцов Г. выравнивается в процессе обучения на всём диапазоне и становится однородным по тембру. Диапазоны человеческих голосов в совокупности обнимают ряд звуков от р е большой октавы до ф а^3.

Мужские голоса		Женские голоса	
Голос	Число колебаний в 1 сек.	Голос	Число колебаний в 1 сек.
Бас	81—325	Контральто . . .	145— 690
Баритон . . .	96—426	Меццо-сопрано .	217—1034
Тенор	122—580	Сопрано	258—1304

Самый высокий по диапазону Г. взрослых — сопрано, самый низкий — бас. По характеру Г. (за исключением басов) делятся на лирич., лирико-драматич. и драматич. Кроме того, выделяют сопрано колоратурное и лирико-колоратурное (см. *Колоратура*) и тенор-альтино. Басы делятся на высокие — кантанте, и низкие — профундо. В практике хорового пения особо низкие басы (до ф а контроктавы) называются октавистами. В оперной практике встречается понятие характерных голосов (напр., тенор ди грациа, бас-буфф). В группе меццо-сопрано и басов иногда различают т. н. центральные Г., более низкие по характеру звучания, чем осн. голоса данных групп (напр., меццо-сопрано, тяготеющее к контральто). См. также *Постановка голоса*.

Лит.: Р и е в к и н С. Н., Слух и речь в свете современных физических исследований, 2 изд., М.—Л., 1936; М у з е х о л ь д А., Акустика и механика человеческого голосового органа, М., 1925; Е г о р о в А. М., Гигиена певца, М., 1955; К а н т о р о в и ч В., Что надо знать артисту о своём голосе, М., 1937.

ГО́ЛСУОРСИ (Galsworthy), Джон (14.VIII.1867, Кингстон-Хилл,—31.I.1933, Хэмпстед) — английский писатель и драматург. Юрист по образованию. Лит. деятельность начал в 1897. Г.— крупнейший представитель критич. реализма в англ. лит-ре 20 в., автор серии романов, рисующих жизнь бурж. Англии конца 19 — нач. 20 вв. («Сага о Форсайтах» и др.) и 27 пьес, б. ч. посвящённых той же теме. Значит. влияние на драматургию, как и на всё творчество Г., оказала рус. реалистич. лит-ра (Тургенев, Толстой, Чехов). В 1932 Г. была присуждена Нобелевская пр. Пьесы Г., так же как и романы, написаны в неторопливой, повествоват. манере. Г., умный, объективный наблюдатель жизни, стремится улучшить, но не изменить мир. Гл. опасность своего века он видел не в капиталистич. строе, а в духовном вырождении англ. буржуазии. Уже ранние драматич. произв. Г. посв. острым социальным вопросам. Так, в пьесах «Серебряная коробка» (1906, «Корт тиэтр» Лондон),



«Беглец» (1908), «Правосудие» (1910, т-р герцога Йоркского, Лондон) писатель обличает несправедливость бурж. правосудия. В драме «Борьба» (1909, т-р герцога Йоркского, Лондон), созданной под воздействием творчества Горького, Г. впервые в англ. драматургии показывает стачечное движение, но финал пьесы проникнут пессимистич. мотивами. Герой драмы «Толпа» (1914, «Гейети тиэтр», Манчестер) пытается бороться против англ. колониализма и погибает от самосуда. В пьесе «Беглянка» (1913) Г. рисует трагич. судьбу женщины, пытавшейся пренебречь бурж. предрассудками и доведённой до самоубийства. В пьесе «Мёртвая хватка» («Без перчаток», 1920, т-р «Сент-Мартин», Лондон), построенной на остром конфликте между представителями англ. аристократии и крупной буржуазии, Г. отходит от присущего ему эпич. стиля, сатирически разоблачает грязное делячество и корыстолюбие. Одна из лучших драм Г.— «Джунгли» (1924) — посвящена разоблачению англ. колониализма. В последних пьесах Г. ощущается отход драматурга от острых социальных проблем, примиренческие мотивы (драма «Верность», 1922, т-р «Сент-Мартин») и др.

Пьесы Г. впервые были пост. т. н. «репертуарными т-рами» Лондона, Бирмингема и Манчестера. На них воспитывались лучшие англ. актёры-реалисты. Драма Г. «Серебряная коробка» шла в Малом т-ре (1925) и в др. рус. т-рах. На сов. сцене наиболее популярна пьеса «Мёртвая хватка».

С о ч.: Plays, L., 1929; в рус. пер. —Драмы и комедии. Ред.-сост. Л. В. Хвостенко, вступ. ст. Ю. В. Ковалева, М., 1956.

Лит.: Д ь я к о н о в а Н., Голсуорси, М., 1960; S k e m p A. R., The plays of Galsworthy, в кн.: Essays and studies, IV, Oxf., 1913; M a r r o t H. V., Bibliography of works of Galsworthy, L., 1928; е г о ж е, Life and letters of Galsworthy, L., 1935; M o t t r a m R. H., For some we loved., L., 1956.

Э. Г.

ГО́ЛУБЕВА, Ольга Александровна (1868—24.VI. 1942) — русская актриса. Училась в Петерб. (у Н. С. Васильевой и В. Н. Давыдова) и Моск. (у А. П. Ленского) театр. уч-щах. Играла в Ярославле (1895), в Казанско-Саратовской антрепризе Бородая (1896—99), в Т-ре Корша (1899—1904), покинула этот т-р вследствие отказа участвовать в реакц. пьесе «Возвращение из Иерусалима» Батая. В 1905 работала в Т-ре В. Ф. Комиссаржевской (Петербург). С 1908 работала в Одессе, Москве (Свободный т-р под рук. К. А. Марджанишвили, 1913), Ростове и Харькове. Г. особенно удавались драматич. роли: Акулина («Власть тьмы»), Катерина («Гроза»), Ганна («Возчик Геншель» Гауптмана), Ребекка («Росмерсхольм» Ибсена). После Октябрьской революции нек-рое время играла в разл. периферийных т-рах. Написала воспоминания, опубликованные в сб. «Русский провинциальный театр» (1937).

Лит.: С и н е л ь н и к о в Н., Шестьдесят лет на сцене, [Харьков], 1935; С м и р н о в а Н., Воспоминания, М., 1947.

А. Кл.

ГОЛУБЕ́НЦЕВ, Александр Александрович [р. 20.I (1.II). 1899] — русский советский композитор. В 1916—20 учился на физико-математич. ф-те Петрогр. ун-та, в 1919—21 — на Курсах мастерства сценич. постановок (Курмасцен) под рук. В. Э. Мейерхольда. В 1922 окончил Петрогр. консерваторию (по композиции учился у В. П. Калафати, по инструментовке — у А. К. Глазунова). В 1921—49 был композитором и зав. муз. частью разл. драм. т-ров Ленинграда и Москвы.

Написал музыку ко многим спектаклям, в т. ч. «Взятие Бастилии» Роллана (1921), «Восстание ангелов» Франса (1922, Т-р новой драмы, Ленинград), «На всякого мудреца довольно простоты» (1924, Т-р Пролеткульта, Москва, реж. С. М. Эйзенштейн), «Матросы из Каттаро» Вольфа (1932, Т-р ВЦСПС, реж. А. Д. Дикий), «Аристократы» (1935, Реалистич. т-р, реж. Н. П. Охлопков), «Далёкое» Афиногенова (1935, Т-р им. Вахтангова), «Слава» Гусева (1936, Малый т-р), «Укрощение строптивой» Шекспира (1937, Т-р Красной Армии, реж. А. Д. Попов), «Фельдмаршал Кутузов» Соловьёва (1940), «Сирано

де Бержерак» Ростана (1942), «Олеко Дундич» Ржешевского и Каца (1942), «Фронт» Корнейчука (1942, реж. Р. Н. Симонов), «Электра» Софокла- (1947) в Т-ре им. Вахтангова. Г. принадлежат опера «Бабье лето» по одноим. пьесе Овечкина (1951, концертное исполнение, Москва), оперетта «Любовь мушкетёра» по роману А. Дюма (1959, Ивановский т-р муз. комедии) и др. соч.

С 1932 ведёт педагогич. работу в художеств. самодеятельности (с 1954 — в студиях при Домах культуры).

ГОЛУБИ́НСКИЙ (наст. фам.— Т р о с т я н с к и й), Дмитрий Михайлович (29.XI.1880—29.I.1958)— русский советский актёр. Нар. арт. УССР (1947). Сценич. деятельность начал в 1905 в Астраханском т-ре. Играл в т-рах Елизаветграда, Ростова, Самары, Ленинграда. С 1928 работал на Украине в т-рах Днепропетровска (1928—31), Киева (1931—33) и в т-ре Сов. Армии (Киев, Одесса, Львов) (1933—54).

Роли: Лопахин («Вишнёвый сад»), Бессеменов («Мещане»), Глостер («Король Лир»), Пешек («Прага остаётся моей» Буряковского, Гос. пр. СССР, 1952), Костюкович («Константин Заслонов» Мовзона). Снимался в кино.

С. З.

ГО́ЛУБОВ (псевд. — Н. П. П о т а п о в, В. Г л и н с к и й), Владимир Ильич [25.X(7.XI).1908—12.I. 1948] — русский советский театровед, критик, сценарист балета. Окончил Ленингр. ин-т инженеров путей сообщения (1931). Лит. деятельность начал в 1924. Кандидат искусствоведения (1947). Работы Г. посв. гл. обр. сов. балету.

С о ч.: Танец Галины Улановой, Л., 1948; Современность и фантазия. Размышления о балете, «Театр», 1938, № 12; 1939, № 7; 1940, № 10; Арабески, там же, 1940, №№ 8,9; На линии фронта (Искусство Ленинграда в дни блокады), в сб.: Театр, М., 1944; [Потапов В.], Голос времени, «Театр», 1945, № 2.

С. Г.

ГОЛУБО́ВИЧ, Василий Васильевич [р.27.XII. 1909 (9.I.1910)] — советский театральный художник. Засл. деят. иск-в Казах. ССР (1954). В 1927—32 учился в Киевском художеств. ин-те. Как театр. художник начал работать в т-рах Днепропетровска (ТЮЗ, т-р оперы, 1933—41). Затем (1943—46)— в саратовских т-рах (ТЮЗ, Т-р им. К. Маркса). В 1946—58 — гл. художник в Казах. т-ре драмы (Алма-Ата). С 1958 — гл. художник Т-ра им. Я. Купалы.

Среди спектаклей, оформленных Г., — «Ромео и Джульетта» (1937), «Раймонда» (1940), «Осада Лейдена» Штока (1933), «Хождение по мукам» по Толстому (1946), «Русский вопрос» (1947), «Гроза» (1950); «Абай» (по Ауэзову) Айманова и Штейна (Гос. премия СССР, 1952), «Отелло» (1939); «Амангельды» Мусрепова (1952), «Дни нашего рождения» Мележа (1958), «Смерть воеводы» Словацкого (1959), «Воскресение» по Толстому (1960).

С 1947 ведёт педагогич. работу (Алма-Атинское художеств. уч-ще, Белорус. театрально-художеств. институт).

Лит.: Д ж а н ы с б а е в а Т., Р ы б а к о в а И., В. В. Голубович, Алма-Ата, 1958.

Н. Л.

ГОЛУБО́ВСКИЙ, Борис Гаврилович (р.30. III. 1919) — русский советский режиссёр. Чл. Коммунистич. партии с 1951. По окончании ГИТИСа (1941, педагоги — Н. М. Горчаков и Ф. Н. Каверин) работал в Саратовском т-ре им. К. Маркса; был режиссёром Моск. комсомольского фронтового т-ра (пост. «Парень из нашего города» Симонова, «Ночь ошибок» Голдсмита, 1942), режиссёром на радио. В 1950—54 — гл. реж. Моск. обл. т-ра драмы. С 1957 — гл. режиссёр Моск. т-ра юного зрителя; пост.: «О чём рассказали волшебники» Коростылёва (1957, совм. с Р. А. Быковым, Е. Н. Васильевым и В. К. Гореловым), «Пароход зовут Орлёнок» Галича (1958), «Король Пиф-Паф, но не в этом дело» Коростылёва (1959), «Загорается маяк» Гребенникова и Добронравова (1961). Стремление Г. к героике, романтич. приподнятости полно проявились в спектакле «Именем революции» Шатрова (1957).

С о ч.: Замыслы режиссера — будущее спектакля, в сб.: Подготовка спектакля, М., 1961.

С. Г.

«ГОЛУБО́Е И РО́ЗОВОЕ» — пьеса в 4 д. А. Я. *Бруштейн* (о жизни учащихся дореволюц. гимназии в России в канун первой рус. революции). Соч. 1935. Пост. в окт. 1936 в 3-м Моск. т-ре для детей (реж. Лобанов, худ. Федотов; Женя — Нестерова, Блюма — Викторова, Грищук — Вагнер, Маруся — Драновская, Начальница гимназии — Гальперина, «Мопся» — Казакова). В декабре того же года «Г. и р.» пост. ленингр. Новый ТЮЗ (реж. Зон и Сойникова; худ. Якунина, Женя — Волкова, Блюма — Тимофеева, Грищук — Любашевский, Маруся — Красинькова, Начальница гимназии — Бекюл, «Мопся» — Уварова). Пьеса была пост. в большинстве ТЮЗов СССР: в 1937 — в Тбилисском (реж. Маршак и Товстоногов, худ. Гоциридзе), Харьковском (реж. Скляренко, Блюма — Бурштейн, Женя — Борисенко, Маруся — Вольф, Грищук — Пагаев); в Горьковском, Ивановском, Архангельском, Уфимском, Тульском, Орехово-Зуевском ТЮЗах; в 1938 — в Астраханском ТЮЗе, Барнаульском т-ре; в 1939 — в Куйбышевском ТЮЗе; в 1940— в Воронежском ТЮЗе; в 1941 — в Тамбовском, Ворошиловградском, Рижском (Латвийском), Ташкентском русском и др. ТЮЗах.

И з д а н и я: Первое изд. «Г. и р.», М., 1939; из последующих изд. — Б р у ш т е й н А., Пьесы, М., 1956.

А. Шн.

ГОЛУБО́К, Владислав Иосифович [3 (15).V.1882— 1937] — белорусский советский драматург, режиссёр, актёр, театральный художник. Нар. арт. БССР (1925). Род. в семье минского железнодорожника. С 1906 начал заниматься лит. деятельностью. В 1917—1920 работал в «Первом товариществе белорусской драмы и комедии» (см. *Белорусское товарищество драмы и комедии*) как актёр и режиссёр. Здесь же были пост. его первые пьесы «Суд», «Писаревы именины» (1917), «Последняя встреча» (1917). В 1920 создал т-р, называвшийся сначала «Труппой Голубка», затем Белорус. передвижным т-ром (1926—32), 3-м Белорус. драм. т-ром (1932—37). Г. написал более 30 пьес (мелодрамы и комедии) на историч., историко-революц. и бытовые темы. Среди них: «Ганка», «Пан Сурынта», «Пинская мадонна» (1927), «Плотогоны», «Невинная кровь» (1918). Все пьесы Г. посв. жизни белорус. народа. Как актёр Г. был ярким исполнителем характерных ролей. В режиссёрской практике он следовал традициям театра И. *Буйницкого* и укр. муз.-драм. т-ров. Воспитал большую группу белорус. актёров: В. Дедюшко, А. Згировский, К. Былич и др.

Лит.: К а с ь н я р о в і ч М., Уладыслаў Галубок, жури. «Полымя», Менск, 1929, Ліпень; З в о н а к А., Самаадданае служэнне народу, газ. «Літаратура і мастацтва», Мінск, 1958, №№ 8, 9, 10; Н я ф ё д Ул., Беларускі тэатр. Нарыс гісторыі, Мінск, 1959.

В. Н.

ГО́ЛЬБЕРГ, Людвиг — см. *Хольберг*, Людвиг.

ГО́ЛЬДБЛАТ, Моисей Исаакович [р. 4(16).XII. 1896]—советский режиссёр. Засл. арт. РСФСР (1935), нар. арт. Казах. ССР (1943), засл. деят. иск-в УССР (1945). Чл. Коммунистич. партии с 1941. Сценич. деятельность начал в 1918 как актёр передвижного т-ра. В 1924 окончил студию при Моск. евр. т-ре, до 1939 работал актёром этого т-ра, одновременно (1931—36) был художеств. руководителем цыганского т-ра «Ромэн» (спектакли «Кармен» по Мериме, 1934, «Цыганы» по Пушкину, 1935). В 1940—41 и 1944—51 работал в т-рах Украины (Евр. т-р в Киеве, Харьковский рус. т-р). В 1941—44 и 1951—59 — худ. рук. Казах. т-ра драмы (Алма-Ата); пост. в этом т-ре спектакли: «Профессор Мамлок» Вольфа (1941), «Гвардия чести» Ауэзова и Абишева (1942), «Цвети, степь!» Тажибаева (1952, в 1958 перераб. «Одно дерево не лес»), «Зависть» Абишева (1955). Творч. манеру Г. наиболее полно выражают героич. и лирико-романтич. спектакли, отличающиеся яркой театральностью, красочностью, живописностью мизансцен. Таковы спектакли: «Ахан-серэ и Актокты» (1942), «Амангельды» (1952), «Козы Корпеш и Баян Слу» (1953) Мусрепова, «Скупой» (1952); «Фархад и Ширин» Хикмета (1955), «Чокан Валиханов» Муканова (1956), «Енлик и Кебек» Ауэзова (1957) — в казах. т-ре, «Блуждающие звёзды» Ш. Алейхема (1946), «Горе от ума», «Отелло» (1950) — в т-рах г. Черновцы.

Н. Л.

ГО́ЛЬДЕНБЛЮМ, Мориц Арнольдович [11(23). VII.1862—1.XII.1919] — русский дирижёр, музыкальный критик и музыкально-общественный дея-

тель. Окончил медицинский ф-т Дерптского ун-та. Изучал теорию композиции в Петерб. консерватории. В 1890-х гг. начал дирижёрскую и муз.-обществ. деятельность. В 1896 дирижировал оперой «Генофева» Шумана, пост. в Об-ве муз. собраний на сцене Михайловского т-ра, первой пост. «Бориса Годунова» Мусоргского в новой ред. Римского-Корсакова; в 1909—11 — в концертах Рус. муз. об-ва. В 1912—13 дирижировал концертами и оперными спектаклями Об-ва друзей музыки. С 1887 Г. занимался муз.-критич. деятельностью в разл. газетах и журн. («Театр и искусство» и др.). В своих статьях Г. пропагандировал лучшие образцы рус. и зап.-европ. муз. классики. Г. участвовал в организации Нар. консерватории в Петербурге (1907). *Б. Ш., О. В.*

ГОЛЬДИНА, Мария Соломоновна [р. 29.IV (11.V). 1899] — русская советская артистка оперы (меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1940). Чл. Коммунистич. партии с 1941. Пению училась в Моск. филармоническом уч-ще, брала уроки у Е. И. Збруевой. С 1923 Г.— артистка Оперной студии Большого т-ра (позднее — студия им. Станиславского, затем — Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко). Под рук. Станиславского Г. подготовила ряд партий: Ольга («Евгений Онегин»), Любаша («Царская невеста»), Марина Мнишек («Борис Годунов»), Ганна («Майская ночь» Римского-Корсакова), Кармен, Аида («Деревянные башмаки» Степанова). Исполняла роли в муз. комедиях: Мирабелла («Цыганский барон» Штрауса), Лиза («Дочь мадам Анго» Лекока), Перикола (о. п. Оффенбаха) и др. Г.— одна из первых сов. певиц, утверждавших на оперной сцене систему Станиславского. Её игра отличалась темпераментом, пение — высокой вок. культурой. *М. Р.*



М. С. Гольдина в ролях 1. Кармен, 2. Аиды.

ГОЛЬДМАРК (Goldmark), Карой (Карл) (18.V. 1830—2.I.1915) — венгерский композитор. Музыке обучался в 1842—44 в муз.-уче в Шопроне и в 1844—47 в Венской консерватории, откуда был исключён за участие в освободит. движении 1848—49. Работал в театр. оркестрах Вены, Дёра и Будапешта. Композиторскую деятельность начал в 50-х гг. С 1867 жил в Вене. Первая опера Г. «Царица Савская» (1875). Придворная опера, Вена), на библейский сюжет, принесла автору широкую известность. За ней последовали другие сцены, произв. Г., такие имевшие значит. успех: опера «Мерлин» (1886, Вена), «Домашний сверчок» (1896, Вена), комич. опера «Пленница» (Бризенка», 1908, Вена), опера «Сельская свадьба» по драме Гёте (1902, Будапешт, 2-я ред. 1910, Вена), «Зимняя сказка» по Шекспиру (1908, Вена), симф. и др. соч. В творчестве Г. элементы венг. фольклора сочетаются с интонациями и приёмами евр. музыки и ориентальными мотивами. В муз. языке и драматургии Г. заметны черты импрессионизма, а также влияние Вагнера, в отличие от к-рого Г. предпочитает законченную лирич. форму. Лучшие оперы Г. («Царица Савская») привлекают ясностью формы, мелодич. богатством и красочностью, эффектностью оркестровки.



Соч.: Erinnerungen aus meinem Leben, W., 1922. Лит.: Kalman E., Karl Goldmark, Bdp., 1930; Kosa L., [Ung.], Karl Goldmark, 1830—1930, Bdp., 1930.

А. Н., Е. Дубр.

ГОЛЬДОНИ (Goldoni), Карло (25.II.1707, Венеция,— 6.II.1793, Париж) — итальянский драматург. Реформатор итал. т-ра. Происходил из бурж. семьи. В возрасте 11 лет сочинил первую пьесу, к-рая не сохранилась. Через год выступил в любительском спектакле в женской роли («Сестрица дона Пилоне» Даниэли). В 1719 Г. впервые побывал в настоящем т-ре и познакомился с актёрами. Огромное значение для творчества Г. имела пьеса «Мандрагора» Макиавелли. Эта первая итал. комедия характеров внушила ему мысль о необходимости реформы итал. т-ра, борьбы против бездейственной, разлагающей *комедии дель арте*, к-рая находилась в 1-й трети 18 в. в состоянии глубокого упадка. Однако, несмотря на страстную любовь к театр. иск-ву, Г. не мог и думать о работе в т-ре при жизни отца, решившего сделать его адвокатом. В 1731 Г. получил степень доктора прав в Падуе и был принят в адвокатское сословие Венеции. Но уже в эти годы он начал сочинять маленькие пьесы и интермедии, либретто серьёзных и комич. опер, а также обновлял трагедии и трагикомедии старых авторов. Одной из наиболее удачных работ этого периода была трагедия «Велизарий» (1734), переработанная Г. из старой пьесы по просьбе актёра Г. Канали и пост. в Венеции в т-ре «Сан-Самуэле», где играла труппа, руководимая Дж. *Имером*. Г. работал для этой труппы ок. 10 лет (1734—43). В эти годы он не был еще драматургом-профессионалом: занимался адвокатурой и отдавал т-ру только свой досуг. Г. пробовал силы в разных жанрах, в т. ч. и в комедии дель арте, сочиняя *сценарии* для знаменитого актёра-импровизатора А. *Сакки*, выступавшего в ролях второго Даниэли под именем Труффальдино («32 несчастья Труффальдино», «Критическая ночь, или 104 происшествия в одну ночь», обе — 1740). Но уже в течение первого периода деятельности Г. предпринял попытки осуществить сценич. реформу, уничтожить маски и импровизацию, создать лит. комедию с индивидуализированными характерами. Свою реформу Г. проводил постепенно, считаясь с актёрами старой школы и зрителями, привыкшими к комедии масок. Отдельные этапы реформы Г. отразились в комедиях «Светский человек» (1738), «Мать» (1738), «Банкрот» (1741), «Женщина что надо» (1743). В первой комедии была только одна роль вполне написана Гольдони, имевшая написанный лит. текст (заменила маску Пиччалоне), остальные роли импровизировались актёрами, как в комедии дель арте. Четвёртая комедия была уже полностью написана. Г. Реформаторские начинания Г. были прерваны в 1743 его отъездом из Венеции. Он возобновил драматургич. деятельность в Пизе, где получил письмо от Сакки с просьбой написать ему ещё два сценария. Это был

ли «*Слуга двух господ*» (1745) и «Потерянный и обретённый сын Арлекина» (1746). Первый сценарий Г. в 1749 превратил в лит. комедию.

В 1747 Г. познакомился в Ливорно с антрепренёром Дж. *Медебаком*, к-рый пригласил его на работу в т-р «Сан-Анджело» в Венеции. Начался 2-й период деятельности Г. (1748—1753). В это время Г. становится настоящим профессионалом, для к-рого работа в т-ре является единств. источником существования (Г. был обязан ежегодно сочинять для Медебака по 8 комедий). В эти годы Г. завершил начатую им реформу. Пьесами «Хитрая вдова» (1748) и «Честная девушка» (1749) Г. заложил основу двум жанрам — бытовой комедии из бурж. жизни, написанной на лит. итал. яз., и бытовой комедии из нар. жизни, написанной на венецианском диалекте. Драматургич. мастерство Г. крепло с каждым годом. Апогей его славы — сезон 1750—51, когда он написал 16 новых комедий, среди к-рых такие шедевры, как «Кофейная», «Семья антиквария», «Памела», «Истинный друг», «Честный авантюрист», «Бабьи сплетни». Этим комедиям Г. предпослал комедию-программу «Комический театр», навеянную «Версальским экспромтом» Мольера. В последующие годы он написал «Помещик» (1752), «Влюблённая служанка» (1752), «Домашние несогласия» (1752), «*Хозяйка гостиницы*» («Трактирщица», 1763), «Любопытные женщины» (1753).

После окончания контракта с Медебаком, к-рый не увеличивал оклада Г., хотя пьесы его приносили большие доходы, Г. перешёл в т-р «Сан-Лука», принадлежавший патрицию Вендрамину. 3-й период деятельности Г. (1753—62) характеризуется большим жанровым разнообразием его пьес. Продолжая писать комедии совр. нравов, Г. создаёт трагикомедии в стихах из вост. материала, комедии характеров классицистского стиля в стихах. Особенно хороши созданные им в эти годы комедии из нар. жизни, написанные на венецианском диалекте: «Кухарки» (1755), «Перекрёсток» (1756), «Новая квартира» (1760), «Самодуры» (1760), «Синьор Тодеро-брюзга» (1761), «Кьоджинские перепалки» (1761). В этих пьесах, далёких от традиционного типа ренессансной комедии, Г. поднялся до полнокровного реализма, невиданного в 18 в. ни в одной стране. Это явилось причиной яростных нападок на Г. со стороны К. *Гоцци*, оживившего в своих сказках для т-ра уничтоженные Г. маски комедии дель арте. Дезориентированный непостоянством венецианского зрителя, отдававшего в этот период предпочтение пьесам Гоцци, Г. принял приглашение приехать в Париж для работы в т-ре «Комеди Итальенн» и 23 февр. 1762 попрощался с венецианским зрителем комедией «Один из последних вечеров карнавала», в к-рой вывел себя под именем художника Андзолетто, переезжающего из Венеции в Париж.



К. Гольдони в кофейне. Картина школы худ. Лонги.

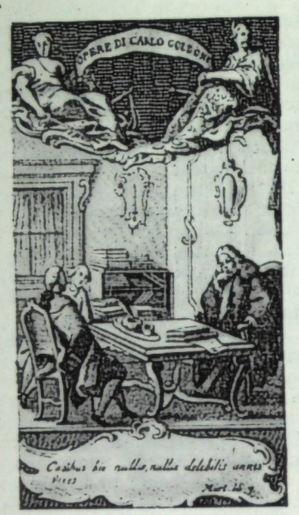


С момента переезда в Париж начинается 4-й период деятельности Г. В течение этого времени Г. перестаёт регулярно работать для т-ра, т. к. т-р «Комеди Итальенн», в к-рый он был приглашён, прекратил в это время пост. итал. пьес. Г. сочинил в Париже неск. пьес и комич. опер по заказу разных т-ров. Из них наиболее популярны комедии «Веер» (1763) и написанная на франц. яз., выдержанная в стиле франц. комедиографии мольеровской школы —«Ворчун благодетель» (в 1771 шла с триумфом в исполнении актёра П. Л. Превиля), хотя эта комедия «положительных характеров» дисгармонировала с боевой, сатирич. направленностью франц. т-ра конца 18 в. Следующая комедия Г. на франц. яз.— «Расточительный скупец» (1776) успеха не имела. В последние годы жизни Г. занимался сочинением «Мемуаров» на франц. яз. (1787, 3 тт.), являющихся ценнейшим источником по истории итал. и франц. т-ра 18 в.

Г. был страстным врагом крепостничества и всех его пережитков, защитником просвещения, самоуправления и свободы, другом нар. масс. В комедии «Помещик» он показал разложение помещиков и их развращающее влияние на крестьян; в комедии «Льстец» обличал дворян, занимающих большие посты, показал их взяточничество, жадность, стремление к наживе, льстивую угодливость властям; в драме «Война» нарисовал картину захватнич. войн, происходивших в то время на терр. Италии, разложение обеих воюющих сторон. Во многих комедиях Г. показывает оскудение дворянства, рисует дворян попрошайками («Хозяйка гостиницы»), интриганами и доносчиками («Кофейная»), охотниками за приданым («Честный авантюрист»), высмеивает разложение дворянской семьи («Кавалер и дама», «Разумная жена»),

Сцена из комедии «Трактирщица». Гравюра А. Баратти по рис. П. А. Новелли.





К. Гольдони — адвокат. Гравюра А. Баратти по рис. П. А. Новелли.

мотовство («Мот», «Дачная жизнь»), картёжный азарт («Игрок»). Наряду с дворянством, Г. обличает и отсталые слои буржуазии, заражающейся дворянскими пороками. В то же время Г. создаёт образы представителей буржуазии и бурж. интеллигенции, обладающих умом, деловитостью, упорством. Такой положит. буржуа часто носит имя Панталоне, унаследованное из комедии дель арте, но Г. превращает образ из комич. маски в живого человека, подкупающего своим обаянием. Самое яркое выражение просветительского мировоззрения Г.— в его демократизме, симпатиях к народу, к трудовым низам общества. Он создаёт положит. образы людей из народа. Большим обаянием отличаются слуги и служанки Г., пленяющие зрителей своей предприимчивостью и неистощимым остроумием. Весёлый балагур Труффальдино («Слуга двух господ») искусно ведёт интригу комедии, обнаруживая явное превосходство над господином. В пьесах Г. выведена целая галерея весёлых, трогательных, чувствит. служанок: Арджентина («Ловкая служанка»), Кораллина («Преданная служанка»). Одно из лучших созданий Г.— образ Мирандолины, героини знаменитой комедии «Хозяйка гостиницы», к-рая благодаря своему уму, хитрости и женскому обаянию дурачит увивающихся за ней знатных богатых мужчин, предпочитая им простого слугу Фабрицио. Несмотря на свои демократич. симпатии, Г. был далёк от революц. настроений, не понял значения франц. бурж. революции. Последние 30 лет Г. жил во Франции, получал пенсию от короля Людовика XVI и держался в стороне от революц. событий. Умер в Париже в разгар якобинской диктатуры.

Сцена из комедии «Слуга двух господ». Гравюра А. Баратти по рис. П. А. Новелли.



Значение Г. в истории итал. и мирового т-ра огромно. Он был создателем итал. литературной комедии нового времени. Написал 267 пьес, в т. ч. 155 комедий, 18 трагедий и трагикомедий, 94 либретто для опер. В своих пьесах Г. ставил проблемы, имеющие значение для итал. народа, его творчество способствовало развитию нац. самосознания. Комедии Г. стали первыми в Италии образцами глубоко идейной реалистич. драматургии. Г. создал репертуар, на к-ром воспитывались многие поколения итал. актёров. Большим почитателем Г., возродившим его драматургию после неск. десятилетий забвения, был актёр и комедиограф Ф. Бон. Горячим поклонником Г. был также П. Феррари, обработавший сюжеты ряда пьес Г. и даже сделавший его героем одной из своих комедий. Среди итал. актёров конца 19 и нач. 20 вв., прославившихся в репертуаре Г.,— Э. Дузе, Т. ди Лоренцо, И. и Э. Граматика, Э. Новелли, Э. Дзаго, Ф. Бенини. Лучшие исполнители диалектальных комедий Г. в наши дни: Ч. Базеджо и М. Микеллуцци. Среди совр. итал. режиссёров, осуществлявших пост. пьес Г.: О. Коста, Дж. Стрелер, Л. Висконти, К. Лодовичи. Творчество Г. имело большое значение и за пределами Италии. Большими почитателями Г. были великие просветители Вольтер, Дидро, Лессинг и Гёте, великие рус. драматурги Гоголь, Сухово-Кобылин, Островский (перевёл на рус. яз. комедию «Кофейная»).



Сцена из комедии «Светский человек». Гравюра из издания Дзатта.

Знакомство рус. зрителя с пьесами Г. началось еще при его жизни. Уже в 1759 были пост. в Москве и Петербурге комич. оперы «Аркадия в Бренте», «Граф Карамелла», «Обращённый мир». В 1772 переведена на рус. яз. М. Храповицким, а в 1775 представлена комедия «Ворчун благодетель» (под назв. «Благодетельный грубиян»). На рус. сцене были пост. «Слуга двух господ» (1789), «Истинный друг» (1794), «Лжец» (1796) и др. В 1827 появился первый рус. пер. «Хозяйки гостиницы» А. А. Шаховского, озаглавившего пьесу «Мирандолина». После этого «Хозяйка гостиницы» («Трактирщица») была переведена на рус. яз. ещё пять раз, в т. ч. А. К. Дживелеговым. В сов. время комедии Г. переводили М. Л. Лозинский, С. С. Игнатов, Т. Л. Щепкина-Куперник, Н. К. Георгиевская, Н. Н. Соколова. Рус. и сов. т-ры широко ставили и ставят пьесы Г. Роль Мирандолины играли М. Г. Савина, В. Ф. Комиссаржевская, О. В. Гзовская, Е. М. Грановская, К. Н. Еланская, В. П. Марецкая, О. Л. Книппер. Только в МХАТе эта пьеса была пост. 3 раза (1898, 1914, 1933). Замечат. исполнителем роли кавалера ди Рипафрата был К. С. Станиславский. Среди пост. пьес Г.: «Веер» в моск. Камерном т-ре (пост. А. Я. Таирова, 1914), «Слуга двух господ» в Ленингр. Большом драм. т-ре (1921) и в Моск. т-ре Сатиры (1940), «Бабы» во 2-м МХАТе (1929), «Трактирщица», «Забавный случай» в Т-ре им. Моссовета (пост. Ю. А. Завадского, 1940, 1944) и мн. др. Комедии Г. широко ставятся на сценах т-ров республик СССР; они идут в укр., арм., груз., казах., узб. и др. т-рах. По количеству постановок пьес Г. СССР стоит на 1-м месте в мире, не исключая и родины драматурга — Италии.



Сцена из комедии «Расточитель». Гравюра из издания Даатта.

Соч.: При жизни Г. вышли 23 собрания его пьес. Существует два образцовых полных собрания сочинений Г. в оригинале под редакцией G. Ortolani — издание Венецианского муниципалитета и издание A. Mondadori, Opere complete, v.1—40, Venezia, 1907—57; Tutte le opere di C. Goldoni a cura di G. Ortolani, v. 1—14, Mil., 1936—56; в рус. пер.: Комедии, т. 1—2, [П.], 1922; Комедии, т. 1—2, М.—Л., 1933—36; Комедии, М., 1949; то же, Л.—М., 1954 и 1959; Мемуары, содержащие историю его жизни и его театра, т. 1—2, [Л.], 1930—33.

Лит.: Rabany C., Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie au XVIII siècle, P., 1896; Caprin G., Carlo Goldoni, la sua vita e le sue opere, Mil., 1907; Ortolani G., Della vita e dell'arte di Carlo Goldoni, Venezia, 1907; Falchi L., Intendimenti sociali di C. Goldoni, Roma, 1907; Marchini Capasso O., Goldoni e la commedia dell'arte, 2 ed., Napoli, 1912; Chatfield-Taylor H.C., Goldoni. A biography, N.Y., 1913, L., 1914; Kennard J. Spencer, Goldoni and the Venice of his time, N.Y., 1920; Apollonio M., L'opera di Carlo Goldoni, Mil., 1932; Rho E., La missione teatrale di Carlo Goldoni. Storia del teatro goldoniano, Bari, 1936; Sapegno N., Compendio di storia della letteratura italiana, v. 2, Firenze, 1945; De Sanctis G. B., Carlo Goldoni. Saggio monografico, Padova, 1948; Dazzi M., Carlo Goldoni e la sua poetica sociale, Torino, 1957; Petronio G., Goldoni. Storia della critica, Palermo, 1958; Фриче В., Гольдони. Общественное значение его комедий, «Голос минувшего», 1913, кн. 4; Мокульский С., Карло Гольдони. Глава из истории театра в Венеции XVIII века, в кн.: О театре. Временник Отдела истории и теории театра Гос. Института истории искусств, вып. 1, Л., 1926; Дживелегов А., Карло Гольдони и его комедии — вступ. статья к книгам: Гольдони К., Комедии, т. 1, М., 1933 и М., 1949; Ревзов Б., Карло Гольдони 1707—1793, Л., 1957; Мокульский С., В спорах о Гольдони, «Театр», 1957, кн. 12. *С. Мок.*

ГО́ЛЬДФАДЕН, Авраам (12. VII. 1840, Староконстантиновка, б. Волынской губ.,—9. I. 1908, Нью-Йорк)— еврейский поэт, драматург, композитор-мелодист, театральный организатор, режиссёр, актёр. Основатель еврейского т-ра. Род. в семье часовщика, воспитавшего сына в духе «просветительства». Был учителем, занимался журналистикой, писал стихи и песни. Первые драматургич. опыты писателя — драм. этюд «Цвей шхейнес» («Две соседки») и бытовая комедия «Ди муме Сосье» («Тётя Сосье»). В 1876 Г. поселился в Яссах (Румыния), где организовал первую евр. профессиональную труппу. С этого времени развёртывается его многообразная театр.-драматургич. деятельность.

Со своей труппой Г. объездил множество городов России (в т. ч. Одесса, Харьков, Киев, Петербург, Москва). После запрещения в России евр. т-ра (1883) Г., назвав свою труппу «Немецкой труппой», играл в Варшаве и ряде др. городов. Затем эмигрировал. Жил и работал в США, Англии, Франции. С 1903 окончательно обосновался в Нью-Йорке.

Г. сыграл крупную роль в истории становления и развития евр. т-ра как воспитатель целого поколения евр. актёров и как драматург. Г.— автор св. 40 многоактных и одноактных комедий, драм, мелодрам, оперетт. Среди наиболее известных: комедия «Ди штуме кале» («Немая невеста», 1877), комедия-водевиль «Шмендрик» (1877), мелодрама «Ди бобе мити эйникл» («Бабушка и внук», 1879), «Ди кишефмахерн» («Колдунья», 1879), фарс-водевиль «Купелемлех» (1880), героико-романтич. мелодрама «Шулалис» («Суламифь», 1880), оперетта на историч. сюжет «Доктор Альмасадо» (1882), народно-героич. драма «Бар Кохба» (1882), пьеса с пением «Ди центе гебот» («Десятая заповедь», 1887), комедия «Тодрес Блоз» (1888) и др. Драматургия Г. содержит элементы евр. нар. творчества, проникнута юмором, сатирич. мотивами, прославляет живые человеческие чувства и мысли. В спектаклях, пост. Г., комедийно-буффонные и гротесковые элементы евр. нар. т-ра (иск-во бадхенов, бродерзингеров, представления типа Пуримшпиль; см. *Еврейский театр и драматургия*) сочетались с реалистич. характеристиками персонажей.

Соч.: Избранные драматические произведения, Киев, 1940 (на евр. яз.).

Лит.: Ойслендер Н., Еврейский театр (1887—1917), М., 1940, с. 7—40 (на евр. яз.); Добрушин И., Драматургия классиков, М., 1948. *А. Шн.*

ГО́ЛЬДФЕЛЬД, Владимир Александрович [р. 22. V (4.VI). 1908]— русский советский режиссёр и драматург. Засл. деят. иск-в РСФСР (1954). Чл. Коммунистической партии с 1943. Работу в т-ре начал в 1928 (Днепропетровский полупроф. коллектив Пролеткульта). В 1929—32—актёр и режиссёр Днепропетровского т-ра им. Шевченко. С 1932 учился в ГИТИСе (окончил в 1936). В 1936—38—худ. рук. Калмыцкого нац. т-ра (г. Элиста). Г.—один из создателей Центр. т-ра транспорта в Москве (ныне Драм. т-р им. Гоголя). В 1938—59— гл. режиссёр этого т-ра. Пост.: «Сын народа» Германа (1939), «Мужество» Берёзко (1947), «Заговор обречённых» Вирты (1949), «Поют жаворонки» Крапивы (1951), «Вихри враждебные» Погодина (1953), «Мать своих детей» Афиногенова (1954), «Буря» (1951) и «К новому берегу» (1953) по Лацису. «Бесприданница» (1944); «Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко (1946). Среди спектаклей, пост. Г., — «Ураган» Цао Юя (1958).

Г. — автор пьес-сказок (переведены на чеш., болг., рум. и др. языки): «Сказка об Иване-царевиче, земле родимой, матушке любимой» (1944), «Иванда-Марья» (1950), «Мал, да удал» (1960) и пьес: «На океан» (1947), «Простые люди» (1952), «В эту ночь никто не уснул» (1959).

ГО́ЛЬДШТЕЙН, Эдуард Юльевич [4(16). I. 1851—24. VII (5. VIII). 1887] — русский дирижёр, пианист, композитор и музыкальный критик. В 1868—1872 учился в Лейпцигской консерватории. В возрасте 16 лет дирижировал спектаклями итал. оперной труппы в Кишинёве. С 1872 выступал в концертах «Гевандхауза» (Лейпциг). По возвращении на родину поселился в Петербурге, давал уроки музыки. Был руководителем муз.-драм. кружка, где под его управлением в 1886 состоялось первое исполнение оперы «Хованщина» Мусоргского. Выступал как муз. критик в газетах, пропагандируя в своих статьях творчество композиторов «Могучей кучки». *Н. Каз.*

ГО́ЛЬЦ, Арно — см. *Хольц*, Арно.

ГО́ЛЬЦ, Георгий Павлович [22. II (6. III). 1893—27. V. 1946]— русский советский архитектор и художник. Действит. чл. Академии архитектуры СССР. Учился в Школе живописи, ваяния и зодчества. В 1922 окончил Вхутемас. Как театр. художник начал работать в 1924 (в Моск. т-ре для детей). Оформил в этом т-ре спектакли: «Находка» Тараховской (1924), «Робин Гуд» Заяицкого (1925), «Негритёнок и обезьяна» Сац и Розанова (1924), «Фриц Бауэр» Сац и Селиховой (1928), «Аул Гидже» Шестакова (1929) и др. В 1925—37 работал в т-рах Белоруссии, создал декорации к спектаклям: «Разлом» Лавренёва (совм. с С. Н. Шевалдышевой), «Рельсы гудят» Киршона и «Кочегары» Гурского, «Женитьба Фигаро» Бомарше и др. Г. принадлежат декорации к спектаклям «Электра» Софокла (1946, Т-р им. Вахтангова, костюмы и статуя Аполлона — В. И. Мухиной). Известны эскизы костюмов и декораций Г. к неосуществл. спектаклям «Тупейный художник» по Лескову (1936, для Калининского т-ра) и «Золушка» Шварца (1944, для Кукольного т-ра под рук. Деммени). Театр. работы Г. отмечены богатством фантазии, остротой выдумки, глубоким раскрытием замысла спектакля. Г.—автор многочисл. проектов т-ров (реконструкция Камерного т-ра в Москве, 1933, серия типовых т-ров, 1937—38, проект Т-ра им. Моссовета, 1945, и др.). Гос. пр. СССР (1941).

Лит.: Каталог выставки произведений... Г. П. Гольц, М., 1951; «Советская архитектура», 1952, сб. № 3, с. 67; Сац И., Дети приходит в театр, М., 1961. *Ан. Ш.*

ГО́ЛЬЦ, Николай Осипович [5 (17). VII. 1800—5(17). II. 1880] — русский артист балета, педагог, балетмейстер. В 1806—22 учился в Петерб. театр.

уч-ще. Ученик Ш. *Дидло*. В 1822, по окончании уч-ща дебютировал на сцене петерб. Большого т-ра в партии Ростислава («Кавказский пленник, или Тень невесты» Кавоса). Г. был партнёром выдающихся балерин 19 в.: А. И. Истоминой, Е. И. Колосовой, Е. А. Телешовой, Е. И. Андреяновой, М. Тальони, К. Гризи и др. Дидло о нём писал: «Полезный в танцах, будучи единственным в благородной пантомиме, превосходный в характерных танцах». Партии: Генрих («Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» Кавоса и Жучковского), Руслан («Руслан и Людмила, или Низвержение Черномора, злого волшебника» Шольца), Ипполит («Федра» Кавоса и Турика), Рудольф («Дева Дуная» Адана), Сеид-паша («Корсар» Адана, Пуни) и др. В конце 40-х гг. исполнял только мимич. партии: Клод Фролло («Эсмеральда» Пуни), Фараон («Дочь фараона» Пуни). Пост. танцы в операх «Иван Сусанин» (мазурка, 1843), «Аскольдова могила» Верстовского (славянская пляска, 1835) и др.

В 1845—71 Г. занимался педагогич. деятельностью в Петерб. театр. уч-ще, давал частные уроки. Был учителем танцев юного Глинки.

Лит.: Борисоглебский М. В. (сост.), Материалы по истории русского балета, т. 1, Л., 1938; В память 50-летия сценической деятельности артиста балетной труппы Николая Осиповича Гольца. 1822—1872, СПБ, 1872; Глинка М. И., Записки, СПБ, 1887; Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, Л.—М., 1958. *Л. П.*

ГО́ЛЬЦБАУЭР, Хольцбауэр (Holzbauer), Игнац (17. IX. 1711—7. IV. 1783) — австрийский композитор, дирижёр. Музыке обучался самостоятельно. В 1734—40 работал капельмейстером в Холлешау (Моравия), в 1742—50—дирижёром Придворного т-ра в Вене, в 1750—53 — капельмейстером Придворного т-ра в Штутгарте, в 1753—78 — в Мангейме. Автор опер (преим. на итал. яз.): «Сын лесов» (1753, Шветцинген), «Дон Кихот» (1755, там же), «Милосердие Тита» (1757, Мангейм), «Ипполит и Арисия» (1759, там же), «Александр в Индии» (1759, Милан), «Адриан в Сирии» (1768, Мангейм), «Танкред» (1783, Мюнхен) и др. Опера Г. «Гюнтер фон Шварцбург» (1776, Мангейм) имела важное значение для развития нем. оперы. Г. принадлежат также балеты-пантомимы: «Всему своё время» и «Ликование дня» (оба соч. 1754), многочисл. симф., камерно-инструмент. и др. соч. Творчество Г. высоко ценил Моцарт.

Соч.: Kurzer Lebensgriff, Cramers «Magazin der Musik», 1783.

Лит.: Klob K. M., Drei musikalische Biedermänner..., Ulm, 1911. *Ан. В.*

ГОМБО́ (Gombauld), Жан Ожье де (ок. 1580—1666) — французский драматург. Был придворным поэтом Генриха IV, затем — Марии Медичи (с 1634). Один из первых членов Франц. академии. С официальных позиций принимал участие в полемике, завязавшейся вокруг трагедии «Сид» *Корнеля*. Лирика Г. и его драматургия — образец «прециозного» стиля. Ок. 1630 Г. написал и пост. драм. пастораль «Аманта» (в 5 актах с хорами), созданную им под влиянием «Аминты» Тассо и «Верного пастуха» Гварини. Эта пьеса, отличавшаяся живостью языка, изысканностью сюжета, нарочитой условностью положений, сыграла значит. роль в развитии франц. пасторальной драматургии. Г.— автор трагедии «Данаиды» (1644), трагикомедии «Сидипп» (не сохранилась).

Лит.: Marsan J., La pastorale dramatique en France, P., 1905, с. 393—402. *A. Mux.*

ГОМБОДО́РЖ, Ёролтийн (р. 1911)—монгольский актёр. Чл. МНРП. С 1930 участвовал в художеств. самодеятельности. С 1934 — актёр т-ра монг. нар.-революц. армии, с 1941 работает в Гос. муз.-драм. т-ре в Улан-Баторе. Г. обладает ярким сценич. темпераментом, склонностью к острой характерности.

Роли: Хурэл («Молодая мать Замбага» Ичинхорло), старик Чулун («Хот айль» Оюун), батор Дзас Чихэр («Три Шарайгольских хана» Намдака, по эпосу «Гесериада»), Мунхэ («Искатель счастья Мунхэ» Ойдуба), батор Харунаг («Жил такой хан» Цоджанжава и Баста), Сандаг («Врачи» Вангана), Яго; Смит («Русский вопрос») и др. *Г. У.*

ГОМБО́ЕВА-ЯЗЫ́КОВА, Клавдия Ивановна (р. 1915)—бурятская советская артистка оперы (лирич. сопрано). Засл. арт. Бурят. АССР (1943), засл. арт. РСФСР (1948). Деп. Верх. Совета СССР 2-го созыва. Одна из первых проф. бурят. певиц. Выступала в самодеятельности. В 1939 работала в Бурят. филармонии, в 1940 — в хоре Бурят. муз.-драм. т-ра в Улан-Удэ. В 1946—49 училась в Моск. консерватории. С 1940—солистка оперной труппы Бурят. муз.-драм. т-ра, с 1950 — Бурят. т-ра оперы и балета (Улан-Удэ).

Партии: Булган («Баир» Берлинского и Ямпилова), Арюн-Госхон («Энхэ-Булат батор» Фролова), Модэгмаша («У подножья Саян» Ряузова), Наташа («Русалка»), Татьяна, Тамара; Маргарита («Фауст»), Чио-Чио-сан и др.

Лит.: Цыденжапов Г., Клавдия Гомбоева-Языкова, «Сов. искусство», 1946, 8 февр., № 6. *Л. Ход.*

ГОМБОСУРЭ́Н, Гомбоджабийн (р. 27. I. 1918)—монгольский актёр. Засл. арт. МНР (1956). Член МНРП. С 1942 работает в Гос. муз.-драм. т-ре в Улан-Баторе. Выступает в муз. и драм. спектаклях.

Роли: Юндун (опера «Среди печальных гор» Нацагдоржа), Мандах («Встреча друзей» Оюун), Хара Гэрт хан («Три Шарайгольских хана» Намдака, по эпосу «Гесериада»), Шагдар («Цолмон» Ойдуба), Сангабазар («Семья Аривжих» группы драматургов), Отелло; Флоридо («Слуга двух господ»), Дикой («Гроза»), Курманбек (о.п. Джантошева), Макферсон («Русский вопрос»), Романюк («Калиновая роща» Корнейчука) и др. *Г. У.*

ГОМЕЛАУ́РИ, Александр Георгиевич [р. 9(22).IX. 1907]— грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1958). Сценич. деятельность начал с 1927 в Тбилисском рабочем т-ре. В 1928—31—актёр Груз. ТЮЗа (Тбилиси), в 1931—33 — Кутаисского т-ра, с 1933—Т-ра им. К. Марджанишвили. Яркий характерный актёр, роли: Какута («Кварквare Тутабери» Какабадзе), Илья Чавчавадзе («Сломанный мост» по Чавчавадзе), Бобчинский («Ревизор»). Выступает на эстраде. *Г. Б.*

ГОМЕЛАУ́РИ, Захарий Николаевич [р. 17(29). XI. 1890] — грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1950). По окончании Тифлисского гор. уч-ща (1904) принимал участие в спектаклях нар. т-ра в Тифлисе (на Авлабаре). В 1910 вступил в труппу Тифлисского груз. т-ра. В 1912—13 учился в драм. студии в Тифлисе. Работал в т-рах Кутаиси (1916—1918), Тифлиса (1919—22), Батуми (1922—24). В 1924—1928—актёр Тбилисского рабочего т-ра. С 1928—Кутаисского т-ра (ныне Т-р им. Марджанишвили в Тбилиси). Исполнитель характерных ролей, Г. придавал сценич. персонажам яркую индивидуальную окраску: Пепия («Сломанный мост» по И. Чавчавадзе), Яго, Тартюф; Риквели («В самое сердце» Дадиани), Гиго («У пропасти» Габескирия), Кильман («Гоп-ля, мы живём» Толлера), Кокорышкин («Нашествие» Леонова), Вурм («Коварство и любовь»), Натутари («Кварквare Тутабери» Какабадзе), Селим («Хатидже» Каладзе). В спектакле «Из искры» Дадиани играл роль В. И. Ленина.

Ученик В. Алекси-Месхишвили и В. Гуния, Г. развивал в сов. т-ре традиции нац. реалистич. искусства. *Г. Б.*

ГО́МЕС (Gomes), Карлос (Карлус) (11. VII. 1836—16. IX. 1896)— бразильский композитор. Основоположник браз. нац. оперы. Сын дирижёра нар. оркестра М. Х. Гомеса. Учился в консерватории Рио-де-Жанейро (класс Ж. Джаннини) и в Миланской консерватории (класс Л. Росси). В 1861 основал в Рио-де-Жанейро т-р «Национальная бразильская опера», где работал дирижёром. В 1872—80 жил в Италии. С 1880—снова в Бразилии. Автор популярной нац. бразильской оперы-балета «Гуарани», на сюжет из истории завоевания Бразилии португальцами (1870, т-р «Ла Скала», Милан; затем — Рио-де-Жанейро; пост. также в Генуе, Риме, Флоренции); первых браз. опер: «Ночь в замке» (1861, т-р «Нац. браз. опера»), «Иоанна из Фландрии» (1863, там же), «Сальватор Роза» (1874, Генуя), «Раб» (1889, Рио-де-Жанейро), посв. уничтожению рабства в Бразилии, и др.; муз. комедий «На луне» (1867, Милан), «Электрический телеграф» (1871, Рио-де-Жанейро) и др. Сценич. произв. Г. отличаются простотой, живостью, динамизмом, мелодич. своеобразием. Вместе с тем они не свободны от влияния итал. оперы. С 1892 Г.—директор консерватории в Пара (Бразилия).

Лит.: Vieira H. P., Carlos Gomes: sua arte e sua obra, São Paolo, 1934; Rinaldi G. da Rocha, Carlos Gomes, São Paolo, 1955. *Иг. Ф.*

ГО́МЕС ДЕ АВЕЛЬЯНЕ́ДА (Gómez de Avellaneda), Гертрудис (28. XI. 1814—28. II. 1873) — кубинская и испанская поэтесса и драматург. Род. и начала лит. деятельность на Кубе. С 1834 жила в Испании, где и приобрела популярность. Принадлежала к числу виднейших представителей романтизма в исп. и кубинской драматургии. В 1840 выступила как драматург (пьеса «Леонсия»). Автор ряда трагедий на историч. и библейские темы: «Мунио Альфонсо» (1844, «Т-р дель Принсипе», труппа Ламадрид), «Принц Виана» (1844, труппа Ламадрид), «Саул» (1849, т-р «Эспаньоль», труппа Ламадрид — Валеро) и комедий «Дочь цветов» (1852, «Т-р дель Принсипе», труппа Ромеа), «Три любви» (1858) и др. Вершиной драматургич. творчества Г. де А. является трагедия «Валтасар» (1858, т-р «Новедадес»), проникнутая тираноборч. мотивами, характерными для революц. романтизма. Пьесы Г. де А. недолго сохранялись в репертуаре т-ров Мадрида, они представляют интерес лишь как материал для изучения истории исп. романтич. драмы.

Соч.: Obras literarias..., v. 1—5, Madrid, 1869—1871.

Лит.: Williams E. B., The life and dramatic works of G. G. de Avellaneda, Phil., 1924. *Н. Т.*

ГО́МЕС ДЕ ЛА ВЕ́ГА (Gómez de la Vega), Альфредо (19. I. 1897—15. I. 1958)—мексиканский актёр и режиссёр. Сценич. деятельность начал в 1911 как чтец-любитель. В 1916 работал как актёр в труппе актрисы К. Барсена. В 1920 создал собственную труппу, игравшую в т-ре «Эспаньоль» (Мадрид). Выступал здесь как режиссёр; пост. «Озарённые» Монтанера, «Игра принцессы» Маркины, пьесы Переса Гальдоса, Х. Бенавенте, М. Унамуно, Г. Д'Аннунцио, Л. Пиранделло («Шесть персонажей в поисках автора», «Каждый по своему с ума сходит»), С. Моэма, О. Уайльда («Как важно быть серьёзным») и др. Особым успехом пользовался в годы, когда выступал вместе с итал. актрисой М. Агуль. В 1927, вернувшись в Мексику, Г. де ла В. посвятил себя делу развития нац. т-ра. Его труппа с большим успехом выступала в т-ре В. Фабрегас. Пост. мекс. комедии: «Силуэт дыма» Руэды и «Жажда в пустыне» Окампо. В 1930 труппа Г. де ла В. пост. в т-ре «Арбеу» пьесу «Мысль» Л. Андреева, «Человек, нашедший самого себя» Антонелли, «Топаз» Паньоля, «Она» Гамбоа и др. В 1934 руководил открытым в этом сезоне т-ром Нац. ин-та изящных искусств (Мехико). Пост. там «Сомнительная правда» Аларкона. В 1940—50 пост. спектакли: «Первый и последний» Голсуорси, «Перед заходом солнца» Гауптмана, «Кандидат в губернаторы» Усигли, «Смерть коммивояжёра» Миллера. Играл в ряде постановок главные роли.

Г. де ла В. тщательно работал над спектаклями, добивался их длит. сценич. жизни, большое внимание уделял художеств. оформлению, требовал от актёров мастерства перевоплощения, обучал актёрскую молодёжь. Сам он был актёром психологич. направления, хорошо владел иск-вом сценич. речи, паузы, пользовался яркими выразит. деталями, обладал хорошим вкусом, чувством меры, высокой проф. культурой.

Г. де ла В. выезжал со своими труппами на гастроли в США и Европу. Посетил СССР (1935—36), после чего издал книгу «Театр в СССР».

Лит.: Gonzalez Peña C., El Alma y la Mascara, México, [s. a.]. *Ю. П.*

ГО́МЕС МА́СИЯ (Gomez Masia), Роман (1900—6.IX. 1944) — аргентинский драматург. Первая пьеса — комедия «Женщина их мечты» (1931, «Нац. т-р комедии»), муниципальная премия). В 1933 «Нар. т-р» под рук. Л. Барлетта пост. политич. фарс Г. М. «Фемистокл в Саламине». В том же году его комедия «Отлучка» (по рассказу Л. Андреева, т-р «Нац. комедии») получила премию Об-ва аргент. авторов за лучшую пьесу сезона. В 1937 Свободный т-р пост. антиклерикальную сатиру Г. М. «Господина Бога нет дома». Написал пьесы: «Острова Оркадас» (1942, «Нац. т-р комедии»), «Поезд № 48» (1932), фарс «Меня зовут Хуан Гарсия» (1933), «Остров красивых людей» (1944).

Соч.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata..., 2 ed., B. Aires, 1957. *Ал. Р.*

ГО́МИШ ДИ АМОРИ́Н (Gomes de Amorim), Франсишку (13. VIII. 1827 — 4. XI. 1891)—португальский писатель, драматург. В детстве эмигрировал в Бразилию, в 1847 возвратился в Португалию. Демократ по убеждениям, Г. ди А. горячо приветствовал франц. революцию 1848. Впоследствии, однако, присоединился к буржуазно-реформистской партии. Лит. деятельность начал в 1848. Представитель романтич. направления в португ. лит-ре. Автор историко-романтич. драмы «Гиджи» (1851 или 1852), бытовой комедии «Вдова» (1852), социально-обличит. пьес «Расовая ненависть» (1854), «Красный кедр» (1856), «Социальные уродства» (1870) и др., направленных против нищеты, бесправия народа, против рабского труда и расовой розни в Бразилии. Пьесы Г. ди А. (особенно «Гиджи» и «Расовая ненависть») долго сохранялись в репертуаре португ. и браз. т-ров. Г. ди А. был секретарём драматурга Ж. Б. *Алмейды-Гаррета*, написал о нём воспоминания (Garrett. Memórias biográficas, 3 тт., 1881—83), представляющие интерес для изучения т-ра и драматургии 19 в.

Лит.: Rebello da Silva L. A., Francisco Gomes de Amorim, в кн.: Apreciações litterarios, v. 3, [s.l.], 1910, с. 59—71; Bell A. F. G., Portuguese literature, Oxf., 1922; Lima B. de, Gomes de Amorim, vida e obras, [s. l.], 1927. *Ал. С.*

ГО МО-ЖО́ (р. 16. XI. 1892) — китайский общественный деятель, писатель, учёный. Заместитель председателя Постоянного к-та Всекитайского собрания нар. представителей, президент Академии наук КНР, председатель Всекитайской ассоциации работников лит-ры и иск-ва, председатель Кит. нар. к-та защиты всеобщего мира. Лит. работу начал в 1919. Среди ранних пьес Г. М.-ж.—«Чжо Вэнь-цзюнь», «Ван Чжао-цзюнь» (обе в 1923), «Не Ин» (1925, пост. в Шанхае), «Цветы дикой вишни» (1926, пост. в Гуанчжоу). Эти пьесы направлены против феод. морали, они прославляют идеи дружбы, верности патриотич. долгу, для них характерны романтич. приподнятость, преобладание слова над дей-



ствием. После длит. перерыва Г. М.-ж. вновь обращается к драматургии, создаёт историч. трагедии: «Яд», «Тигровый мандат» (обе в 1942, пост. в Чунцине), «Гао Цзянь-ли» (1942) и др. Наибольшую популярность получила пьеса Г. М.-ж. «Цюй Юань» (1942, пост. в Чунцине), рассказывающая о судьбе великого кит. поэта 4—3 в. до н. э. Постановка этой пьесы, осуществлённая в дни разгула гоминдановской реакции, прозвучала как гневный протест против антинар. политики клики Чан Кай-ши. Г. М.-ж. написал также пьесы «Цай Вэнь-цзе», «У Цзе-тянь» (1959, 1960, Пекинский нар. художеств. т-р) на сюжеты из истории Китая. Г. М.-ж. — создатель жанра историч. драмы в Китае. Междунар. Ленинская пр. «За укрепление мира между народами» (1951).

Соч. в рус. пер.: Сочинения, т. 3, М., 1958.

Лит.: Федоренко Н., Китайская литература, М., 1956, с. 515—56. *Вл. С.*

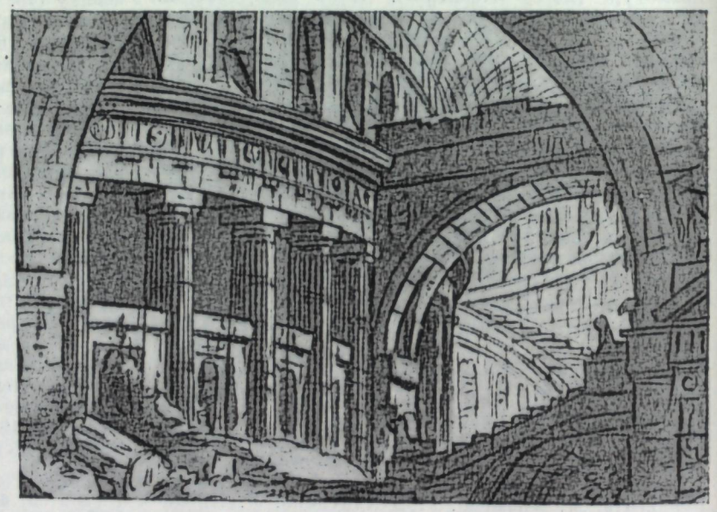
ГОМОЛЯ́КА, Вадим Борисович [р. 17(30).X. 1914]— украинский советский композитор. Засл. деят. иск-в УССР (1958). Чл. Коммунистической партии с 1953. В 1946 окончил Киевскую консерваторию по классу проф. Л. Н. Ревуцкого. В 1946 — 48—преподаватель теоретич. предметов в консерватории. Автор балетов «Сорочинская ярмарка» (1956, Донецкий т-р оперы и балета) и «Чёрное золото» (1957, там же), муз. комедии «Алёнушка» (1960, (Киев), детского балета «Кот в сапогах» (1961, Донецкий т-р оперы и балета), балетной сюиты «Запорожцы» (Гос. пр. СССР, 1951, пост. Гос. ансамбль танца СССР, 1954) и др. произв. Сценич. произв. Г. свойственны нац. колорит, задушевный лиризм; в области балета композитор стремится к сочетанию нар. хореографии с классич. балетным иск-вом.

Лит.: Богданов-Березовский В. М., Никитина Е. Ф., Советские композиторы..., Л., 1954. *Н. Бор.*

ГОМЭЦ (Государственное объединение музыкальных, эстрадных и цирковых предприятий). Организовано в 1931 из ранее существовавшего Центр. управления гос. цирками (ЦУГЦа) и влившихся в него эстрадных и филармонич. орг-ций. Находилось в ведении Наркомпроса РСФСР. Состояло из неск. крупных управлений (музыкально-эстрадного, филармоний, циркового, аттракционов и зоопредприятий). Располагало значит. сетью отделений на периферии.

ГОНЗА́ГО, Гонзага (Gonzago, Gonzaga), Пьетро Готтардо (в России Пётр Фёдорович) [25.III. 1751, Лонгароне,— 25.VII (6.VIII). 1831, Петербург]— итальянский театральный художник и декоратор. Мастер архитектурных росписей и парковой архитектуры. Жил в Венеции и Милане, где учился у худ. А. Визентини, Дж. Моретти, известных декораторов бр. Галлиари. Большое влияние на творчество Г. оказало иск-во художников К. Биббиены, А. Каналетто, Дж. Б. Пиранези. Деятельность Г. протекала в т-рах мн. городов Италии («Ла Скала» — Милан, «Аличерти» — Рим, Герцогский т-р — Парма, и др.). Г. писал декорации для балетов «Венера на Кипре», «Сельский праздник», пост. Галле (оба в 1779), для опер «Цирцея» Чимарозы, «Мнимый Сократ» Паизиелло(оба в 1783), «Ифигения в Тавриде» Монна (1784), «Ифигения в Авлиде» Керубини (1788), «Пирр, царь Эпира» Цингарелли (1792) и др. В 1792 по приглашению князя Н. Б. Юсупова Г. поселился в России, где наиболее полно раскрылось его дарование театр. художника. Г. был назначен (1792) декоратором императорских т-ров в Петербурге, избран (1794) почётным вольным общником Академии художеств как «знаменитый художник в искусстве живописи, перспективы и декорации». Он писал декорации для императорских Большого и Эрмитажного т-ров в Петербурге, дворцовых т-ров в Гатчине, Павловске, Петергофе, для Петровского т-ра в Москве (т-р М. Медокса). В числе работ Г.: декорации к балетам «Орфей» на муз. Глюка (1795), «Амур и Психея» (1796), «Возвращение Полиерцета» (1799) Мартин-и-Солера, «Бланка, или Брак из отмщения» А. Титова (оба в 1803), «Торжество России, или Русские в Париже» Кавоса (1814), «Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад» Антонолини (1821), к операм «Камилла, или Подземелье...» Далейрака (1800), к оперебалету «Принцесса Требизондская...» Кавоса (1822), к трагедии «Эдип в Афинах» Озерова (1804). Г.— автор проекта крепостного т-ра Юсуповых (в подмосковной усадьбе «Архангельское»). В 1828 вышел в отставку. Законченных эскизов декораций Г. почти не сохранилось, о его иск-ве можно судить лишь по его рисункам.

П. Гонзаго. Рисунки декораций.





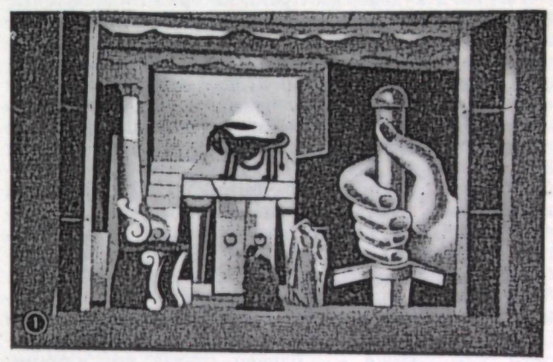
Г. владел приёмами архитектурного перспективизма, мастерством композиции, ясно, ритмически чётко распределял сценич. пространство, создавая пластичные, монументальные декорации в духе классицизма, он отказался от традиции типовых декораций. Разрабатывая интерьер, стремился к простым и экономным пространственным решениям, а при воспроизведении пейзажа — к созданию атмосферы естественности. В поздних работах Г. заметно влияние романтизма (введение «пейзажных» сюжетов, «лунного» освещения и др.).

Г. написал трактаты «Сообщение моему начальнику, или разъяснение театрального декоратора» и «Музыка для глаза и театральная оптика» (изд. в 1807) и др., в к-рых изложил свои теоретич. взгляды в области театрально-декорац. иск-ва. Г. выступает как поборник эстетики просветит. классицизма. Борясь против принципов барокко, он требует «освободить искусство от искажавших его пороков и предрассудков и вернуть его простым принципам подражания», настаивает на том, чтобы театр. живопись носила лирич., эмоциональный характер, а декорационное оформление стало органич. элементом спектакля. Традиции иск-ва Г. развивали в 1-й пол. 19 в. декораторы Д. Карсини, Б. Джерлини, Ф. Лукини, А. Кондратьев, И. Мартынов и др.

Соч.: Idée d'un théâtre pour l'opéra..., Roma, 1805; Information à mon chef..., St. Petersbourg, 1807; La musique des yeux et l'optique théâtrale..., St. Petersbourg, 1807; Remarques sur la construction des théâtres..., St. Petersbourg, 1817.

Лит.: Архив дирекции императорских театров, вып. 1, 1746—1801, СПБ, 1892, отд. I—III; Курбатов В., Гонзаго, «ЕИТ», СПБ, 1912, вып. IV; Кашин Н., Новые материалы о Пьетро Гонзаго, «Театр и драматургия», 1935, № 12; Бессонов С. В., Архангельское. Подмосковная усадьба, М., 1937; Степанов В., Новонайденный альбом театральных эскизов Пьетро ди Готтардо Гонзага, «Искусство», 1938, № 6; Гозенпуд А. А., Музыкальный театр в России, Л., 1959; История русского искусства, т. 7, М., 1961. *Р. Х.*

ГОНЗЛЬ (Honzl), Йиндржих (14. V. 1894—20.IV. 1953)—чешский театральный деятель, режиссёр, театровед, критик. По профессии учитель. После 1-й мировой войны выступал по вопросам культуры в левой с.-д. печати. В 1921 руководил рабочим драм. коллективом «Дедрасбора». Пост. с этой труппой ряд агитац. спектаклей (в т. ч. массовый спектакль на первой рабочей спартакиаде в Праге, 1921). В сер. 20-х гг. Г. был одним из организаторов пролетарского культурного объединения «Деветсил» («Коммунистич. авангард работников иск-в»), руководил театр. коллективом «Освобождённый т-р», созданным при этом объединении. В «Деветсил» входила передовая революционно настроенная молодёжь. Приобрёл известность в качестве постановщика многочисл. ревю с участием Й. *Восковца*, Я. *Вериха*, композитора Я. *Ежека*. Пост. в «Освобождённом т-ре» спектакли: «Сосцы Тирезия» Аполлинера (1927), «Король Убю» Жарри (1928) и др. На спектаклях 30-х гг. сказалось увлечение Г. совр. модернистским т-ром. В 1930—31 был гл. режиссёром т-ра в Брно, затем снова вернулся в «Освобождённый т-р». В 30-х гг. Г. ставил (и инсценировал) произв. В. Незвала («Страх», 1931—32), В. Ванчуры («Учитель и ученик», 1927, и др.), нац. классич. драматургию: «Адриана из Ржимсов» Клицперы (Гос. пр., 1930, Брно), «Ян Гус» Тыла (1936, Пльзень). Во время нацистской оккупации Чехословакии «Освобождённый т-р» был закрыт. Г. нек-рое время нелегально руководил антифашистским «Театриком для 99» в Праге (1940—41 и 1943). После освобождения Чехословакии (1945) Г. был назначен членом дирекции Нац. т-ра и художеств. руководителем его студии, а с 1948— художеств. руководителем и директором драм. труппы Нац. т-ра. Г. первым инсценировал и пост. в Национальном т-ре «Слово перед казнью» Фучика (1946). На сцене того же театра им поставлена «Мариша» бр. Мрштиков (1948) и «Мещане» Горького (1949). После 1950 Г. отошёл от режиссёрской деятельности.





Сцены из спектаклей в пост. Й. Гонзля: 1. «Осёл и тень» Й. Восковца и Я. Вериха. 2. «Мариша».

Вместе с Ю. Фучиком Г. принадлежал к передовым деятелям чешского «Театрального авангарда». В театроведч. работах, опубликованных в разл. сборниках, Г. разрабатывал проблемы театр. эстетики и истории чеш. т-ра, опубликовал ряд статей и книг о сов. т-ре. Г. основал и был гл. редактором в 1945—50 журн. «Вопросы театра и кино». В 1951 Г. создал театр. секцию при Чехословацко-советском ин-те, был её председателем и гл. редактором чешского журнала «Советский театр». Г.— профессор (с 1951).

Соч.: Moderní ruské divadlo, Praha, 1928; Roztočené jeviště, Praha, 1925; K novému významu umění, Praha, 1956. *Л. Сол.*

ГОНКУ́Р (Goncourt), братья Эдмон (26.V.1822— 15.VII.1896) и Жюль (19.XII. 1830 — 20.VI.1870) — французские писатели, драматурги, теоретики искусства. В 1851 начали лит. деятельность. Работали в соавторстве. Написали ряд романов и неск. пьес, в т. ч. «Генриетта Марешаль» (1865, «Комеди Франсез»). Драма «Отечество в опасности» пост. Антуаном в Свободном т-ре (1889); здесь же были пост. инсц. романа бр. Г. «Сестра Филомена» (1887) и романа «Девица Элиза» (1890), написанного Эдмоном Г. В т-ре «Одеон» пост. инсц. «Жермини Ласерте» (1888), в «Жимназ»— инсц. «Шарля Демайи» (1892).

Теория и художеств. практика бр. Г. явилась этапом в развитии натурализма во Франции. Они требовали документальной точности в описании событий, придавали решающее значение законам физиологии, влиянию среды, большое внимание уделяли анализу психологии персонажей, изысканной отделке деталей, стилистич. обработке произведения. После смерти брата (1870) Эдмон Г. написал романы: «Братья Земганно» (1877, т-р «Меню-Плезир»—1890) из жизни артистов цирка, «Фаустина» (1882) из жизни парижского т-ра, а также работы о франц. актрисах 18 в., в т. ч. «Мадемуазель Клерон» (1890)—книгу, основанную на переписке Клерон. Он обработал «Дневник» (9 тт.), к-рый писал вместе с Жюлем Г. Этот труд содержит большой материал по духовной культуре Франции 2-й пол. 19 в., в частности по истории драматургии и т-ра. Интересуясь вопросами т-ра, Эдмон Г., однако, считал его низшим, умирающим видом иск-ва. Позднее в творчестве Эдмона Г. усиливаются антидемократич. черты; он переходит к психологическому импрессионизму, утверждает необходимость фиксировать в иск-ве малейшие настроения, оттенки чувств, психологического состояния людей. Поэтому Эдмон Г. считается и основоположником импрессионизма во французской литературе.

Соч.: Journal des Goncourt, v. 1—9, P., 1887—96; Journal. Mémoires de la vie littéraire, v. 1—20, Monaco, 1956—57; в рус. пер.— Дневник братьев Гонкур, М., 1898; ...из «Дневника...», Л., 1961; Goncourt Ed., Mademoiselle Clairon, P., 1890.

Лит.: Антуан А., Дневники директора театра, пер. с франц., М.—Л., 1939; Sabatier, L'ésthétique des Goncourt, P., 1920; Sarcey Fr., Quarante ans de théâtre, P., 1900—1902. *Ал. П.*

ГОНСА́ЛЕС ДЕЛЬ КАСТИ́ЛЬО (González del Castillo), Хуан Игнасио (16. II. 1763—14. IX. 1800)— испанский драматург. Работал суфлёром в т-ре «Принсипаль» в Кадисе. Самоучкой получил филологич. образование. Создал ряд пьес в жанре *сайнете* на сюжеты из повседневной жизни Кадиса («День быков в Кадисе», «Кафе в Кадисе», «Ученик торреро», «Дом по соседству», «Желанные удары», «Игроки», «Бродячие актёры» и др.). Сайнете Г. дель К. пользовались большим успехом. Написал лирич. пьесу «Ганнибал» (пост. в Кадисе Л. Наварро, 1788), трагедию «Нума» (1799), несколько морализирующих комедий («Лицемерная мать», 1804, Кадис, затем Мадрид, и др.).

Соч.: Sainetes, v. 1—4, Cadiz, 1845—46; Obras completas, v. 1—3, Madrid, 1914—15.

Лит.: Díaz de Escovar N., y La Vega de P., Lasso F., Historia del teatro español, v. 1, Barcelona, 1924.

ГОНСА́ЛЕС КАСТИ́ЛЬО (González Castillo), Хосе (25. I. 1885—22. X. 1937) — аргентинский драматург, режиссёр, театральный критик. В своих пьесах и статьях выступал против социальной несправедливости бурж. общества, но выдвигал в качестве положит. идеала моральное перевоспитание буржуа и реформы сверху. Работу в т-ре начал в 1907 одноактной пьесой «Из грязи» (т-р «Аполо», труппа Х. Подеста). Наибольшее признание получила его драма «Луиджи», рассказывающая о бесправной судьбе эмигранта (1909, т-р «Архентино», труппа Муиньо-Алипи). Сайнете «Серенада» (1911, т-р «Архентино», муз. Х. Каррильеро) показывает тяжёлые условия труда женщин на стекольном заводе. Популярен сайнете Г. К. «Пасть собаки» (1918, т-р «Буэнос-Айрес», труппа Муиньо-Алипи). Драма «Бедный человек» (1920, т-р «Авенида») показывает забастовку рабочих, требующих отмены штрафов. В ряде пьес Г. К. выступает против бурж. брака, за освобождение женщины: «Жена Улисса» (1918, т-р «Лисео»), «Святая мать» (1920) и др. Многие пьесы Г. К. были пост. под его руководством. Г. К. принадлежит работа «Сайнете — жанр аргентинского театра» (1937), в к-рой он отстаивает принципы народности т-ра.

Соч.: El sainete, medio de expresión teatral argentino, cuaderno № 5, De cultura teatral, B. Aires, [s. a.].

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Río de la Plata..., 2 ed., B. Aires, 1957; Gallo Blas Raul, Historia del sainete portano, B. Aires, 1959; Siete sainetes porteños, B. Aires, 1958. *Ал. Р.*

ГОНФАЛО́НЕ (итал. Gonfalone, букв.—знамя, хоругвь)—театральное «братство» в Риме. Организовано в 1264 для постановки мистерий в Колизее. По времени своего создания Г. предшествовало аналогичным «братствам» во Франции, Германии и Англии. *С. Мок.*

ГОНЧАРЕ́НКО, Нина Ивановна (р. 20. VIII. 1919)— украинская советская артистка оперы (меццо-сопрано). Нар. арт. УССР (1954). Чл. Коммунистич. партии с 1953. В 1944 окончила Киевскую консерваторию по классу проф. Д. Г. Евтушенко. С этого же года — солистка Т-ра оперы и балета им. Шевченко. Г. обладает красивым по тембру голосом, незаурядным вок. и сценич. мастерством. Певица подкупает искренностью исполнения, умением передать драматизм роли.

Партии: Настя, Солоха («Тарас Бульба», «Рождественская ночь» Лысенко), Варвара, Соломия («Богдан Хмельницкий» Данькевича), Амнерис («Аида»), Ольга («Евгений Онегин»), Любаша («Царская невеста»), Зибель («Фауст»), Кармен и др. *С. З.*

ГОНЧАРО́В, Андрей Александрович (р. 2. I. 1918)— русский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1961). Чл. Коммунистич. партии с 1943. В 1941 окончил ГИТИС (класс Н. М. Горчакова). В 1942—44 работал в 1-м фронтовом т-ре ВТО. В 1944—51 — режиссёр Моск. т-ра Сатиры, в 1951—56 — Моск. т-ра им. Ермоловой. С 1958 — гл. реж. Моск. драм. т-ра. Ставил спектакли в Малом т-ре. С 1945 ведёт педагогич. работу (ГИТИС). Автор книги, статей, режиссёрских комментариев к пьесам.

Пост. в Моск. т-ре Сатиры: «Женитьба Белугина» Островского и Соловьёва (1945), «Вас вызывает Таймыр» Галича и Исаева (1948), «Женихи» Токаева (1951); в Моск. т-ре им. Ермоловой: «Благочестивая Марта» Тирсо де Молины (1950), «Ксения» А. Волкова (1951), «Европейская хроника» Арбузова (1953); в Малом т-ре: «Опасный спутник» Салынского (1954), «Когда горит сердце» Кина (1957); в Моск. драм. т-ре: «Вид с моста» Миллера (1959), «Закон зимовки» Горбатова (1960), «Барба» Масевича (1961).

Соч.: Поиски выразительности в спектакле, М., 1959; Первые шаги, «Театр», 1953, № 3; О целеустремленности режиссёра, там же, 1960, № 3. *А. Ив.*

ГОНЧАРО́В, Андрей Дмитриевич [р. 9 (22). VII. 1903] — русский советский художник. В 1927 окончил Высший художественно-технич. ин-т (Вхутеин) в Москве. Как театр. художник начал работать в 1927 («Соломенная шляпка» Дунаевского, 1937, Муз. студия им. Немировича-Данченко). Оформил спектакли: «Мстислав Удалой» Прута (совм. с Л. Н. Поповым, 1932, ЦТКА), «Без вины виноватые» (1937, Т-р им. Вахтангова), «Дворянское гнездо» по Тургеневу (1940, Т-р им. Ленсовета, Москва), «Бранденбургские ворота» Светлова, «Госпожа министерша» Нушича и «Король Лир» (1946, 1958, Т-р им. Моссовета), «Братья Карамазовы» (1960, МХАТ) и др. С 1927 ведёт педагогич. работу в высших художеств. учебных заведениях Москвы. Профессор. *Н. Лит.*

ГОНЧАРО́В, Иван Александрович [6 (18). VI. 1812, Симбирск,—15(27). IX. 1891, Петербург] — русский писатель. Автор романов «Обыкновенная история», «Обломов», «Обрыв», неоднократно инсценировавшихся («Обрыв», 1-я инсц. 1879; «Обломов»—1-я инсц. «Утро Обломова», 1892; «Обыкновенная история», 1-я инсц. 1954). В 40—50-х гг. 20 в. были пост. инсценировки: «Обыкновенной истории» (В. В. Васильева, 1954), «Обрыва» (Н. И. Собольщикова-Самарина, 1956; Н. С. Рашевской, 1957; Н. М. Горчакова, 1957). Наибольшее распространение получили инсценировки романа «Обрыв».



Глубокий знаток и ценитель драматургии и театра, Г. внёс серьёзный вклад в рус. театрально-критич. лит-ру. Наибольшую известность получила его статья «Мильон терзаний» (написана в 1871 в связи с бенефисным спектаклем актёра Александринского т-ра И. И. Монахова, игравшего Чацкого, напечатана впервые в «Вестнике Европы», 1872, № 3) — один из наиболее глубоких анализов прославленной комедии Грибоедова «Горе от ума». Большое значение имеют также не публиковавшиеся при жизни Г. «Материалы для критических статей об А. Н. Островском» (напечатаны впервые в сб. «Памяти А. Н. Островского», П., 1923) и статья «Опять Гамлет»— наброски статьи о понимании и исполнении на сцене «Гамлета» (написаны Г. в связи с выступлением в этой роли артиста Александринского т-ра А. А. Нильского, 1875; полностью напечатаны впервые в 8-м томе Собр. соч. Г., М., 1952). Много ценных критич. суждений содержится также в письмах Г. к А. Ф. Писемскому, П. Д. Боборыкину и др. (см. «И. А. Гончаров. Литературно-критические статьи и письма», М., 1938).

Соч.: Собрание соч. в 8 томах, М., 1952—1955; «Мильон терзаний». Критический этюд, М., 1956.

Лит.: Цейтлин А. Г., И. А. Гончаров, М., 1950; И. А. Гончаров в русской критике. Сб. статей, М., 1958.

ГОНЧАРОВ, Иван Константинович [1866—5(18). III. 1910]—русский артист оперы (баритон). Вок. образование получил у А. Д. Александровой-Кочетовой. Начал выступать на сцене с 1888 в Киеве. В 1892—93 пел в Москве в Оперном товариществе под рук. И. П. Прянишникова, в 1893—98— в Мариинском т-ре, в 1898—1908 — в Большом т-ре. Обладал голосом красивого тембра и яркой звучности. В своём творчестве развивал реалистич. традиции исполнения певца П. А. Хохлова.

Партии: Демон, Евгений Онегин, Елецкий, Мазепа («Пиковая дама», «Мазепа» Чайковского), Мизгирь («Снегурочка» Римского-Корсакова), князь Игорь, Жермон; Валентин («Фауст»), Эскамильо и др. В опере «Паяцы» Г. пел партии Тонио и Сильвио; в опере «Рогнеда» Серова исполнял басовую партию князя Владимира Красное Солнышко.

Лит.: «Рампа и жизнь», 1910, № 11, с. 177—178. *Н. Каз.*

ГОНЧАРО́ВА, Имма Львовна [р. 4.(16).II. 1895] — русская советская актриса. Нар. арт. Мар. АССР (1957). В 1920 окончила театр. студию в Томске (училась у А. Д. Попова). Начала сценич. деятельность в Томском т-ре. Работала в т-рах Костромы, Иванова, Барнаула, Новосибирска, Ижевска. С 1950 — в рус. т-ре Марийской АССР (Йошкар-Ола). Подлинным драматизмом и силой социального обобщения был исполнен образ Катерины («Гроза»). Процесс формирования характера нар. героини раскрывала актриса в образе Любови Яровой.

Роли: Ио («Гибель „Надежды"» Хейерманса), Ирина («Огненный мост» Ромашова), Бабушка («Обрыв» по Гончарову), Марта («Деревья умирают стоя» Касоны). *Б.Б.*

ГОНЧАРО́ВА (наст. фам. — Гончаренко), Клавдия Григорьевна [29. X (10. XI). 1894—17.VI. 1960]— русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1950). Сценич. деятельность начала в 1913. Роли: Софья («Горе от ума»), Дездемона и др. Работала в т-рах Житомира, Брянска, Гомеля, Тулы и др. городов. С 1929— актриса т-ра «Красный факел» (до 1932 т-р был передвижным, с 1932 работает в Новосибирске). Искусство Г. отмечено человечностью, искренностью, глубиной.

Роли: Катерина («Гроза»), Наталья Петровна («Месяц в деревне» Тургенева), Софья («Зыковы»), Глафира («Егор Булычов и другие»), Любовь Яровая, Панова («Любовь Яровая»), Анна Каренина; Мария Николаевна («Русские люди»), Мария Александровна Ульянова («Семья» Попова), Марго («Глубокая разведка» Крона), Огарнова («Счастье» Павленко) и др.

Лит.: Германа А., Клавдия Григорьевна Гончарова. Заслуженная артистка РСФСР, в сб.: Путь театра. XXX лет театра «Красный факел», Новосибирск, 1950, с. 91—98. *Э. К.*

ГОНЧАРО́ВА, Надежда Васильевна (р. 12.IX.1902)— русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1956). Чл. Коммунистической партии с 1941. Сценич. деятельность начала в 1920 в Твери. С 1928 — актриса Калининского т-ра. Мастер сценич. речи, тонкая, наблюдательная актриса, Г. с успехом исполняет комедийные и характерные роли. Среди её лучших работ— образы в пьесах Островского: Глафира Фирсовна («Последняя жертва»), Анфуса Тихоновна («Волки и овцы»), Домна Пантелевна («Таланты и поклонники»), Улита («Лес»).

Роли: Дунька («Любовь Яровая»), Матрёна («Воскресение» по Толстому), Мотылькова («Слава» Гусева), Демидьенна («Нашествие»), Василиса («Настоящий человек» Лондона), Хозяйка («Каменное гнездо» Вуолийоки) и др. *А. Пв.*

ГОНЧАРО́ВА, Наталия Сергеевна [р. 22.V (3.VI). 1881] — русская театральная художница, живописец, скульптор. Училась в Моск. уч-ще живописи, ваяния и зодчества. Театр. деятельность начала в частной студии К. Крафта в Москве в 1909 («Свадьба Зобеиды» Гофмансталя). В ранних работах Г. проявились эстетско-формалистич. тенденции (эскизы декораций и костюмов к спектаклю «Веер» Гольдони в Камерном т-ре, 1915, и др.). После успешного оформления спектакля «Золотой петушок» Римского-Корсакова в антрепризе С. П. Дягилева (1914) Г. работала преим. в области муз. т-ра (гл. обр. балета). Живёт во Франции. Создала декорации к спектаклям «Свадебка» и

Н. С. Гончарова. Эскиз декорации к спектаклю «Золотой петушок».



«Жар-птица» Стравинского (1923, 1926, антреприза Дягилева), «Золушка» Эрлангера (т-р «Ковент-Гарден», Лондон, 1938), «Парижская жизнь» Оффенбаха («Опера комик», Париж, 1933), «Севильский цирюльник» (1949, Лондон) и др. В своих театр. работах Г. стремится к монументальной декоративности, использованию традиций нар. творчества (лубок, вышивка и пр.), древнерусской живописи с её насыщенной интенсивной гаммой контрастирующих чистых цветов, плоскостностью композиции, обобщённостью форм. Однако во мн. работах Г. эти искания сводятся к чисто формальной выразительности, абстрактности и стилизации.

Лит.: Эганбюри Э., Наталия Гончарова. Михаил Ларионов, М., 1913; Cogniat R., Cinquante ans de spectacles en France. Les décorateurs de théâtre, P., 1955.
М. П.

ГОПА́Л, Рам (р. 1920) — индийский танцовщик, балетмейстер. В 1935 открыл первую в Индии школу классич. инд. танца. Впервые выступил как танцовщик в 1937, а в 1939 дебютировал в Лондоне вместе со своей труппой (организованной из учеников студии). Исполняет танцы в стиле *бхарат натьям*». Для иск-ва Г. характерны высокая пластичность, строгое следование канонам традиционного инд. классич. танца. В 1944 занял первое место на Индийском фестивале танца. В 50-е гг. Г. осуществил свою первую постановку — 3-актный балет «Рама», претворяющую на балетной сцене храмовые танцы. Затем пост. балет «Легенда о Таджахале» (1956, Дели), в к-ром танцы стиля «бхарат натьям» сочетаются с нар. танцами зап. провинций и Ассама. В своих пост. Г. стремится преодолеть ложную экзотику, добиться органич. слияния традиц. инд. хореографии с европ. балетной музыкой. Ввёл в инд. нар. оркестр гобой, флейту и др. инструменты из европ. оркестра. В балете «Шехеразада» на муз. Римского-Корсакова (в нац. инд. костюмах и декорациях Л. Бакста) Г. осуществил новую пост. танцев, резко расходящуюся с известной трактовкой балетм. М. М. Фокина. В пост. танцев на муз. К. Дебюсси Г. использовал традиц. нац. хореографию, инд. танцевальные стили.

Соч.: Rhythm in the heavens, L., 1957; Indian dancing, L., 1955 (совм. с Serozh Dadachanji).
Лит.: «Theatre World», L., 1947, v. 43, № 273, с. 30—33; «Marg», Bombay, 1954, v. 10; № 4.
Н. В., Л. Гр.



1—2. Р. Гопал.

ГОПИНА́ТХ (р. 24.VI.1908) — индийский танцовщик, балетмейстер и педагог. Выступает в танцах школы катхакали. Г. принадлежит к знаменитому роду танцовщиков, в течение 300 лет передававших своё иск-во из поколения в поколение. В 1919—31 учился танцу у известных педагогов П. Пилая, К. Куруна, К. Паниккар и др. Изучал разл. виды классич. танца. Исполнит. иск-во Г. отличается предельной выразительностью мимики и чёткой ритмикой. Г. является также автором музыки ко многим танцам и постановщиком пантомим, в к-рых участвуют и др. исполнители. На основе канонич. форм катхакали создал новые разнообразные танцы. Г. руководит балетной труппой «Бхаратья Калакендра» (Дели), где в 1959 пост. балет «Рамлила». С 1930 Г. ведёт педагогич. деятельность. В 1941 основал в Мадрасе школу танцев («Натананикетан»), в 1958— школу в Новом Дели. Г. принадлежат 2 теоретические работы: «Основы индийского танца» (пособие для учащихся в стиле катхакали), 1946, и «Позы классического танца Индии», 1955. В 1955 выступал в СССР.

Лит.: Marg, Bombay, 1957, № 1.
Н. В., Л. Гр.

ГО́РАК (Horák), Антонин Войтех (2.VII. 1875—12.III.1910) — чешский композитор. Автор оперы «В субботний вечер» (1898, Прага) — одного из лучших произведений чеш. муз. т-ра, оперы «Бабушка» (1900, Прага) на сюжет одноим. повести Б. Немцовой, мелодрамы «Носачек» (1907) и др. произв.
Л. Т.

ГОРА́ЦИЙ, Гораций Флакк, Квинт (Quintus Horatius Flaccus) (8.XII.65 до н. э.—27.XI.8 до н. э.) — римский поэт. Род. в Венузии, в семье вольноотпущенника. Принимал участие в гражданской войне в Риме; был сторонником Брута, но после поражения республиканцев при Филиппах (42 до н. э.) отошёл от политич. борьбы. В 30-е гг. до н. э. развернулась лит. деятельность Г. Ему принадлежат 4 книги лирич. стихотворений, 2 книги т. н. сатир (написанных в стиле бесед), сборник эподов (ямбич. стихотворений общественно-полемич. направленности) и 2 книги посланий. Во 2-й книге посланий (написана в 19—14 до н. э.), посв. вопросам лит-ры, особое место занимает «Послание к Пизонам», еще в античности получившее назв. «Наука поэзии». Здесь Г. излагает взгляды на сущность поэзии и формулирует требования, предъявляемые к поэту в отношении содержания и формы его произв. Г. особо останавливается на эстетич. нормах для драмы, он советует автору наблюдать и изучать характеры в окружающей его жизни, считая, что это определит стилистич. средства, необходимые для воспроизведения этих характеров на сцене. Предпочтение должно быть отдано действию, а не рассказу о нём, драматург не должен прибегать к использованию натуралистич. эффектов и всякого рода чудес. Вмешательство богов, как художеств. приём, может быть оправдано только крайним напряжением трагич. перипетии. Ориентируясь на классические греческие образцы, Г. определяет роль хора в трагедии как непосредств. свидетеля событий, дающего нравственную оценку поведению героев. Число участников сцен Г. ограничивает 3 актёрами, рекомендует членение трагедии на 5 актов, восходящее к эллинистич. нормам.

«Наука поэзии» Г. оказала огромное влияние на поэтику классицизма. Франц. поэт и теоретик классицизма Н. *Буало* в дидактич. поэме «Поэтическое искусство» (1674) заимствовал общий план послания и мн. детали (часто в дословном переводе).

Соч.: Наука поэзии, Полн. собр. соч., пер. под ред. и с прим. Ф. А. Петровского, М.—Л., 1936.
В. Я.

ГОРБА́ТОВ, Борис Леонтьевич [2(15).VII. 1908—20.I.1954] — русский советский писатель, драматург. Член Коммунистич. партии с 1930. Лит. деятельность начал в 1922. В 1943 написал пьесу «Юность отцов», изображающую два поколения «отцов и детей», участников гражд. и Великой Отечеств. войны (Моск. т-р им. Ленинского комсомола). Произв. Г. отличаются романтич. приподнятостью, эмоциональностью, лиризмом, страстной ненавистью к врагу. Среди его лит. работ периода Отечеств. войны — пьеса «Одна ночь», действие к-рой происходит накануне нем. оккупации (соч. 1944, пост. 1956, Ленингр. т-р им. Пушкина). По повести Г. «Непокорённые» композитор Д. Б. Кабалевский написал оперу «Семья Тараса» (1947, 2-я ред. и пост. 1950, Ленингр. т-р оперы и балета им. Кирова). Г. принадлежит пьеса «Закон зимовки» («На старой зимовке», 1947, Новосибирский т-р «Красный факел», Большой драм. т-р, Ленинград). Г.— автор ряда киносценариев (в т. ч. «Непокорённые», совм. с Донским, 1945). Пьесы Г. ставятся за рубежом.

Соч.: Собр. соч. в 5 томах, М., 1955—56 (т. 5, Пьесы).
Лит.: Колесникова Г., Борис Горбатов, М., 1957.

ГОРБАЦЁВИЧ, Василий Савич (р. 1893) — белорусский советский драматург. С 20-х до 50-х гг. работал учителем в Дукорах (под Минском). Автор первой белорусской сов. пьесы на современную тему «Красные цветы Белоруссии» (Т-р им. Я. Купалы, 1923) — о партизанах, пьесы «Свадьба» («Вяселле») (Т-р им. Я. Купалы, 1922) — на материале белорусского фольклора.

Лит.: Нифёд Ул., Беларускі тэатр. Нарыс гісторыі, Мінск, 1959.
В. Н.

ГОРБУНО́В, Иван Фёдорович [10(22).IX.1831—24. XII.1895(5.I.1896)]—русский актёр, автор-рассказчик, писатель. Отец Г.— мелкий фабричный служащий из вольноотпущенных крепостных, мать — крепостная крестьянка. Не имея возможности окончить гимназию, Г. с ранних лет занимался репетиторской работой (в т. ч. в семье П. М. Садовского), перепиской бумаг (переписывал пьесы А. Н. Островского; был лично знаком с ним). Написал ряд бытовых рассказов («Из московского захолустья», «Мастеровой» и др.) и был приглашён участвовать в лит. чтениях журнала «Москвитянин». В 1855 начал



лит. деятельность; печатался в «Современнике», «Отечественных записках», «Санкт-Петербургских ведомостях» и др. изданиях. В 1854 дебютировал в Малом т-ре, в 1855 перешёл в Александринский т-р, где работал до конца жизни; исполнял бытовые эпизодич. роли: Кудряш («Гроза»), Афоня («Грех да беда на кого не живёт» Островского). В конце 50-х гг. Г. начинает выступать на эстраде, приобретя в 60-х гг. широкую популярность как выдающийся мастер «живописного рассказывания», автор и исполнитель собств. произв. Лирико-комедийный бытописатель, обладающий большим сатирич. дарованием, Г. изображал в своих рассказах («Сцены из народного быта», изд. 1861) крестьян, купцов, мастеровых, «фабричных» и приказчиков, городовых, околоточных и квартальных, горожан-обывателей и др. Лучшие из рассказов Г.— «Пушка», «Воздухоплаватель», «Белая зала» и др. Блестящий рассказчик-импровизатор, обладающий замечательной мимикой, Г. прекрасно знал и умел передать своеобразие нар. речи, многообразную пестроту её говоров, умел подать слово в живом, бытующем в народе звучании, придать ему социально-бытовую характерность. В нач. 60-х гг. Г. создал пародийный сатирич. образ слабоумного, престарелого сановника— отставного генерала Дитятина (изречения, речи и тосты Дитятина Г. чаще всего импровизировал), показав одну из типичных социальных фигур своего времени (близок образу Крутицкого в пьесе Островского «На всякого мудреца довольно простоты»). Однако впоследствии, в годы реакции, Г. начал избегать острых вопросов современности. Рассказы о Дитятине приобрели более безобидный характер. В конце жизни Г. наряду со своими рассказами читал произв. Островского, Хемницера, Крылова и др.

Г. известен также как исследователь истории рус. т-ра; написал статьи «Первые русские придворные комедианты», «Московский театр в XVIII и XIX столетиях», «Драматические деятели в биографиях», «От основания русского театра до нашего времени».

Соч.: Сочинения под ред. и со вступ. статьёй А. Ф. Кони, СПБ, изд. Маркса, 1902.
Лит.: Герцен А. И., Соч., М., 1956, т. 5, с. 599; Литературное наследство, 49—50. Некрасов Н. А., М., 1949, с. 238; Григорьев Ап., «Эпоха», 1864, № 3, с. 232—240; там же, № 8, с. 245, 248—249; «Студия», М., 1911, № 10, с. 4—5, № 11, с. 5—7, № 12, с. 1—6; «ЕИТ». Сезон 1895—1896, СПБ, 1896, с. 492—495; Шереметев П., Отзывки рассказов И. Ф. Горбунова (1883—1895), СПБ, 1901; Кузнецов Евг., Иван Федорович Горбунов, Л., 1947.

ГО́РДИН, Яков Михайлович (1.V.1853—10.VI.1909)— еврейский драматург. Род в Миргороде (Украина). Лит. работу начал в 1870 как журналист. С 1891 жил в США. В том же году написал свою первую пьесу («Сибирь», 1892, «Юнион-тиэтр», Нью-Йорк). Автор св. 70 драм и комедий, Г. сыграл большую роль в становлении евр. реалистич. бытового т-ра. Его пьесы ставились на сценах всех евр. т-ров, переводились на др. языки, в т. ч. на русский. Первые пост. большинства пьес Г. состоялись на сцене евр. т-ров Нью-Йорка: «Братья Лурье» (1894), «Миреле Эфрос» (1898), «За океаном» (1902), «Сиротка Хася» (1903) и др. Пьесы Г.— сценичные, содержащие большое количество эффектных ролей — образцы евр. *мещанской драмы* и *слёзной комедии*. В ряде его произв. используются мотивы и сюжетные линии пьес Шекспира, Шиллера, Островского, Гауптмана и др. писателей-классиков. В пьесах Г. играли Я., С. и Ц. Адлер, Л. Бланк, Я. Вайсман, Б. Калиш, Э. Р. Камińская, Д. Кеслер, М. Меерсон, С. Торнберг и др. видные представители евр. сцены.

Соч.: Собр. соч., т. 1—4, Нью-Йорк, 1910 (на евр. яз.); на рус. яз.—Драмы, СПБ, 1910.
А. Шн.

«ГО́РЕ ОТ УМА́» — комедия в 4 действиях в стихах А. С. *Грибоедова*. Соч. 1824; окончательная авторизованная редакция — 1828. Впервые сцены из «Г. от у.» были пост. в 1827 в Сардарском дворце в Эривани силами офицеров-любителей; на спектакле присутствовал сам автор. На проф. столичной сцене пост. впервые в Большом т-ре, Петербург: 2 дек. 1829—явления 7, 8, 9 из 1-го акта, 5 февр. 1830— 3-й акт, 16 июля 1830—3-й и 4-й акты (Фамусов — Борецкий, Рязанцев; Софья — Асенкова, Семёнова; Лиза — Монготье; Чацкий — В. Каратыгин, Сосницкий; Загорецкий— Григорьев 1-й, П. Каратыгин; Хлёстова —Ежова; Репетилов— П. Каратыгин). В Большом т-ре в Москве отдельные сцены и акты на комедии были пост.: 30 янв. 1820, 23 мая 1830 и 25 февр. 1831 (Фамусов—Щепкин, Софья — Львова-Синецкая, Потанчикова, Лиза — Нечаева, Чацкий — П. Мочалов, Сабуров, Наталья Дмитриевна — Рыкалова, Загорецкий — В. Живокини, Репетилов — Сабуров). Полностью, но в искажённой цензурой редакции «Г. от у.» пост. 26 янв. 1831 в Петербурге (Фамусов—Рязанцев, Софья— Семёнова, Лиза—Аварвичева, Молчалин—Дюр, Чацкий— В. Каратыгин, Скалозуб — Григорьев 1-й, Наталья Дмитриевна — А. Каратыгина, Платон Михайлович — Брянский, Загорецкий — П. Каратыгин, Хлёстова — Ежова, Репетилов — Сосницкий). В Москве — 27 нояб. 1831 (Фамусов— Щепкин, Софья — Потанчикова, Лиза — Нечаева, Молчалин — Д. Ленский, Чацкий—П. Мочалов, Скалозуб—Орлов, Наталья Дмитриевна — Рыкалова, Тугоуховский — П. Степанов, Загорецкий — В. Живокини, Хлёстова— Кавалерова).

Из последующих дореволюц. пост. «Г. от у.» в Москве и Петербурге: Малый т-р, 1839 (Чацкий — Самарин), 1864 (Фамусов — Самарин, Софья — Федотова, Чацкий — Вильде, затем — Шумский, Платон Михайлович — Живокини, Тугоуховская — Акимова), 1868 (Лиза — Никулина), 1874 (Софья — Ермолова), 1876 (Чацкий — А. Ленский), 1882 (Чацкий — Южин, Молчалин — М. Садовский, кн. Тугоуховская — О. Садовская, Хлёстова — Медведева), 1887 (Фамусов — А. Ленский, Софья — Е. Васильева, Чацкий — Горев, Скалозуб — К. Рыбаков), 1888 (Софья — Яблочкина), 1891 (Фамусов — Давыдов), 1899 (Хлёстова — Федотова), 1902 (Чацкий — Остужев, П. Садовский), 1911 (Репетилов — Южин, Фамусов — К. Рыбаков, Софья — Комаровская, Чацкий — П. Садовский, Наталья Дмитриевна — Яблочкина, кн. Тугоуховская — Никулина, графиня-бабушка — О. Садовская, графиня-внучка — Лешковская, Хлёстова — Ермолова, Загорецкий — Климов, Н. Яковлев). Художественный т-р, 1906 (реж. Немирович-Данченко, худ. Симов; Фамусов — Станиславский, Софья — Германова, Лиза — Лилина, Молчалин — Адашев, Чацкий — Качалов, Скалозуб — Леонидов, Платон Михайлович — Грибунин, Наталья Дмитриевна — Литовцева, графиня-бабушка — Муратова, графиня-внучка — Книппер-Чехова, кн. Тугоуховская — Раевская, кн. Тугоуховский — Вишневский, Загорецкий — Москвин, Хлёстова — Самарова, Репетилов — Лужский, Петрушка — Артём); возобн. 1914 (худ. М. Добужинский; Софья — Германова, Лиза — Коренева, Молчалин — Н. Подгорный, Загорецкий — Берсенев), Моск. артистич. кружок (1877; Лиза — Стрепетова), т-р Корша, 1886 (Фамусов — Давыдов, Софья — Рыбчинская, Лиза — Мартынова, Молчалин — Шувалов, Чацкий — Солонин, Скалозуб — Киселевский, Загорецкий — Светлов, Репетилов — Градов-Соколов); среди исполнителей последующих возобновлений в т-ре Корша (1888, 1894, 1911; Фамусов — Греков, Медведев, Свободин, Софья — Яблочкина, Чацкий — Иванов-Козельский, Рощин-Инсаров, Чарин), Александринский т-р, 1841 (Молчалин — В. Самойлов), 1846 (Фамусов — Брянский, Софья — Самойлова 2-я, Чацкий — Самарин, Репетилов — Сосницкий), 1857 (Фамусов — Мартынов, Софья — А. Стрельская, Чацкий — Максимов, Хлёстова — Линская), 1871 (Чацкий — Монахов; в связи с этой пост. И. А. Гончаров написал статью «Мильон терзаний»), 1874 (Лиза — Савина), 1884 (Наталья Дмитриевна — Савина), 1885 (Фамусов — Давыдов, Молчалин — Аполлонский, Чацкий — Далматов, Скалозуб — Варламов), 1899 (Софья — Комиссаржевская, Лиза — Потоцкая, Чацкий — Юрьев), 1916 и др.

Для т-ров вне Москвы и Петербурга «Г. от у.» официально оставалось запрещённым до 1863. Первая проф. пост. «Г. от у.» в дореволюц. провинции — Киев, 1831 (антреприза Штейна). Среди др. ранних провинц. пост. — Харьковская труппа Млатковского (с участием Соленика, Млатковской, Н. Рыбакова). До официальной отмены запрета (6 июля 1863) состоялось ок. 40 пост. комедии силами любителей и проф. трупп (нередко с участием столичных гастролёров): Казань — 1836, Одесса — 1837, Тамбов — 1838 (Фамусов — Щепкин), Киев — 1838 (Фамусов — Щепкин, Лиза — Млатковская, Чацкий — Мочалов), Харьков — 1840, 1843 (антреприза Млатковского; Фамусов — Щепкин, Софья — Млатковская, Чацкий — Бабанин), Астрахань — 1841, Таганрог — 1845, Тифлис — 1846, Калуга, Воронеж, Тула, Казань — 1850—53 (Чацкий — Милославский), Екатеринбург — 1850—60 (антрепризы Соколова), Иркутск — 1852, Н.-Новгород, т-р на ярмарке, — 1854 (Чацкий — Полтавцев).

С 1863 «Г. от у.» входит в постоянный репертуар т-ров дореволюц. провинции: Воронеж (1864), Новочеркасск (1865, 1871—72), Нижний Новгород (1866, 1867—68, 1899), Орёл (1872), Казань (1872, 1883, 1896, 1910), Саратов (1873, 1890, 1891, 1898, 1907), Одесса (1875), Ярославль (1881, 1894, 1896, 1898 — 1900, 1904), Эривань (1881, впервые на арм. яз), Томск, Астрахань (1883), Харьков (1884—85, 1894, 1912), Витебск (1885), Каменец-Подольск (1886), Кутаиси (1886; впервые на груз. сцене), Тифлис (1887, 1889, 1891, 1900, 1913), Владикавказ (1891), Киев (1891, 1901—02), Вильно (1892), Царицын (1893), Кострома (1895), Рига (1895, 1903, 1913), Екатеринбург (1908), Оренбург (1913) и др. Среди исполнителей: Абашидзе, Миакян, Неделин, Павленков, А. Смирнов, Собольщиков-Самарин (Фамусов); Азагарова, Рачья Аянов, Велизарий, Морская, Полевицкая, Сирануйш (Софья); Глебова, Карелина-Рапч, Кошева, Пасхалова, Сапарова-Абашидзе (Лиза); Адамян, Двинский, Линтварев, М. Дальский, Месхи, Никитин-Фабианлак (играл также Фамусова, Молчалина, Загорецкого, Репетилова), Каширин, Киселевский, Соловцов, Чмыхин и др. (Скалозуб).

На сов. сцене: Малый т-р, Москва, 1917—18, 1921 (реж. Санин, худ. С. Петров, Лиза — Пашенная, Чацкий — П. Садовский; в 1917 вступит. слово Луначарского); 1930 (реж. Волконский, худ. Рабинович); 1938 (реж. П. Садовский, Судаков, С. Алексеев, худ. Лансере; Фамусов — Садовский, Климов, Софья — К. Тарасова, Лиза — Фадеева, Молчалин — Терехов, Чацкий — Царёв, Скалозуб — Н. Соловьёв, Наталья Дмитриевна — Шатрова, кн. Тугоуховский — Рыбников, кн. Тугоуховская — Турчанинова, графиня-бабушка — Рыжова, Загорецкий — Ильинский, Хлёстова — Массалитинова, Пашенная, Яблочкина, Репетилов — К. Зубов); Т-р им. Сафонова (филиал Малого т-ра), 1922—23 (реж. Платон, худ. М. Михайлов; Фамусов — Давыдов); МХАТ, 1925 (Софья — Еланская, Степанова; Лиза — Андровская, Бендина; Молчалин — Станицын; Чацкий — Завадский, Прудкин; Скалозуб — Ершов, Наталья Дмитриевна — Соколова, Платон Михайлович — Тарханов, Хлёстова — Книппер-Чехова, Репетилов — Качалов, Петрушка — Хмелёв, Яншин); 1938 — пов. ред. (реж. Немирович-Данченко, Телешова, худ. Дмитриев; Фамусов — Тарханов, Чацкий — Качалов, Молчалин — Массальский, Скалозуб — Ершов, Жильцов, Платон Михайлович — В. Орлов, графиня-бабушка — Лилина, графиня-внучка — Коренева, Хлёстова — Книппер-Чехова, Репетилов — Станицын); Замоскворецкий т-р, Москва, 1927 (реж. и исполнитель роли Фамусова — А. Петровский, худ. Ридман); Т-р им. Вс. Мейерхольда, 1928 (под назв. «Горе уму», 2-я ред. — 1935, реж. Мейерхольд, худ. Шестаков — конструкция, Ульянов — костюмы, подбор и инструментовка музыки Асафьева, танцы — А. Мессерер; Фамусов — Ильинский, Старковский; Софья — Райх; Молчалин — Мухин; Чацкий — Гарин, Самойлов, Царёв; Скалозуб — Боголюбов, Сагал; Загорецкий — Зайчиков); Ленингр. академич. т-р драмы (ныне — т-р им. Пушкина), 1918 (худ. Добужинский; Фамусов — Лерский, графиня-бабушка — Корчагина-Александровская); 1921 (реж. Е. Карпов; Фамусов — Давыдов, Софья — Ведринская, Лиза — Потоцкая, Чацкий — Юрьев, Скалозуб — Малютин, Загорецкий — Корвин-Круковский, Репетилов — Аполлонский, графиня-внучка — Мичурина-Самойлова); 1927 (реж. К. Хохлов, худ. Рабинович; Чацкий — Н. Симонов); 1932 (к столетию Александринского т-ра; реж. Н. Петров, худ. Акимов; Фамусов — Горин-Горянов, Софья — Рашевская, Лиза — Карякина, Молчалин — Аванчевский, Чацкий — Бабочкин, Скалозуб — Малютин, Тугоуховский — Усачёв, графиня-бабушка — Корчагина-Александровская, Загорецкий — Жуковский, Хлёстова — Мичурина-Самойлова, Репетилов — Певцов); 1941 (реж. Вивьен, Рашевская, худ. Рудаков, Катонин; Фамусов — Меркурьев, Чацкий — Дубенский, Скалозуб — Чекаевский, Наталья Дмитриевна — Вольф-Израэль, Платон Михайлович — Жуковский, Репетилов — Вивьен); 1947 (реж. Зон, худ. Ходасевич, Басов; Фамусов — Скоробогатов, Софья — Лебзак, Лиза — Алёшина, Чацкий — Яншат, Скалозуб — Мичурин, Хлёстова — Тиме, Жихарева); Ленингр. Новый т-р, 1945 (премьера в Свердловске, реж. Бромлей, худ. Фридман; Фамусов — Сушкевич, Софья — Будрейко, Коротковский, Лиза — Брегман, Чацкий — В. Лебедев).

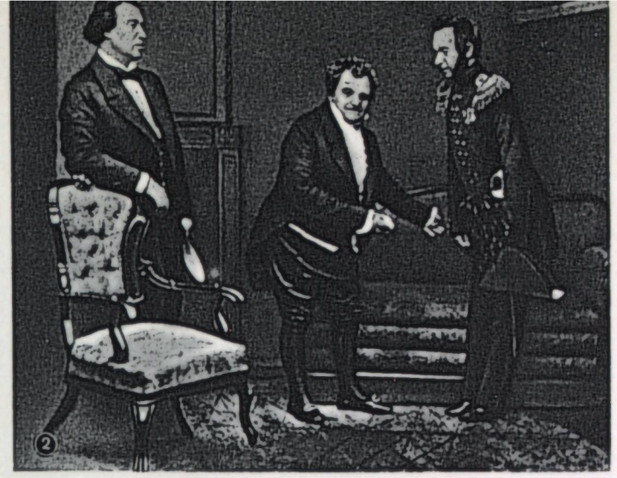
«Г. от у.» ставили т-ры: Нижегородский (1917), Саратовский (1919, 1921, 1925), Тамбовский (1922), Самарский (1922), Ярославский, Одесский (1923), Уфимский (1923, 1924), Казанский (1925), Горьковский (1930, 1932, 1937, 1946), Ярославский (1932, 1948), Харьковский (1935), Смоленский (1937, 1939), Ростовский-на-Дону (1937), Волгоградский т-р (1937), Рязанский (1938), Одесский (1938), Архангельский (1938), Свердловский (1939, 1940), Ташкентский (1945), Саратовский (1946), Новый т-р, Таллин (1948), Латв. т-р драмы (1950), Черновицкий т-р (1951), Тбилисский т-р (1956), Бакинский т-р (1951), Бурятский т-р, Улан-Удэ (1958) и др. «Г. от у.» ставили ТЮЗы: Госцентюз (1939), Львовский (1947), Центральный Детский т-р (1951), Тульский (1952), Ленгостюз (1953), Т-р для детей и юношества, Алма-Ата (1959) и др.

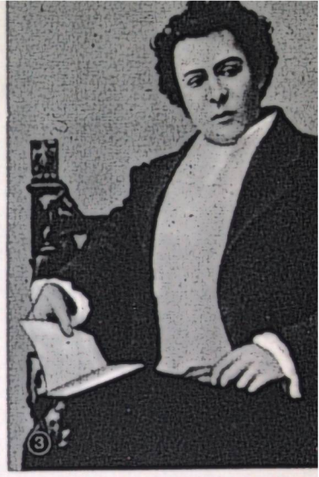
Среди исполнителей «Г. от у.»: Фамусов — И. И. Аркадин, Б. Н. Вампилов, А. Г. Георгиевский, Н. А. Левкоев, Я. Осис, И. А. Слонов, А. Ю. Суурорг, В. И. Флоринский; Софья — В. Лине, В. В. Найдакова, А. Я. Янушевич; Лиза — В. П. Марецкая, Н. И. Слонова, В. А. Сперантова; Молчалин — Г. А. Белов, Ф. Вийке; Чацкий — А. Н. Брянский, В. А. Брянский, В. А. Буре, Ю. А. Завадский, М. Л. Курский, К. М. Мякишев, Е. Я. Неделин, Н. А. Покровский, И. А. Слонов, Ю. И. Юровский; Скалозуб — Е. И. Агеев, М. А. Буйный, Р. Я. Плятт; Загорецкий — А. М. Азарин, А. Н. Аркадьев, О. И. Здановский, Б. Я. Петкер; Репетилов — Б. А. Бабочкин, И. П. Бросевич, А. Г. Крамов, М. М. Штрух. Среди режиссёров — И. Г. Боров, В. Б. Вильнер, М. И. Гольдблат, И. С. Ефремов, А. И. Канин, М. О. Кнебель, Л. Ф. Макарьев, Б. Н. Норд, Н. А. Покровский, А. Е. Простов, Н. Н. Синельников, Н. И. Собольщиков-Самарин, В. М. Энгелькрон. Среди художников — М. С. Варлех, П. В. Вильямс, В. Я. Герасименко, М. М. Курилко и др.

За рубежом «Г. от у.» ставили: Народный т-р, София (1946; болг. пер. Подкръачева; реж. Массалитинов; Фамусов — Сарафов и Массалитинов, Лиза — Магнева, Скалозуб — Савов); «Бургтеатр», Вена (1946); Нац. т-р, Яссы (1946); Т-р ам Шиффбауэрдамм, Берлин (пер. И. Гюнтера, 1947). Т-р на Виноградах, Прага (1948; пер. М. Марчанова, Б. Матезиус и З. Нилиюсова; реж. Фрейк, худ. Тростер; Чацкий — Шмераль, Фамусов — Плаха, Софья — Штепницкова, Молчалин — Крейч, Скалозуб — Выдра, Хлёстова — Иблова); т-р «Лицеум», Лондон (1948); Польский Гос. т-р, Варшава (1951; реж. Домбровский; Чацкий — Кречмар, Фамусов — Курнакович, Скалозуб — Доминиак).

«Г. от у.» переведено на мн. языки народов СССР: арм. — К. Тер.-Аствацтурян (1881), Г. Абов (1958); бурятский — Ц. Галсанов; груз. — Г. Цинамагваров (1853, изд. 1879), Г. Эристави (1863 и 1903), Гандегвили (1904); казах. — Т. Жароков (1953); кирг. — Р. Шукурбеков (1947); лат. — А. Упитс (1945); молд. — А. Бусуйок (1954); тат. — Исанбет (1946); тадж. — А. Лахути и Ц. Бану (1957); туркм. — Кербаб









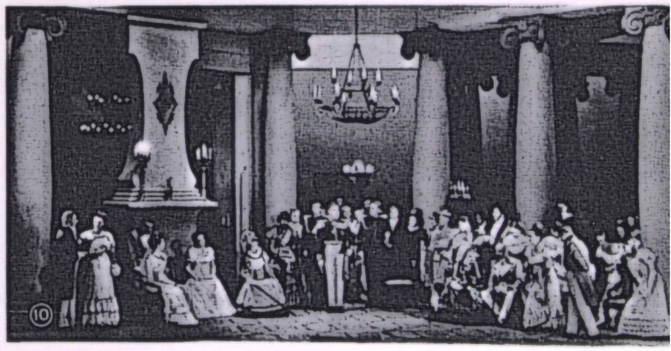












К ст. «Горе от ума». 1. Первая постановка. Петербург. 1831 (Загорецкий — П. А. Каратыгин, Репетилов — И. И. Сосницкий). 2. Спектакль Малого театра. 1840-е гг. (Чацкий — И. В. Самарин, Фамусов — М. С. Щепкин, Скалозуб — Г. С. Ольгин). 3. П. В. Самойлов в роли Чацкого. 4. В. Н. Давыдов в роли Фамусова. 5. А. А. Яблочкина в роли Софьи. 6. В. И. Качалов в роли Чацкого. 7. К. С. Станиславский в роли Фамусова. 8. Сцена из спектакля МХТ. 1914. 9. Сцена из спектакля Малого т-ра. 1938 (Фамусов — К. А. Зубов, Чацкий — М. И. Царёв). 10. Сцена из спектакля Польского гос. т-ра. Варшава.



К ст. «Гроза». 1. Сцена из спектакля Александринского т-ра. 1859. Рис. А. Шарлеманя. 2. П. М. Садовский в роли Дикого и В. А. Дмитревский в роли Кулигина. Рис. Д. Шустова. 3. Г. Н. Федотова в роли Катерины. 4. П. А. Стрепетова в роли Катерины. 5. Сцена из спектакля Малого т-ра. 1911. 6. Сцена из спектакля Т-ра им. Сундукяна (Арм. ССР). 1935. 7. Сцена из спектакля Т-ра им. Авизбекова (Азерб. ССР). 1943. 8. Сцена из спектакля Малого т-ра. 1962 (Кабаниха — В. Н. Пашенная, Катерина — Р. Д. Нифонтова, Тихон — В. Д. Доронин).

баев (1945); укр.— М. Рыльский, Д. Добырь и Е. Дробязко (1947); чуваш.— П. Хузангай (1954); эст.—Я. Кярнер (1945); якут.—Г. М. Васильев (1948). Комедия переводилась на языки др. стран: польский — А. Корженевский (под назв. «Насмешливый любовник», 1831), Ю. Тувим (1951); словацкий (1876); тур.—Мехмед Мурад (1886);чеш.—Б.Калеиский (1895), Ф. Вевер (1913); болг.—Г. Бакалов (1898) и др.

Издания: Первая публикация «Г. от у.» (7, 8, 9, 10 явления I д.)—в альманахе «Русская Талия» на 1825 (с цензурными изъятиями и сокращениями); первое отдельное полное изд. комедии — М., 1833; первая публикация комедии без искажений — М., 1875. Из последующих изданий комедии: Грибоедов А. С., Горе от ума. Редакция К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, П., 1923 и Грибоедов А. С., Горе от ума. Редакция текста Н. К. Пиксанова, Л., 1933.

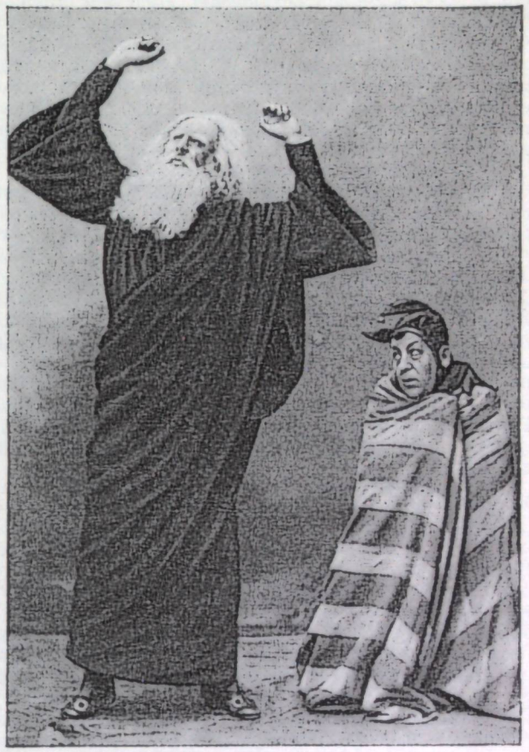
Лит.: по сценич. истории комедии —Литературное наследство, т. 47—48. А. С. Грибоедов, М., 1946; А. С. Грибоедов. Пьеса. Статьи. Комментарии, под ред. Н. Пиксанова и Вл. Филиппова, М., 1946; Полное собрание сочинения А. С. Грибоедова, под ред. и с примеч. Н. К. Пиксанова, вып. 8, П., 1913; Немирович-Данченко Вл. И., «Горе от ума» в Моск. Худ. театре, М.—П., 1923; Сто лет Малому театру. 1824—1924. Сборник, М., б. г. (ст. Филиппова «Пять Фамусовых»); Пиксанов Н. К., Творческая история «Горе от ума», М.—Л., 1928; его же, Сценическая история «Горе от ума», в кн.: Грибоедов А. С., «Горе от ума», М., 1946; Филиппов В. А., «Горе от ума» А. С. Грибоедова на русской сцене, М., «Знание», 1954; его же, Актёр Южин, М., 1941; «Горе от ума». Постановка. 1938, М., 1938; Гос. Академич. Малый театр. «Горе от ума», М., 1939; Гос. Академич. Малый театр. «Горе от ума», М., 1947; Моск. Художественный театр. Исторический очерк его жизни и деятельности, т. II, М., 1914; К 40-летию Моск. Ордена Ленина Краснознаменного Худож. Академич. театра Союза ССР им. Горького, М., 1939; Державин К. Н., «Горе от ума». Комедия в 4 д. А. С. Грибоедова. К спектаклю в Ленингр. Гос. Академич. театре им. Пушкина, Л., 1948; Малютин Я., Актёры моего поколения, Л.—М., 1959; «Горе от ума» на тифлисской сцене, в кн.: Грибоедов А. С., «Горе от ума». Комедия в 4 д. Вступление и статьи И. К. Ениколопова, Тбилиси, 1946; Шадурин В., Грибоедов и грузинская культура, Тбилиси, 1946; Арутюнян Б., Армяно-русские театральные связи, Ереван, 1956. *А.Шн.*

ГО́РЕВ (наст. фам.— Васильев), Фёдор Петрович [1850—25.III (7.IV).1910]— русский актёр. Выступал в любительских спектаклях. В 1866—80 играл в провинциальных театрах (Курск, Харьков, Екатеринослав, Житомир, Одесса, Саратов, Вильно и др.). В 1880—1882 — в Александринском т-ре. С 1882 — в Малом т-ре (в 1897—1900 попеременно выступал в Малом и Александринском т-рах). Г. был представителем героико-романтич. направления в сценич. искусстве. Обладая превосходными внешними данными, огромным сценич. темпераментом, он исполнял роли в пьесах Шекспира (король Лир). Др. роли: Фердинанд, Карл Моор, дон Карлос; Салюстий («Рюи Блаз» Гюго), маркиз де ля Тремуйль («Граф де Ризоор» Сарду). Играл Чацкого, Жадова и др. Преобладание интуиции над обдуманным решением роли было типичной особенностью иск-ва Г. Иногда он создавал в спектаклях целые пантомимич. сцены (знаменитые «горевские паузы»), играя их с большим нервным подъёмом. В 1900 Г. был отстранён от работы в Малом т-ре директором имп. т-ров С. М. Волконским. В течение 4 лет играл в частных т-рах: т-р Корша в Москве, т-р Яворской в Петербурге и в Нижегородском т-ре. В 1905 был вновь принят на сцену Малого т-ра, где прослужил до конца жизни, выступая в характерных ролях.



Сын Г.— Аполлон Фёдорович (4.V.1887—1912) — был актёром МХАТа (с 1906). Его выдающаяся роль — Хлестаков («Ревизор» Гоголя, 1908).

Лит.: Смирнова Н., Воспоминания, М., 1947; Юрьев Ю., Записки, Л.—М., 1945; «ЕИТ», СПБ, 1910, вып. VIII; Кара-Мурза С. Г., Малый театр, М., 1924. *А. Кл.*



Ф. П. Горев в роли короля Лира (шут — Правдин).

ГО́РЕВА, Елизавета Николаевна [1859—5(18).VII.1917] — русская актриса и антрепренёр. Жена Ф. П. *Горева.* Сценич. деятельность начала в 1874. Выступала во мн. городах России. Гастролировала в Германии (1886). В 1880 в Вильно исполнила свою лучшую роль — Марию Стюарт. Играла Иоанну д'Арк («Орлеанская дева» Шиллера), Маргариту Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), Медею (о. п. Суворина и Буренина) и др. Г. обладала классич. красотой, красивым голосом, большим сценич. темпераментом, но порой проявляла нек-рую склонность к ложному пафосу.

В 1889 организовала в Москве т-р (т-р Горевой), пригласив в труппу крупнейших актёров — М. В. Дальского, М. М. Петипа, Н. П. Рощина-Инсарова и др. Однако дублирование репертуара Малого т-ра и неумелое ведение финансовых дел привело т-р через два года к закрытию. Впоследствии Г. гастролировала в провинции, Петербурге и Москве. В 1904 играла в гастрольной труппе П. Н. Орленева (фру Альвинг).

Лит.: Кугель А. Р. (Homo Novus), Театральные портреты, П.—М., 1923, с. 70—75. *А. Кл.*

ГОРЕ́ЛИК (Gorelik), Мордекай (р. 25.VIII.1899) — американский театральный художник. Род. в России. С 1905 живёт в США. Учился декораторскому иск-ву под рук. худ. Н. Бель Геддеса, Р. Э. Джонса. Первая крупная работа — оформление спектакля «Царь-голод» Андреева (1924, «Хеджроу-тиэтр», Филадельфия). Лучшие работы осуществил в нью-йоркском «Груп-тиэтре», где принимал участие как художник в пост. крупных амер. режиссёров Г. Клармена, Э. Казана: «Люди в белых халатах» Кингсли (1933), «Золотой мальчик» (1937) и «Ракета на луну» (1938) Одетса и др. Г.— художник спектаклей: «Матросы из Каттаро» Вольфа

(1934, «Т-р юнионс продакшен»), «Все мои сыновья» Миллера (1947, «Коронет-тиэтр»), «Любовь под вязами» О'Нила (1952, «Анта Плэйхауз») и др. Добиваясь экспрессивности декораций, Г. прибегает к стилизации, подчёркивает условность приёмов, но не порывает с жизненным правдоподобием. С 1921 занимается педагогич. деятельностью, преподаёт декорационное иск-во и историю т-ра.

Соч.: New theatres for old, [N. Y.], 1940.

ГОРЕ́ЛОВ, Сергей Иванович (1877—1916) — русский актёр, сын В. Н. *Давыдова* (И. Н. Горелова). Окончил драм. курсы Моск. театр. уч-ща по классу А. П. Ленского. Два сезона играл в Петербурге (в т-рах литературно-артистич. кружка, Александринском). Дальнейшая деятельность Г. протекала в Одессе, Киеве, Кишинёве. Не обладая ярким даром перевоплощения, Г. покорял лиричностью своего дарования. Нервная возбудимость соединялась у него с мягкостью сценич. исполнения. В образах Освальда; Лорензаччо (о. п. Мюссе), герцога Рейхштадтского («Орлёнок» Ростана) Г. подчёркивал рефлексию, обречённость своих героев, их беззащитность при столкновении с жизнью.

Лит.: «Театр и искусство», 1916, № 43,44; Юренева В., Записки актрисы, М.—Л., 1946. *Л. Ход.*

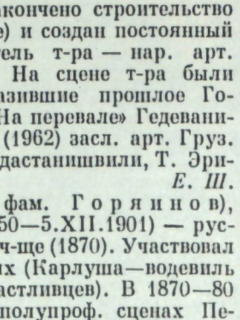
ГОРИЗО́НТ (в театре) — декорация, изображающая с помощью спец. освещения небесный свод. Г. развился из т. н. «воздуха» или «неба» — плоской задней завесы, окрашенной в светло-голубой цвет. Его возникновение относится к 80-м гг. 19 в. и связано с поисками реалистич. отображения явлений природы на сцене. Существуют разл. конструкции Г.: мягкие (матерчатые), жёсткие (бетон, штукатурка по сетке рабиц, фанера), полужёсткие (матерчатые на каркасе). Г. бывают неподвижные — встроенные в здание, и подвижные — откатывающиеся (поднимающиеся и скатывающиеся). По форме они подразделяются на прямые— полукруглые в плане или очерчённые по сложной кривой, и купольные, являющиеся частью сферы. Наибольшее распространение получили мягкие Г. (скатывающиеся и поднимающиеся), полотнища к-рых обрамляют игровую площадку сцены (с 3-го или 4-го плана сцены) сзади и с боковых сторон. Высота мягкого Г. достигает верхней рабочей галереи, что позволяет оформлять сцену без падуг на средних и задних планах. «Дорога» или «ход» совр. скатывающегося Г. представляет собой металлич. раму, выгнутую по заданной кривой, с установленными на ней (через каждые 300 *мм*) парными роликами. Эти ролики несут пеньковый канат, к к-рому подшито полотнище. Передвижение полотнища по «дороге» осуществляется с помощью лебёдки ручного или электрич. привода. Поднимающийся мягкий Г. представляет собой упрощённый вариант скатывающегося. Полотнище его подвязывается к изогнутой трубе или деревянной фасонной раме, подвешенной на обычном штанкетном или спец. подъёме. Сферич. жёсткие Г. позволяют добиться лучших результатов (по сравнению с др. типами Г.) при создании художеств. световых эффектов. Однако из-за своей громоздкости они широкого распространения не получили. Неподвижный, встроенный сферич. Г. исключает возможность устройства арьерсцены и штанкетных подъёмов на последних планах сцены; подвижный (откатывающийся или поднимающийся) сферич. Г. требует большого дополнит. пространства. *И. Ф.*

ГОРИ́ЙСКИЙ ТЕА́ТР (Государственный драматический театр имени Г. Эристави) — грузинский театр в г. Гори. Любительские спектакли в Гори устраивались с 40-х гг. 19 в. В 70-е гг. здесь возникли любительские кружки, возглавлявшиеся народниками. После установления в Грузии Сов. власти (1921) в Гори играли проф. труппы, организуемые на сезон. В 1939 было закончено строительство театр. здания (арх. Ш. Тавадзе) и создан постоянный коллектив. Первый руководитель т-ра — нар. арт. Груз. ССР П. Прангишвили. На сцене т-ра были осуществлены спектакли, отразившие прошлое Гори,— «Шавлего» Лукашвили, «На перевале» Гедеванишвили и др. В т-ре работают (1962) засл. арт. Груз. ССР: Н. Берозашвили, Н. Залдастанишвили, Т. Эристави, Ш. Херхеулидзе. *Е. Ш.*

ГО́РИН-ГОРЯ́ИНОВ (наст. фам. Горяинов), Анатолий Михайлович (1.IX.1850—5.XII.1901) — русский актёр. Окончил коммерч. уч-ще (1870). Участвовал в любит. и полупроф. спектаклях (Карлуша—водевиль «Булочная» П. Каратыгина, Счастливцев). В 1870—80 выступал на любительских и полупроф. сценах Петербурга и его пригородов. В 1880—83 — актёр Александринского т-ра (дебютировал в ролях: Платон — «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского, Карандышев — «Бесприданница», Хлопонин — «Злоба дня» Потехина). Затем работал в петерб. клубах и пригородных т-рах, играл в петерб. т-рах Неметти и «Фарс». Исполнял роли в популярных в те годы фарсах — «Дама от Максима», «Контролёр спальных вагонов», «Злой дух» и др. Выступал в провинции (антреприза А. Н. Дюковой в Харькове, «1-е Товарищество русских актёров» под рук. М. И. Писарева и В. Н. Андреева-Бурлака). Роли: Счастливцев, Буланов («Лес»), Репетилов и Молчалин («Горе от ума»), Чеглов-Соковин («Горькая судьбина» Писемского) и др. Был также антрепренёром (петерб. т-р «Фарс», совм. с С. К. Ленни и Казанским, Саратовский т-р и др.).

Лит.: Горин-Горяинов Б., Актёры, М.—Л., 1947. *А. Шн.*

ГО́РИН-ГОРЯ́ИНОВ (наст. фам. — Горяинов), Борис Анатольевич (6.XI.1883—15. IV. 1944) — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1935). Сын А. М. *Горин-Горяинова.* Будучи студентом Петерб. ун-та (юридич. ф-т), участвовал в полупроф. спектаклях в клубах, пригородных т-рах. По окончании ун-та (1904) начал выступать на проф. сцене (Киев, антреприза М. М. Бородая, 1904—05). Играл в Кременчуге, петерб. Новом т-ре Л. Б. Яворской (выезжал с этим т-ром на гастроли в Москву, Тифлис, Баку, а также за границу — Австро-Венгрия, Сербия), Одессе, Моск. т-ре Корша, Севастополе (до 1911).



Роли: Сирано де Бержерак (о. п. Ростана), Остергаузен («Джентльмен» Южина-Сумбатова), Арман Дюваль («Дама с камелиями» Дюма-сына), Миловзоров («Без вины виноватые»), Фердинанд и Фон-Кальб («Коварство и любовь»), Васька Пепел («На дне») и др. Особым успехом пользовался в лёгких комедийных и буффонных ролях. В 1911 Г.-Г. дебютировал в ролях Балагалаева («Завтрак у предводителя» Тургенева) и Хлестакова на сцене Александринского т-ра (впоследствии — Ленингр. академич. т-р драмы им. Пушкина). На сцене этого т-ра Г.-Г. создал свои лучшие образы, проявив не только блестящее комедийное дарование, но и мастерство психологич. характеристик, тонкое ощущение эпохи и стиля автора, умение сочетать яркую театральность с проникновением в образ. С большим темпераментом и комедийным блеском сыграл он роли Хлестакова, Счастливцева; Расплюева и Тарелкина («Свадьба Кречинского» и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина), Фигаро; Скапена и Сганареля («Проделки Скапена» и «Дон Жуан» Мольера). В сов. репертуаре — Дубровин-отец и академик Ленчицкий («Огненный мост» и «Бойцы» Ромашова). Снимался в кино («Хромой барин», «Поручик Киже»).



Б. А. Горин-Горяинов в ролях: 1. Ленчицкий (рис. И. Карпова). 2. Расплюев (рис. М. Шафрана).

Соч.: Мой театральный опыт, Л., 1939; Кулисы, Л., 1940; Актёры, Л.—М., 1947; Фёдор Волков. Роман-хроника, Ярославль, 1942; то же, 1950, 3 изд., 1956.

Лит.: «Рабочий и театр», Л., 1933, № 3; «Искусство и жизнь», Л., 1940, № 4, с. 32—34; «Литературный современник», Л., 1939, № 1, с. 179—184. *А. Шн.*

ГО́РКИ (Horký), Карел (р. 4.IX.1909) — чешский композитор и педагог. Музыке обучался у проф. Кржички сначала в Брно, затем в Праге. Автор опер «Ян Гус» (1-я ред. 1948, 2-я ред. 1957, Прага), «Капитан Шаровец» (1954, Усти над Лабой, затем Прага), балетов «Раковина» (1940, Прага), «Царь Ячменек» (1950, там же) и др. соч. в разл. жанрах. С 1937 Г. работал в оркестре Т-ра им. Яначека в Брно, с 1942— педагог Академии им. Яначека (там же). *Л. Т.*

ГО́РЛЕНКО-ДО́ЛИНА, М. И. — см. *Долина М. И.*

ГО́РЛОВ, Пётр Петрович (1877—31.V.1943)— русский советский актёр и драматург. Один из основателей Ленингр. т-ра юных зрителей (ЛенТЮЗ), Г. работал в этом т-ре с 1922 до конца жизни. На сцене ЛенТЮЗа были пост. его пьесы: инсценировка сказки «Конёк-Горбунок» (по Ершову, 1922), «Похититель огня» (1924), «На перевальной тропе» (1929).

Лит.: Театр юных зрителей. 1922—1927. Сб. статей, Л., 1927. *Л. Ш.*

ГО́РНО-АЛТА́ЙСКИЙ ТЕА́ТР (Горно-Алтайский областной национальный колхозный театр) — первый профессиональный драматический театр алтайцев. Создан в 1937 в Ойрот-Тура (ныне г.Горно-Алтайск) на основе алтайской нац. театр. студии, организованной в 1936 из участников самодеятельности. Организаторами т-ра были алтайский писатель П. В. *Кучияк* и реж.-педагог И. С. Забродин. Т-р открылся спектаклем «Чапаев» (1937). В 1938 пост. спектакль «Чейнеш» Кучияка (муз. А. М. Ильина), завоевавший большую популярность. Т-р пост. почти все пьесы П. В. Кучияка: «Чейнеш», «Ямы», «Три девушки», «Два гвардейца» и др. На сцене этого т-ра шли пьесы Мольера, Гольдони, Гоголя, Островского, Горького. Первыми нац. актёрами были: засл. арт. РСФСР А. П. Алтарыкова, Я. Быйхыев, Е. Н. Тыдыкова, Е. П. Уксегешева, Е. А. Шульгина. Актёрскую и режиссёрскую деятельность вёл Кучияк. В 1936—50 т-ром руководил Забродин. Т-р обслуживал жителей аймаков, выезжал в Кузбасс, Казахстан. Коллектив проводил работу по созданию нац. танца, собиранию и обработке нар. мелодий и песен. При т-ре был создан оркестр нар. алтайских муз. инструментов. В 1946 организована рус. труппа. В 1950 т-р закрылся. В 1956 в Горно-Алтайске основан муз.-драм. ансамбль, реорганизованный затем в Горно-Алтайский муз.-драм. т-р. Здесь были пост.: «Свадьба в Малиновке» Александрова, «Марги» Ипатова, «Беспокойная старость»; «Блудный сын» Ранета. В 1959 коллектив был слит с Бийским драм. т-ром, часть актёров работает в нар. т-рах.

Лит.: Каирский Б., Ойротский национальный театр. 1936—1939 гг., Ойрот-Тура, 1939. *А. Ив.*

ГОРОДЕ́ЦКИЙ, Сергей Митрофанович [р. 5(17). I.1884] — русский советский поэт и оперный либреттист. Учился на историко-филологич. ф-те Петерб. ун-та. Лит. деятельность начал в 1907. Написал либретто к балету Прокофьева «Ала и Лоллий» (из музыки балета Прокофьев создал по программе Г. свою «Скифскую сюиту»). Г. принадлежат рус. тексты опер зап.-европ. композиторов, пост. на сов. сценах: «Фиделио» Бетховена, «Водовоз» Керубини, «Лоэнгрин», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Валькирия» — Вагнера. Г. один из первых начал создавать оперные либретто на совр. темы: «Прорыв» Потоцкого, «Амран» («Прометей») Столляра, «Дума про Опанаса» Юровского. Написал также новые тексты опер «Чародейка» Чайковского и «Иван Сусанин», в к-ром раскрыл патриотич. содержание великого творения Глинки. Г. выступал как драматург—комедия «Учитель жизни» (1915) и др. Сотрудничал в театр. журналах. *А. Ш.*

ГОРОДИ́НСКИЙ, Виктор Маркович [10(23).II. 1902—10.V.1959] — русский советский музыкальный критик. Чл. Коммунистической партии с 1918. В 1929 окончил Ленингр. консерваторию по классу фп. проф. Л. В. Николаева. Как муз. критик и публицист начал выступать в 1928. Завоевал широкую известность критич. выступлениями по вопросам музыки, а также муз. т-ра.

Соч.: К вопросу о социалистическом реализме в музыке, «Советская музыка», 1933, № 1; «Золушка» в Большом театре, «Театр», 1945, № 3—4; Опера и балет, в сб.: Советский театр к тридцатилетию Советского гос-ва, М., 1947; 30 лет музыкального театра, М., 1948; «Руслан и Людмила» в Большом театре, газ. «Советское искусство», 1948, 3. VII; Музыка духовной нищеты, М.—Л., 1950; Михаил Глинка, «Театр», 1957, № 2.

ГОРОСТИ́СА (Gorostiza), Карлос (р. 7.VI.1920) — аргентинский драматург и режиссёр. Принадлежит к объединению «независимых т-ров». Театр. деятельность начал в кукольном т-ре, затем перешёл в драматический. В 1949 т-р «Ла Маскара» пост. первую драму Г. «Мост», утвердившую его как талантливого драматурга. Затем последовали «Фабрикант верёвок» (1950, т-р «Ла Маскара»), «Часы Балтасара» (1956, там же), «Суд» (1954, «Новый т-р»), комедия «Хлеб безумия» (1958, поощрительная пр. Об-ва театр. критиков) и др. Пост. спектакль «Три сестры» в Венесуэле (т-р «Каобос», Каракас), в аргент. т-рах ставил свои пьесы.

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata, ..., 2 ed., B. Aires, 1957. *Ал. Р.*

ГОРОСТИ́СА (Gorostiza), Мануэль Эдуардо (13.X. 1789—23.X.1851) — мексиканский драматург, поэт, политич. деятель. Лит. деятельность начал в 1814 в Мадриде. В своём творчестве Г. продолжал традиции классицистских комедий Моратина. Комедии его отличаются лёгким, остроумным диалогом, юмором. Наиболее известны: «Прощение для всех» (1814 — Испания, 1826 — Мексика), «С тобою — кусок хлеба и луковица» (1823 — Испания, 1824 — Мексика). Г. принадлежал к партии либералов и в 1821 после победы реакции был выслан из Испании. В 1824 возвратился в Мексику; где принимал активное участие в театр. жизни страны, выступая как антрепренёр и автор многочисл. переделок пьес Скриба и Лессинга. Др. пьесы: «Нравы старого времени» (1819, Мадрид), «Добродетель и патриотизм, или Первое января 1820 года» (1821, т-р «Принсипе»), «Есть тайна даже в женщине» (1826, Мехико).

Лит.: Abreu Gómez E., Cuatro siglos de literatura mexicana, México, 1946; Olivarría y Ferrari E.,

Reseña histórica del teatro en México, v. 1—4, México, 1895; Usigli R., México en el teatro, México, 1932; Arroniz M., Gorostiza, P., 1857; Jimenez Rueda J., Historia de la literatura mexicana, México, 1953.

В. Ст., Ю. П.

ГОРОСТИ́ЗА (Gorostiza), Селестино (р. 31.I.1904) — мексиканский драматург и режиссёр. Один из основоположников совр. мекс. т-ра. В 1928 совместно с Х. Вильяуррутия, С. Ново и др. создал экспериментальный т-р «Улисес», к-рый повёл борьбу с коммерч. т-рами, развращавшими вкусы зрителя и тормозившими развитие нац. иск-ва. В 1932 создал т-р «Ориентасьон», сыгравший значит. роль в утверждении передовой мекс. культуры. На сцене этого т-ра впервые в Мексике были пост. произв. Софокла, Сервантеса, Шекспира, Мольера, Чехова, Шоу, Жироду, Пиранделло, О'Нила. Т-р ставил также пьесы молодых мекс. драматургов: Р. Усигли, Х. Вильяуррутия, С. Ново, В. М. Диес Барросо. Коллектив ввёл в свою творч. практику и пропагандировал систему К. С. Станиславского, использовал достижения М. Рейнхардта и др. крупнейших режиссёров. Написал ряд пьес, пост. т-рами Мексики и др. стран Латинской Америки: «Новый рай» (1930), «Школа любви» (1933), «Быть или не быть» (1934), «Последствия сновидения» (1938), «Цвет нашей кожи» (1952), «Рубрика светского общества» (1955). Эти пьесы показывают жизнь гор. бурж. кругов. Г.—чл. франц. Академии лит-ры, профессор кафедры сценич. действия Нац. школы драматич. иск-ва. Руководитель театр. отделения мекс. Нац. ин-та изящных иск-в.

Лит.: Magaña Esquivel A., Teatro mexicano del siglo XX, México, 1956; Palavicini F., México — historia de suevolución constructiva, México, 1945; Knapp Jones, Breve historia del teatro latinoamericano, México, 1956; Nacci Ch., Concepción del mundo en el teatro mexicano del siglo veinte, México, 1951.

Ю. П.

ГО́РСКИЙ, Александр Алексеевич [6(18).VIII.1871—20.X.1924] — русский артист балета, балетмейстер, педагог. Засл. арт. Гос. академич. т-ров. С 1889, по окончании Петерб. театр. уч-ща,— артист балета Мариинского т-ра. Учился у педагогов П. К. Карсавина, Н. И. Волкова, М. И. Петипа. Исполнял партии классич., характерные и гротесковые: Принц («Спящая красавица»), Сатир («Тангейзер»), китайский танец («Щелкунчик») и др. В 1896 был назначен преподавателем Петерб. балетного уч-ща. В 1900—24 — балетмейстер Большого театра.

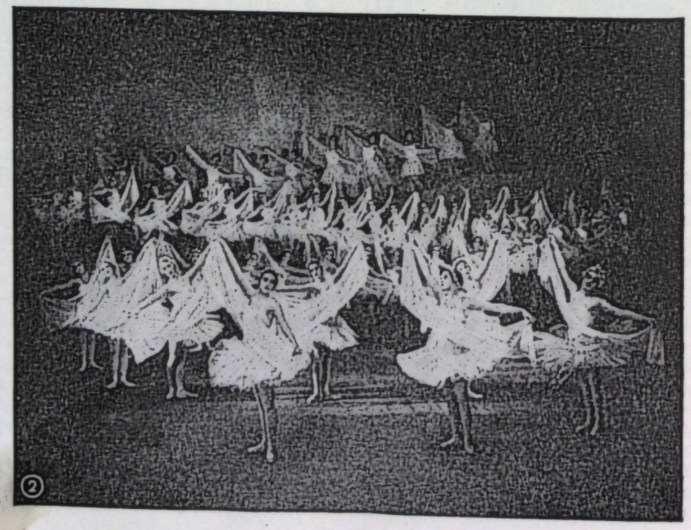
Г. углубил реалистич. традиции рус. балета, сблизил балетный т-р с передовым драматич. иск-вом, расширил рамки жанров в классич. балете, широко применяя пантомиму и характерный танец. Значит. влияние на творчество Г. оказал МХТ. Г. создал новые самостоят. редакции балетов: «Дон Кихот» (1900), «Лебединое озеро» (1900); «Конёк-Горбунок» Пуни (1901), «Волшебное зеркало» Корещенко (1905), «Раймонда» (1908); «Корсар» Адана (1912). Из новых балетов Г. наиболее значительные: «Дочь Гудулы» на муз. Симона (1902), «Саламбо» Аренда (1910), «Любовь быстра» на муз. Грига (1913), «Эвника и Петроний» на муз. Шопена (1915) и др. Г. усиливал драматургич. основу балета, давал актёрам материал для создания жизненно правдивых, эмоционально-содержат. образов, придавал большое значение кордебалету, в его пост. танц.-драматич. действие вытеснило старый дивертисмент, значительно обогатилась пантомима. Г. расширил репертуар, к оформлению спектаклей привлекал таких художников, как К. Коровин, А. Головин, П. Кончаловский. Балетмейстерская деятельность Г. была порой противоречива; в его пост. проявлялись натуралистич. и импрессионистские тенденции. Однако в годы предреволюционного кризиса буржуазного театра Г. оставался убеждённым защитником реалистических принципов в иск-ве.



В сов. время Г. пост. в Большом т-ре балет «Стенька Разин» (на муз. Глазунова, 1918), впервые в Москве осуществил пост. балета «Щелкунчик» (1919), пост. «Хризис» Глиэра (1921), «Баядерку» Минкуса (1923), «Безделушки» Моцарта, «Вечно живые цветы» на муз. Чайковского и Асафьева (1922) и др. Г. оказал влияние на творч. развитие многих крупных балетных актёров — Е. В. Гельцер, С. Ф. Фёдоровой, В. А. Рябцева, М. М. Мордкина и др. Среди его учеников — А. М. Мессерер, М. М. Габович и др.

Сцены из балетов в пост. А. А. Горского: 1. «Дочь Гудулы». 2. «Баядерка».





Лит.: Слонимский Ю., Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра, М.—Л., 1950; Бахрушин Ю., Александр Алексеевич Горский. 1871—1924, М.—Л., 1946; Борисоглебский М. В. (сост.), Материалы по истории русского балета, т. 2, Л., 1939; Государственный ордена Ленина академический Большой театр Союза ССР, М., 1947.

Ел. Б.

ГОРЧАКО́В, Николай Михайлович (1898—28.VIII. 1958) — русский советский режиссёр и педагог, театровед. Засл. деят. иск-в РСФСР (1943), доктор искусствоведения. Воспитанник 3-й Студии МХТ (руководитель Е. Б. Вахтангов), Г. работал в студии с 1922 как режиссёр (пост. «Битва жизни» по Диккенсу, 1924) и актёр. В 1924 перешёл в МХАТ. Принял участие в пост. спектаклей под рук. Станиславского («Горе от ума», 1925, и др.) и В. И. Немировича-Данченко («Квадратура круга» Катаева, 1928, и др.). Позднее в сотрудничестве с др. режиссёрами МХАТа пост. спектакли: «Земля» Вирты (1937), «Школа злословия» Шеридана (1940), «Двенадцать месяцев» Маршака (1948), «Офицер флота» Крона (Гос. пр. СССР, 1946), «Осенний сад» Хелман (1956). Пост. спектакли: «Мольер» Булгакова (1936), «Беспокойная старость» (1956). Одновременно с работой в МХАТе Г. был в 1933—41 и 1943—48 худ. рук. Моск. т-ра Сатиры; пост. «Чужой ребёнок» Шкваркина (1933, совм. с Корфом), «Факир на час» (1946, совм. с Хенкиным); в 1941—43 — Моск. т-ра драмы, где пост. «Русские люди», «Фронт». Режиссёрские работы Г. отмечены тонким пониманием стиля пьесы, большой сценич. культурой.



Значит. вкладом в сов. театроведение явилась книга Г. «Режиссёрские уроки К. С. Станиславского» (1950, 2-е изд. 1951, Гос. пр. СССР, 1952), созданная им на основе записей репетиций и бесед со Станиславским. Г. много выступал как театр. рецензент. Вёл педагогич. работу. С 1939 — профессор и зав. кафедрой режиссуры ГИТИСа.

Соч.: Беседы о режиссуре, М.—Л., 1941 (имеется библиография); В. И. Качалов — Чацкий (1906—1938 гг.), в кн.: Ежегодник Московского Художественного театра. 1948 г., т. II, М.—Л., 1951; «Русские люди», «Фронт», «Офицер флота», в сб.: Работа режиссера над советской пьесой, М.—Л., 1950; Режиссерские уроки К. С. Станиславского. Беседы и записи репетиции, М., 1950, 3 изд., доп. и перераб., М., 1952; Режиссерские уроки Вахтангова, М., 1957; Спектакль художественной самодеятельности, М., 1954; Как поставить спектакль, М., 1955; Работа режиссера над спектаклем, М., 1956; Работа над спектаклем. Работа режиссера над пьесой, Рига, 1956 (на латыш. яз.); Тренаж и мастерство актера, пер. И. Лиепа, [Рига], 1957 (на латыш. яз.); В. Г. Сахновский, в кн.: Сахновский В. Г., Мысли о режиссуре, М.—Л., 1947, с. 3—40; В. В. Лужский, в кн.: Ежегодник Московского Художественного театра, 1946 г., М., 1948, с. 429—466; В. Г. Сахновский. Жизнь и творчество, в кн.: Ежегодник Московского Художественного театра. 1945 г., т. I, М., 1948, с. 665—696; М. М. Тарханов, там же, 1948 г., т. I, М.—Л., 1950, с. 509—560; Николай Петрович Баталов (к 50-летию со дня рождения), там же, 1949—1950 гг., М., 1952, с. 557—589; Вл. И. Немирович-Данченко в работе над пьесой К. Тренева «Любовь Яровая», там же, 1951—1952, М., 1956, с. 221—249; Физические действия в процессе репетиции, «Театр», 1951, № 2, с. 49—62; Режиссёры двух театров. Заметки о режиссуре драматических театров Латвии, там же, 1956, № 3, с. 43—56.

Лит.: Марков П., Памяти Н. М. Горчакова, «Театр», 1958, № 11, с. 163—164.

ГОРЧАКО́ВА (Сантагано), Александра Александровна (1841—1913) — русская артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано), педагог и переводчица. Занималась пением у Репетто в Милане; там же впервые выступила на оперной сцене. В 1867—71 пела в Киевской опере. Обладала голосом обширного диапазона, высокой вок. техникой и выдающимся драматич. дарованием. Среди лучших партий Г.: Антонида, Людмила («Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»), Наташа («Русалка»), Виолетта; Розина («Севильский цирюльник»). В 1871 Г. оставила сцену, посвятив себя педагогич. деятельности; среди её учеников — Л. В. Собинов, С. И. Друзякина и др. Г. перевела на рус. яз. либретто св. 100 опер, в т. ч. «Фауст» и «Кармен», и на итал. яз. — 8 рус. опер, в т. ч. «Иван Сусанин». Г. переводила также на рус. яз. пьесы для драм. т-ра. Была последоват. пропагандисткой за границей рус. оперной музыки. Принимала деятельное участие в организации первого исполнения в Италии оперы Глинки «Иван Сусанин» (1874, Милан).

Лит.: Собинов Л., Памяти А.А. Сантагано-Горчаковой, газ. «Киевская мысль», 1913, 28. III; Алтаев А. Л., Памятные встречи, М.—Л., 1946, с. 115—121.

ГОРШЕ́НИН, Борис Иванович (р. 13.VI.1909) — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1961). В 1928 по окончании театр. техникума в Саратове вступил в труппу Саратовского т-ра. В 1930—34 работал в Ашхабадском, в 1934—35 — в Ярославском т-рах. С 1935 — актёр Архангельского т-ра. Создал образ Ленина в спектаклях «Большой Кирилл» Сельвинского, «Именем революции» Шатрова, «Третья патетическая» и «Цветы живые» Погодина. Гражданским пафосом отмечены роли Горбачёва («Братья Ершовы» по Кочетову) и Хлебникова («Персональное дело» Штейна). Остротой сценич. формы отличаются комедийные образы Г.: Робинзон («Бесприданница»), Епиходов («Вишнёвый сад») и др.

Е. Ж.

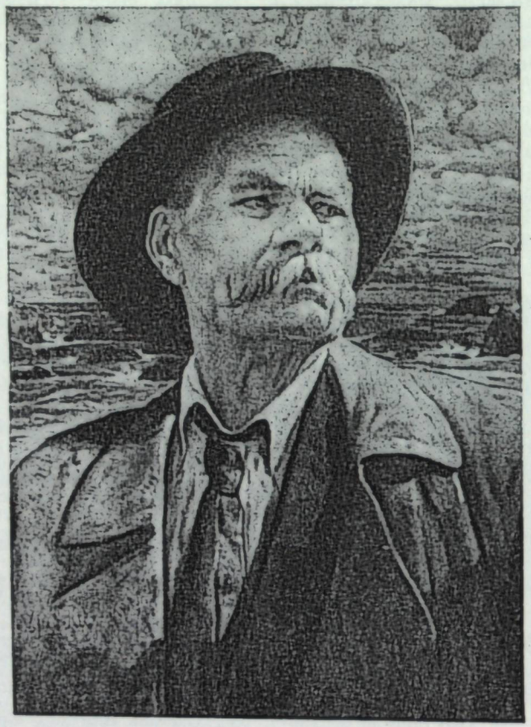
«ГО́РЬКАЯ СУДЬБИ́НА» — драма в 4 д. А. Ф. *Писемского.* Соч. 1859. В 1860 была отмечена большой Уваровской премией. Пост. 31 июля 1863 в вокзале Петровского парка (Москва) Кружком любителей драм. иск-ва; роль Анания исполнял автор. Первое представление «Г. с.» на проф. сцене — 18 окт. 1863 в Александринском т-ре (Ананий — П. Васильев, Лизавета — Петрова, Матрёна — Линская, Чеглов-Соковин — Малышев, Золотилов — Леонидов, Калистрат — Бурдин, Никон — Зубров, Шпрингель — Яблочкин). В Малом т-ре премьера «Г. с.» состоялась 18 нояб. 1863 в бенефис Шумского (Ананий — П. Садовский, Лизавета — Е. Васильева, Матрёна — Таланова, Чеглов-Соковин — Шумский, Золотилов — Самарин, Калистрат — Дмитриевский, Никон — Степанов, Шпрингель — Вильде). Крупным событием в сценич. истории «Г. с.» явилось выступление Стрепетовой в роли Лизаветы (15 ноября 1876, Александринский т-р). Среди др. исполнителей «Г. с.» выступали: в Малом т-ре — Полтавцев, Рыбаков, Падарин (Ананий), Никулина-Косицкая, Ермолова, Шиловская, Нечаева (Лизавета), Вильде, Горев, Мурский (Чеглов-Соковин), А. Ленский (Золотилов), М. Садовский, Яковлев 2-й (Калистрат), О. Садовская, Массалитинова (Матрёна), Макшеев, Парамонов (Никон) и др.; в Александринском т-ре — Виноградов, Писарев (Ананий), Сосновский, Аполлонский (Чеглов-Соковин), Давыдов (Калистрат), Арди, Свободин (Никон), Федотов, Корвин-Круковский (Шпрингель), Стрельская, Ленская (Матрёна). «Г. с.» ставилась в т-ре Солодовникова, Москва (1880; Лизавета — Ермолова, Ананий — Писарев, Калистрат — Андреев-Бурлак), т-ре «Скоморох», Москва (1886), в Моск. об-ве иск-ва и лит-ры, 11 дек. 1888 (реж. А. Ф. Федотов, Ананий—Станиславский, позднее, в 1894, Станиславский выступал в этой роли в эпизодическом спектакле в Ярославле, а в 1895—в моск. гастролях Стрепетовой в т-ре «Парадиз»), т-ре Корша (1893), т-ре Лит.-художеств. об-ва, Петербург (1901, реж. Евг. Карпов; Ананий—Каширин, Лизавета—Холмская), петерб. «Рабочем т-ре» (рабочий любительский кружок; 1914). В провинции: Воронежский (1864), Одесский (1865), Томский (1882), Самарский (1883), Астраханский (1884), Рижский (1895) и мн. др. т-ры.

В сов. т-ре: Коми республиканский т-р, Сыктывкар (1922); Свердловский т-р (1926); Замоскворецкий т-р, Москва (1927); Златоустинский т-р (1938); Балахнинский (Горьк. обл.) колхозный т-р (1939), Астраханский (1939), Борисоглебский колхозный т-р (1940), Кизелевский (Пермской обл.) т-р (1940); Ростовский т-р Ярославской обл. (1941); Бугурусланский т-р Чкаловской обл. (1948); Тарнопольский т-р (1954), Костромской т-р (1956), Ленингр. т-р им. Ленинского комсомола (1960).

Издания: Первая публикация «Г. с.» — журн. «Библиотека для чтения», СПБ, 1859, № 11; из последующих изд.: Писемский А. Ф., Собр. соч. в девяти томах, т. 9, М., 1959.

Лит.: А. Ф. Писемский как драматург,«ЕИТ». 1905/1906, приложение к XVI выпуску, [СПБ], [1906], с. 83—101; Салтыков-Щедрин М. Е., Полное собр. соч.,т. 5,М., 1937, с. 161—175. *А. Шк.*

ГО́РЬКИЙ, Максим (наст. имя и фам.—Алексей Максимович Пешков) [16(28). III. 1868, Нижний Новгород, — 18.VI.1936, Горки, близ Москвы] — русский советский писатель и драматург. Основоположник литературы социалистического реализма. Четырёх лет потеряв отца, Г. провёл детство в доме деда, в мещанской нижегородской семье. Рано был отдан «в люди», служил «мальчиком»в магазине, учеником чертёжника, посудником на пароходе, работал в иконописной мастерской, грузчиком, пекарем, сторожем на железной дороге и т. п. В Казани, юношей, Г. сближается с революц. кругами. В 1888 был впервые арестован. В 1892 напечатан первый рассказ Г. «Макар Чудра». В нач. 1900-х гг. Г. обращается к драматургии, к-рая заняла важное место в его творчестве. Г. обращался к театру в переломные моменты своего творчества; в его драматургии наиболее чётко запечатлён процесс становления нового художеств. метода — социалистич. реализма. Г. пришёл в драматургию в 1901 как писатель протестующей массы (так называла его ленинская «Искра»), а его последние пьесы созданы в 30-е гг. Пьесы Г., как и всё его лит. наследие, представляют собой энциклопедию рус. жизни от начала века до Октябрьской революции (в пьесе «Сомов и другие», 1931, действие происходит в конце 20-х гг.). При всём разнообразии отображённого в драматургии Г. жизненного материала и обилии поднятых в ней проблем пьесы Г. отмечены внутренним единством, объединены одной темой — утверждением историч. необходимости социалистич. преобразования общества. Эта тема определила революц. пафос горьковской драматургии, придала ей высокую идейную и художеств. целостность.



М. Горький. Худ. И. И. Бродский.

В 1-й период своей драматургич. деятельности, охватывающий годы подготовки и свершения первой рус. революции, Г. написал пьесы «Мещане» (1902, МХТ), «На дне» (1902, МХТ), «Дачники» (1904, Т-р В. Ф. Комиссаржевской), «Дети солнца» (1905, Т-р В. Ф. Комиссаржевской), «Варвары» (1905, пост. 1906, Рига, Смоленск), «Враги» (1906, Малый т-р в Берлине). В этих пьесах Г. раскрывает процесс самоопределения и размежевания осн. социальных сил рус. общества перед лицом приближающейся революции; для них характерен широкий разворот действия, осуществление новых композиционных драматургич. принципов, выражающихся в прямом противопоставлении враждебных друг другу социальных сил.

2-й период включает в себя пьесы, написанные Г. в годы после поражения первой рус. революции: «Последние» (1908, пост. 1910, «Камерная сцена» М. Рейнхардта, Берлин), «Чудаки» (1910, Новый драм. т-р, Петербург), «Дети» (1910, Киев, т-р «Соловцов»), «Васса Железнова» (1-й вариант, 1910), «Фальшивая монета» (1913, пост. 1937, Гос. евр. т-р БССР), «Зыковы» (1918, т-р Нар. дома в Петрограде), «Старик» (1915, пост. 1919, Малый т-р). Предположительно к нач. 10-х гг. относится пьеса Г. «Яков Богомолов». В этих пьесах Г. с прозорливостью подлинно пролетарского художника показывает процесс неизбежного распада бурж. класса, утверждает социальную и этич. правомерность его гибели.

Пьесы Г., составляющие 3-й период его драматургич. творчества, созданы после Октябрьской революции — в 30-х гг. Лучшие из них: «Егор Булычов и другие» (1931, пост. 1932, Т-р им. Вахтангова, Ленингр. Большой драматич. т-р) и «Достигаев и другие» (1932, пост. 1933, Ленингр. Большой драм. т-р), 2-й вариант «Вассы Железновой» (1936, ЦТКА и Т-р им. МОСПС). Широта охвата историч. процесса, острота социальных противопоставлений, характерные для драматургии Г. 1-го периода, сочетаются в пьесах 3-го периода с особой углублённостью, сложностью психологич. характеристик.

Пьесы Г. отражают борьбу социальных сил, к-рая составляла гл. содержание русской жизни начала 20 в. Г. в художеств. образах раскрывает социально-историч. противоречия рус. жизни и показывает, что лишь социалистич. революция в состоянии их разрешить. В драмах Г. появляется новый герой— рабочий-революционер, объявляющий непримиримую войну старому миру. Уже в первой пьесе Г. «Мещане» в смелых афоризмах машиниста Нила («прав не дают, права берут», «хозяин тот, кто трудится») были выражены настроения передовых людей новой, революц. России. Во «Врагах» действует коллектив бастующих рабочих, во главе к-рых стоит профессиональный революционер-большевик Синцов. В пьесах «Достигаев и другие», «Васса Железнова» Г. созданы образы большевика Рябинина и революционерки-подпольщицы Рашели. Герои Г. — люди своеобразного, независимого образа мысли. Склонные к философским размышлениям о жизни, к смелому афоризму и в то же время не теряющие ощущения реальности, они ведут между собой глубокий спор о смысле жизни и о предназначении человека. В этом страстном и напряжённом споре о «правде» выясняется подлинная социальная сущность людей. Г. воплотил в иск-ве своеобразный человеческий тип, возникший в процессе вызревания социалистич. революции, осознания народом необходимости коренных обществ. перемен. Герои Г. живут в атмосфере приближающейся революции и это сказывается в их образе мыслей. Буржуазная мещанская обыденная жизнь предстаёт в пьесах Г. как сила, враждебная человеку, сковывающая его сознание, его порыв к свободе. Однако у Г. буржуазная обыденность уже не

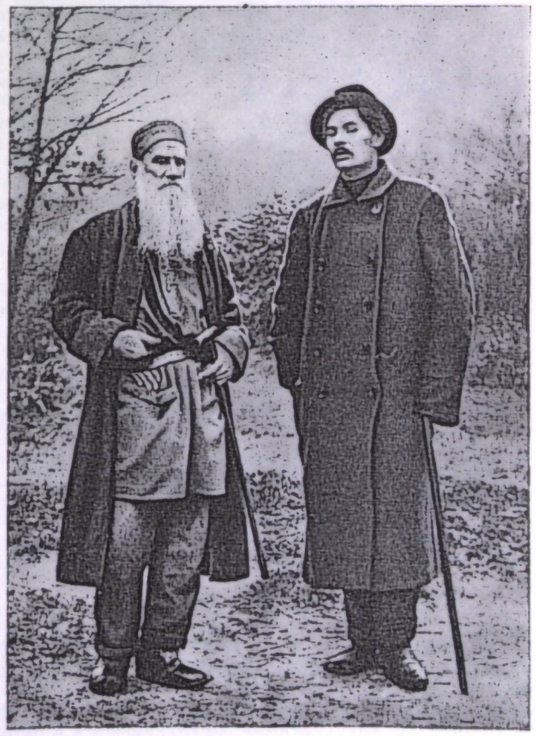


А. М. Горький и Ф. И. Шаляпин. 1901—02.

имеет той силы, что у Островского или Чехова. Привычный уклад жизни в пьесах Г. глубоко подорван и внутренне бессилен перед новыми социальными веяниями. Уже в «Мещанах» писатель выступает против эксплуататорского мещанского образа жизни, предсказывая его гибель. В «Егоре Булычове» и «Достигаеве» он показывает, как рушится старый смрадный мир «хозяев». Предчувствием гибели своего класса, ощущением его внутр. несостоятельности охвачены у Г. даже нек-рые представители буржуазии — Васса Железнова, Егор Булычов. Давая социально-определённые характеристики, Г. в то же время никогда не ограничивался фиксацией классовых признаков своих героев, он раскрывал социальную сущность человека в неразрывной связи с его сложной индивидуальной характеристикой. В образах либерального адвоката Басова, популярного писателя Шалимова и др. «прогрессивно» настроенных интеллигентов Г. разоблачил эгоистич. индивидуализм и приспособленчество к бурж. жизни, а в образе капиталиста Булычова раскрыл бунтарскую тему человека, восстающего против своего класса (Антипа Зыков и Егор Булычов выражают неудовлетворённость укладом жизни, порождённым бурж. отношениями).

Новаторские по теме, революционные по идейным мотивам и образам, пьесы Г. обозначили новый этап и в развитии драматич. формы. Вслед за Чеховым Г. создал новый тип драмы 20 в. Для драматургич. принципов Г. характерно стремление показать конфликт человека с обществом не столько в сфере столкновений, основанных на борьбе любовных или имущественных интересов, сколько в прямом воздействии на человека противоречий действительности. Всё это определило открытую форму горьковской драмы, не замкнутой в сфере семейно-имущественных отношений, не ограниченной строгим сюжетным развитием. Новый принцип сценич. действия, не связанного с традиц. сюжетными построениями, с игрой противоположных личных интересов, открытый Чеховым и обозначивший переворот в истории мировой драматургии, Г. развил и углубил. Однако, в отличие от персонажей Чехова, герои горьковских пьес в конечном счёте неизбежно группируются в двух противоположных, смертельно ненавидящих друг друга, борющихся лагерях. Драматургия Г. поставила новые задачи перед сценич. иск-вом: «....новый тип и новая манера игры, новый быт, новый своеобразный романтизм, пафос, с одной стороны, граничащий с театральностью, а с другой — с проповедью»,— так определил эти качества К. С. Станиславский. Пьесы Г. приобщили т-р к новому, до того не известному жизненному материалу, к новым революц. идеям, к социалистич. эстетике. Они потребовали от т-ра политич. страстности и бытовой конкретности, философской углублённости, умения мыслить на сцене, яркой театральности, помогли открыть новые средства сценич. выразительности, создать новый тип актёра. Впервые пьесы Г. получили воплощение на сцене Моск. Художеств. т-ра. Новаторское иск-во Художеств. т-ра во многом определило характер драматургич. исканий Г. В 1902 на сцене МХТ была пост. первая пьеса Г. — «Мещане» (реж. Станиславский и Лужский; Бессеменов — Лужский, Акулина Ивановна — Муратова, Пётр — Мейерхольд, Елена — Книппер, Татьяна — Роксанова, Нил — Судьбинин, Перчихин — Артём, Тетерев — Баранов). Однако т-ру, воспитанному на пьесах Чехова, не удалось полностью раскрыть природу горьковской драматургии. В спектакле была изменена расстановка борющихся сил. Героем спектакля стал Тетерев, жертвами мещанского мира оказались Пётр и Татьяна. Тем не менее сам факт постановки пьесы Г. имел огромное

Л. Н. Толстой и А. М. Горький. 1901.



обществ. значение. Уже на этом спектакле в зрит. зале ощущалась напряжённая политич. атмосфера, возникавшая затем в годы первой рус. революции на всех горьковских спектаклях. В работе над драматургией Г. Художеств. т-р приобщался к идеям пролетарской революции, к эстетике социалистич. иск-ва. В том же году в МХТ была пост. вторая пьеса Г.— «На дне». Спектакль, осуществлённый Станиславским и Немировичем-Данченко, имел огромный успех. Идея свободы, свободы любой ценой, страстно звучавшая в спектакле, отвечала сокровенным чувствам современников и пронизывала игру актёров особым волнением (Сатин — Станиславский, Барон — Качалов, Лука — Москвин, Настя — Книппер). В спектакле «На дне» иск-во Художеств. т-ра стало более мужественным и зрелым. Молодые артисты, недавно исполнявшие роли тонких чеховских интеллигентов, сумели отойти от близких им по духу персонажей, чтобы окунуться в жизнь «дна»; сумели отобразить жизнь сурово и ярко. В последующие годы в этом спектакле играли Леонидов и Добронравов (Васька Пепел), Тарханов, Грибов (Лука), Хмелёв (Костылёв), Шевченко (Василиса). В 1905 МХТ пост. «Дети солнца». Пьесы Г., широко шедшие в России в годы первой рус. революции, несмотря на цензурные и полицейские препоны, играли огромную обществ. роль; они часто сопровождались политич. демонстрациями. Наиболее острая пьеса Г. этого периода — «Дачники» — была впервые пост. в Драм. т-ре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге



А. П. Чехов и А. М. Горький. 1901.

(1904; реж. Тихомиров; Варвара Михайловна — Комиссаржевская). Зрители раскололись на два враждебных лагеря, т-р превратился в митингующую площадь, раздираемую противоборствующими политич. страстями. Политич. демонстрациями сопровождались и пред-



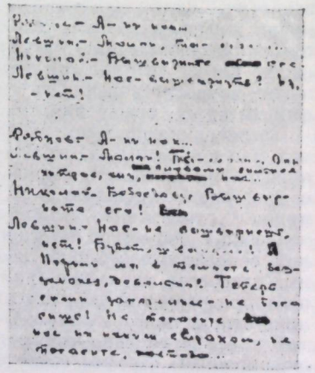
В. И. Качалов, А. М. Горький и К. С. Станиславский. 1928.

ставления пьесы «Дети солнца», шедшей в том же т-ре (1905; реж. Арбатов; Лиза — Комиссаржевская).

В годы реакции пьесы Г. мало шли в России, из-за цензурных запретов нек-рые его новые пьесы появлялись на зарубежной сцене раньше, чем в России.

В первые годы после Октябрьской революции пьесы Г. ставились в т-ре петрогр. Нар. дома («Враги», «Зыковы»), б. Александринском («Мещане», «На дне») и моск. Малом («Старик»). Подлинно новый этап сценич. истории пьес Г. начался пост. пьесы «Егор Булычов и другие» в Т-ре им. Вахтангова (1932). В этом спектакле т-р раскрыл осн. принципы горьковской драматургии, уловил её особую театральность. Уделяя пристальное внимание точному воспроизведению историч. обстановки, режиссёр Б. Е. Захава в то же время избегал подробного бытописательства, стремясь к лаконичности и яркости сценич. решений. Эпизоды озорной пляски Булычова, сцена с трубачом, когда трубный глас, подхваченный оркестром, мощно сопровождал провозглашаемую Булычовым отходную старому миру, выражали стиль пьесы, её бунтарский дух. Сущность горьковской драматургии, её философскую направленность и театральную природу особенно чётко выразил в спектакле Б. В. Щукин (Егор). Созданный им образ раскрывал диалектику творч. ме-

Последняя страница рукописи пьесы А. М. Горького «Враги».



тода писателя. В купце Булычове актёр показал человека, разоблачающего свой собственный класс, раскрыл тему бунта этого человека, к-рый «не на той улице жил». Образ Булычова был насыщен большой драматич. силой и социальным оптимизмом. Исполнение Щукина нанесло удар вульгарно-социологич., начётническому подходу к персонажам Г., имевшему место в спектаклях предшествующих годов. Тема бунта Булычова открывала черты народности в этом образе (в 1951 спектакль был возобновлён; реж. Захава; Гос. пр. СССР, 1952; в роли Булычова—С. В. Лукьянов). На сов. сцене выдающиеся образы Егора Булычова были созданы Вагаршяном (Т-р им. Сундукяна, 1933), Крушельницким (Т-р им. Шевченко, 1947) и др.

Одним из значит. этапов утверждения в сов. театр. иск-ве метода социалистич. реализма была пост. в МХАТе пьесы «Враги» (1935). В этом спектакле (пост. Немировичем-Данченко) отчётливо проявились новые черты иск-ва Художеств. т-ра — ясность и внутр. простота. Немирович-Данченко искал решений экономных и точных. Строгая правдивость в воспроизведении жизни сочеталась в этом спектакле с открытой политич. тенденциозностью и чёткой театр. формой. Представители старшего поколения Художеств. т-ра — Качалов, игравший роль Захара Бардина, и Книппер-Чехова — Полина Бардина — остро разоблачали лживую сущность российского либерализма. Сатирич. образ старого генерала Печенегова, привыкшего унижать человеческое достоинство других, создал Тарханов. Реакц. силы отживающего мира воплощал образ прокурора Николая Скроботова, к-рого играл Хмелёв с убийственным сарказмом. В диалогах Николая Скроботова с актрисой Татьяной (Тарасова) политич. тенденциозность и жизненная правда были выражены Хмелёвым в чёткой и ясной форме. Среди лучших пост. пьес Г. на сов. сцене — «Достигаев и другие» (Т-р им. Вахтангова, 1933), «Дачники» в Ленингр. Большом драм. т-ре (1939, реж. Бабочкин), «Последние» в Т-ре им. Янки Купалы (1937, реж. Раевский и Зорев). В спектакле «Последние» киевского Т-ра им. Франко (1937) А. М. Бучма создал образ жандарма Коломийцева, отмеченный остротой сатирич. рисунка. Образы Вассы Железновой были воплощены: С. Г. Бирман (Т-р им. МОСПС, 1936), игравшей Вассу властной, деспотичной и вместе с тем талантливой женщиной, остро ощущающей обиду за прошлые унижения, поруганное достоинство; В. Н. Пашенной (Малый т-р, 1952), воплотившей замечательный по своей силе и глубокой жизненной правде образ хозяйки большого дела; арм. актрисой Асмик (1937, Т-р им. Сундукяна). Тонко, многогранно и глубоко была раскрыта одна из самых сложных пьес Г. «Старик» в Камерном т-ре (1946, реж. Таиров и Гайдебуров; в роли Старика — Гайдебуров). Среди выдающихся пост. пьес Г. — «Варвары» в Малом т-ре (1941, реж. Судаков и Зубов), в Ленинградском Большом драматическом театре (1959, реж. Товстоногов), «Дачники» в Московском театре им. Ермоловой (1949, реж. Лобанов), «На дне» в Ленингр. академич. т-ре драмы им. Пушкина (1956, реж. Вивьен), «Егор Булычов и другие» в Т-ре им. Сундукяна (1933), Художеств. т-ре Латв. ССР (1946), «Васса Железнова» в Харьковском т-ре им. Шевченко (1935), «Враги» в Т-ре им. Руставели (1951) и в т-ре «Эстония» (1946), «Мещане» в т-ре «Ванемуйне» (1941) и Т-ре им. Хамзы (1952), «Дети солнца» в Т-ре им. Кингисеппа (1953), «Последние» в Т-ре драмы Латв. ССР (1946). В 1953 на сцене Ярославского т-ра была впервые пост. пьеса Г. «Сомов и другие» (реж. П. П. Васильев). Пост. пьес Г. были осуществлены в Горьковском т-ре им. Горького (реж. Н. И. Собольщиков-Самарин и др.), наиболее полно представившем на своей сцене горьковский репертуар.

Широкое распространение получили в т-рах СССР также инсценировки прозы Г. Среди лучших пост. по произв. Г.— спектакль МХАТа «В людях» (1933), в к-ром исполнитель роли булочника Семёнова Тарханов показал уродливость психологии собственника, противоречивую мудрость человека, выбившегося в «хозяева» из «низов». Роман Г. «Мать» послужил основой для опер В. В. Желобинского (1939) и Т. Н. Хренникова (1957). В 1926 кинорежиссёр В. И. Пудовкин создал по этому роману выдающийся фильм «Мать». По мотивам произв. Г. кинорежиссёром М. С. Донским создана кинотрилогия: «Детство Горького», «В людях», «Мои университеты» (1938—40). Пост. пьес Г. часто экранизируются («Васса Железнова» — спектакль Малого т-ра, в гл. роли — Пашенная; «Егор Булычов и другие» — спектакль Т-ра им. Вахтангова, в гл. роли — Лукьянов) и др.



А. М. Горький читает пьесу «Дети солнца». Рис. И.Е. Репина.

Драматургия Г. имела огромное значение для утверждения в сов. т-ре метода социалистического реализма. Второе сценич. рождение пьес Г., произошедшее в 30-х гг., обозначило важный рубеж в развитии сов. режиссуры и актёрского иск-ва. Работа над пьесами Г. помогла сов. т-ру преодолеть тенденции формализма в сценич. иск-ве, вульгарно-социологич. примитивизм в трактовке прошлого, в сценич. истолковании социально сложных характеров. Вместе с тем пьесы Г. учили т-р глубине и определённости идейной характеристики, партийной страстности в утверждении передовых идей современности, они вносили в сценич. иск-во нравственный пафос социалистического гуманизма. Постановки произв. Г. сов. времени оказали большое влияние на иск-во старших мастеров т-ра и способствовали формированию нового типа актёра (Н. П. Хмелёв, Б. В. Щукин и др.).

Пьесы Г. оказали большое влияние на молодую сов. драматургию, определив её идейно-художественные особенности (творчество Леонова, Погодина, Афиногенова и др.).

Произведения Г. широко включаются в репертуар т-ров за рубежом. В 1903 М. Рейнхардт пост. «На дне» (под назв. «Ночлежка») в Малом т-ре в Берлине, придав спектаклю абстрактно-философский характер. В 1932 Брехт создал по мотивам горьковского романа спектакль «Мать» с Е. Вейгель в заглавной роли. Большое место занимают пьесы Г. в репертуаре т-ров стран нар. демократии. Особой популярностью пользуются здесь пьесы «Егор Булычов и другие», «Васса Железнова», «Враги», «Мещане». Пост. пьес Г. в Китае («Мещане», «Егор Булычов и другие») способствовали формированию нового драматич. т-ра, развивающегося наряду с традиц. китайской муз. драмой. В 1947 пост. пьесы «На дне» начал своё существование милан-

ский т-р «Пикколо»; в 1956 эта пьеса была пост. в Париже в т-ре «Эвр». Произведения Г. идут на сценах прогрессивных «независимых» театров стран Латинской Америки.

Взгляды Г. на драму и т-р, тесно связанные с его общими эстетич. идеями, изложены им в ранних газетных фельетонах, в многочисл. письмах, статьях, отзывах, в его прозе и пьесах. Впервые мысли о т-ре Г. излагает в 1895 в бытность свою сотрудником «Самарской газеты», а его зрелые идеи о драме наиболее полно выражены в известной статье «О пьесах», написанной в 1933. В ранний период творчества, когда только формировались художеств. принципы его драматургии, Г. уделял особенно пристальное внимание пьесам своих старших современников: Ибсена, Гауптмана, Чехова. Его оценки пьес этих драматургов позволяют ясно увидеть и близость Г. новаторским течениям европ. драмы конца 19 — нач. 20 вв. и то принципиально новое, что принесли с собой пьесы Г. Особенно интересны в этом смысле высказывания Г. о творчестве Чехова, изложенные в его письмах и статьях. Они свидетельствуют и о могучем влиянии Чехова на формирование основных принципов горьковской драмы и глубоких расхождениях между обоими драматургами.

В статье «О пьесах» (1933), подводя итоги своим многолетним размышлениям, Г. наиболее развёрнуто излагает свою гл. идею о т-ре, как наиболее действенном иск-ве, призванном организовывать социальные эмоции зрителя, возбуждать в нём активное отношение к действительности. Волнующую его мысль Г. подкрепляет знаменитыми словами Маркса: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его». Утверждая, что драма должна быть актуальна, сюжетна, действенна, Г. связывает это требование с революц. преобразованиями, к-рые совершает пролетариат. «Рабочий класс,— пишет он,— идущий ныне к власти над миром, является родоначальником нового человечества и совершенно нового отношения к миру, он наполняет время своей работой и осознает мир как свое хозяйство». Т. о., Г. полагал, что новая революц. действительность, насыщенная глубокими социальными конфликтами, преображаемая творчеством масс, особенно благоприятна для развития драмы. Поэтому проблема действенности и активности драмы для Г. была неразрывно связана с образом её нового героя, лишённого раздвоенности, к-рый «прост и ясен так же, как велик, а велик он потому, что непримирим и мятежен гораздо больше, чем все Дон Кихоты и Фаусты прошлого». В статье «О пьесах» Г. рассматривает и другие важные для него проблемы теории драмы; он пишет о принципах социальной характеристики персонажей, о языке в драме, об особой позиции драматурга, обусловленной тем, что в пьесе герой характеризуется словом и делом без авторской подсказки.

Мысли Г. о драме, о социальном предназначении т-ра определили его отношение к сценич. иск-ву. В своих ранних театр. рецензиях, опубликованных в «Нижегородском листке», Г. много пишет о Малом т-ре, высоко оценивая профессиональное мастерство, гражданский пафос и романтич. приподнятость его иск-ва. Следующий этап развития взглядов Г. о сценич. иск-ве связан с МХТ и прежде всего с чеховскими постановками Станиславского и Немировича-Данченко. Художественный т-р не только помог Г. приобщиться к драматургии, но и во многом определил его театр. симпатии, помог окончательному формированию его общих эстетич. идей и прежде всего его взглядов на сценич. иск-во. В творчестве «художественников» молодой Г. увидел тот идеал т-ра, о к-ром он мечтал, к-рый может играть важную прогрессивную роль в обществе. МХТ отвечал мечте Г. о создании в России нар. т-ра. Г. писал Чехову: «Художественный театр — это так же хорошо и значительно, как Третьяковская галерея, Василий Блаженный, как все самое лучшее в Москве. Не любить его — невозможно, не работать для него — преступление ей-богу!» («Горький и театр», 1938, с. 230). Высокое представление Г. о гражданской миссии Художеств. т-ра нашло выражение и в полемических статьях Г. о постановках Достоевского в МХАТе. В первые годы революции Г. принял участие в организации Большого драм. т-ра в Ленинграде, к-рый был задуман его создателями (Блоком, Юрьевым, Андреевой) как т-р классич. трагедии, романтич. драмы и высокой комедии. Чуткий к новаторским исканиям, горячо принявший, в частности, эксперименты Вахтангова, Г. вместе с тем был непримиримым к любым проявлениям декадентства в т-ре, был противником режиссёрского диктата, одинаково подавляющего и автора, и актёра. Драматургия Г., его театр. идеи до сих пор оказывают важное влияние на прогрессивное иск-во мира. Многие театр. идеи Г. только теперь находят осуществление в передовом иск-ве разл. стран. Рождённый рус. революцией, т-р Г. отразил в себе её историч. пафос, её всемирное значение.

Соч.: Собрание соч. в 30 томах, М., 1949—55; Литературно-критические статьи, М., 1937; О литературе. Статьи и речи. 1928—1936, М.,1937;Пьесы, т. 1—2, М.—Л., 1936—37; Пьесы и сценарии, М., 1941 (Архив А. М. Горького, т. 2).

Лит.: Ленин В. И., Письма Горькому, М., 1939; В. И. Ленин о литературе и искусстве. Сборник, М., 1957; Воровский В., Литературно-критические статьи, М., 1956; Луначарский А., О театре и драматургии. Избр. статьи в 2-х томах, т.1,М.,1958; его же, Статьи о Горьком, М., 1957; Юзовский Ю., Драматургия Горького, ч. 1, М.—Л.,1940; его же, Максим Горький и его драматургия, М., 1959; Михайловский Б. В., Драматургия М. Горького эпохи первой русской революции, 2 изд., М., 1955; Данилов С., М. Горький, М.—Л., 1950; его же, Горький на сцене, Л.—М., 1958; Григорьев М., Горький драматург и критик, М., 1946; Горький и театр. Сб. статей, М.—Л., 1938; Бялик Б., Горький в борьбе с театральной реакцией, Л.—М., 1938; его же, О Горьком. Статьи, М., 1947; его же, Драматургия М. Горького советской эпохи, М., 1952; Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, 8 изд., М.—Л., 1948; Немирович-Данченко Вл. И., Из прошлого, М., 1938. *Б. З.*

ГО́РЬКИЙ (до 1932 — Нижний Новгород) — город в РСФСР (942 тыс. жит. на 1959). Один из старейших театр. центров Сов. Союза. Первая труппа была организована в Н. Новгороде в 1798 помещиком кн. Н. Г. Шаховским из крепостных крестьян. В отличие от мн. крепостных т-ров, предназначавшихся для домашнего развлечения, этот т-р был создан как публичный, доходный т-р для обслуживания в осн. широкого городского зрителя. Актёры обучались и играли ранее в домовом т-ре помещика в Москве и в его имении в Нижегородской губ. Репертуар (так же как и в столичных т-рах) состоял из трагедий, драм и комедий рус. авторов, а также пьес Шекспира, Шиллера, Кальдерона, Коцебу, опер (в т. ч. «Волшебная флейта» Моцарта). В 1811 было построено спец. здание (ок. 300 мест), к-рое просуществовало до 1853 (сгорело). Новое, также небольшое и неблагоустроенное, здание было отстроено в 1856. В нём т-р играл до 1896. Среди первых артистов т-ра — И. Залесский, выступавший в трагедиях и драмах, и Я. Завидов — драм. актёр, певец, музыкант, композитор, балетмейстер. После смерти кн. Шаховского (1824) т-р переходил во владение сменявших друг друга антрепренёров. В 1838—39 антреприза перешла к актёру В. И. Живокини, к-рый усилил состав труппы, улучшил декорации и костюмы и т. п. Во 2-й и 3-й четвертях 19 в. в труппу т-ра входили актёры: А. А. Вышеславцева (из крепостных крестьян Шаховского), М. С. Мочалова-Франциева и В. С. Мочалов (сестра и брат знаменитого трагика П. С. Мочалова), Н. К. Милославский, Н. Х. Рыбаков, Е. П. Пиунова-Шмитгоф и др. Т-р был тесно связан с передовой интеллигенцией города. В 1857—58 в жизни т-ра принимал участие поэт Т. Г. Шевченко,проживавший в это время в Н. Новгороде, отразивший жизнь т-ра в своих дневниках и письмах этого периода. В 1857 на сцене Нижегородского т-ра выступил М.С.Щепкин (приехавший навестить Шевченко), сыгравший здесь роли Городничего, Любима Торцова; Матроса и Чупруна (в водевилях «Матрос» Соважа и Делурье и «Московский чаровник» Котляревского).

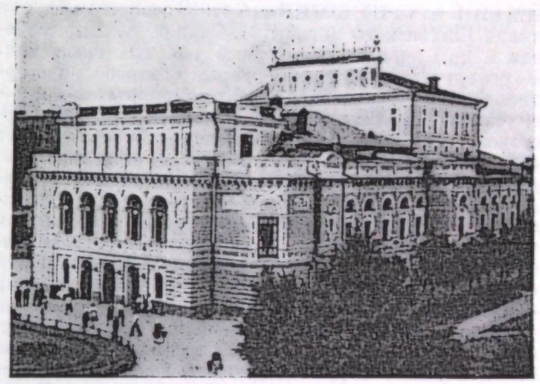
Крупным событием в жизни т-ра явились гастроли артиста Александринского т-ра А. Е. Мартынова, а также гастроли негритянского трагика А. Олдриджа (1862, исполнял роли Отелло, Лира и Макбета). В Нижегородском т-ре начала свою артистич. деятельность Л. П. Никулина-Косицкая(впоследствии,в период своей творческой зрелости, она выступила в Н. Новгороде в роли Катерины). На нижегородской сцене еще ребёнком впервые появилась П. А. Стрепетова. В 1866—1868 здесь работал А. П. Ленский. В последней четверти 19— нач. 20 вв. в состав труппы входили: В. П. Далматов, Н. А. Мичурин-Самойлов, П. В. Самойлов, Ф. П. Горев, М. М. Петипа, П. К. Красовский, О. В. Арди-Светлова, З. В. Холмская, Н. Ф. Скарская и др. В Н. Новгороде неоднократно гастролировали М. Н. Ермолова, Г. Н. Федотова, К. С. Станиславский, М. П. и О. О. Садовские, А. П. Ленский, П. А. Стрепетова, В. Н. Давыдова, К. А. Варламов, П. Н. Орленев, певцы — И. В. Тартаков, Е. Я. Цветкова и др. Однако, несмотря на наличие в труппе крупных артистич. сил, гастроли выдающихся актёров, общий уровень сценич. мастерства и театр. культуры в Нижегородском т-ре вследствие деятельности антрепренёров-коммерсантов был невысок. Нек-рый творч. подъём наметился в период, когда труппу возглавляли актёр и режиссёр Н. И. *Собольщиков-Самарин* (1893—99) и антрепренёр К. Н. Незлобин (1900—02). Они боролись за художеств. репертуар, за серьёзную репетиционную подготовку спектаклей и артистич. ансамбль. В 1896 было сооружено новое просторное и нарядное театр. здание (арх. В. А. Шредер). В этом помещении Горьковский т-р играет и в наст. время. В 1896 — 1902 в Н. Новгороде в местной газете «Нижегородский листок» сотрудничал М. Горький, живо интересовавшийся деятельностью т-ра и освещавший крупные театр. события в ряде газетных корреспонденций и статей.В годы революц. подъёма 1904—05 здесь были пост. пьесы Горького «Мещане», «На дне», «Дети солнца» (спектакли эти часто заканчивались политич. демонстрациями, на одной из них выступил Я. М. Свердлов).

После Октябрьской революции роль города как театр. центра неизмеримо выросла. Было создано несколько постоянных т-ров разл. жанров. В Г. работают (1962) Государственный драматический театр имени А. М. Горького (см. *Горьковский театр*), *Горьковский театр оперы и балета имени А. С. Пушкина*, Театр комедии, *Горьковский театр юного зрителя имени Н. К. Крупской*, Театр кукол. В Г. имеются цирк, филармония, театральное уч-ще, консерватория (им. Глинки), музыкальные учебные заведения, много коллективов театральной самодеятельности (Народный театр горьковского автозавода и др.). Систематически выступают в городе театральные и филармонические коллективы страны, отдельные выдающиеся артисты.

Лит.: Гациский А. С., Нижегородский театр. 1798—1867, Н. Новгород, 1867; Нижегородский театр за 130 лет, Н. Новгород, 1929. *А. Кл.*

ГО́РЬКОВСКИЙ ТЕА́ТР (Государственный ордена Трудового Красного Знамени драматический театр имени А. М. Горького) — один из старейших русских театров. История создания т-ра восходит к 1798, когда кн. Н. Г. Шаховской открыл в Нижнем Новгороде публичный театр [см. *Горький* (город)].

В 1924—45 т-ром бессменно руководил Н. И. *Собольщиков-Самарин*, с творчеством к-рого были связаны лучшие периоды деятельности т-ра и в дореволюц. период. Собрав здесь сильную труппу, Собольщиков-Самарин культивировал традиции рус. сценич. реализма, стремился создать подлинно нар. т-р. С 20-х гг. выдающееся место в репертуаре Г. т. принадлежит пьесам М. Горького. На сцене т-ра пост. все его пьесы. Ряд горьковских спектаклей т-ра считается образцовым по верности интерпретации, точности выражения мыслей великого писателя-гуманиста: «Мещане» (1927, режиссёр Собольщиков-Самарин), «Последние» (1936,



Здание Горьковского театра.

реж. Лермин), «Зыковы» (1937, реж. Брилль), «Варвары» (1943), «Дачники» (1946), «Егор Булычов и другие» (1951), поставленные Н. А. Покровским, «Фальшивая монета» (1958, реж. Гершт). Этапными в жизни Г. т. явились пост. пьес сов. драматургов, посв. событиям гражданской войны в России и совр. проблемам: «Огненный мост» Ромашова (1929), «Ярость» Яновского (1929), «Выстрел» Безыменского (1930), «Страх» Афиногенова (1932), «Поэма о топоре» (1932), «Мой друг» (1934), «Аристократы» (1935), «Человек с ружьём» (1936) Погодина, «Платон Кречет» (1935), «Гибель эскадры» (1936), «Фронт» (1942) Корнейчука, «Парень из нашего города» (1942), «Русские люди» (1942), «Нашествие» (1943), «За тех, кто в море» (1946); «Оптимистическая трагедия» (1957); «Интервенция» Славина (1957), «Братья Ершовы» по Кочетову (1959), «Иркутская история» Арбузова (1960), «Сыновний бунт» по Бабаевскому (1961). Большое место в репертуаре Г. т. занимают постановки рус. и зарубежной класс. драматургии: «Гамлет», «Зимняя сказка» Шекспира, «Коварство и любовь»; «Учитель танцев» Лопе де Вега, «Дама-невидимка» Кальдерона, «Дядя Ваня», «Чайка»; «Лес», «Сон на Волге», «Бешеные деньги» Островского, «Обрыв» по Гончарову, «Анна Каренина» и др. В т-ре постоянно ставятся произв. совр. зап. драматургии: «Филумена Мартурано» Де Филиппо, «Юпитер смеётся» Кронина, «Орфей спускается в ад» Уильямса и др. Вместе с Собольщиковым-Самариным и после его смерти (1945) в Г. т. работали режиссёры Е. А. Брилль, В. П. Лермин, Н. А. Покровский. С 1956 гл. режиссёр т-ра — нар. арт. РСФСР М. А. Гершт. В труппе т-ра (1962): нар. арт. РСФСР В. И. Кузнецов, нар. артисты РСФСР А. Н. Самарина, Н. А. Левкоев, В. И. Разумов, В. А. Соколовский, нар. арт. УССР А. М. Таршин, засл. артисты РСФСР Н.А. Бельская, Р. М. Вашурина, А. Н. Горянская, засл. арт. БССР Л. С. Дроздова, засл. артисты

РСФСР Т. П. Рождественская, Э. В. Суслова, М. А. Зинин, Б. В. Костин, В. Я. Самойлов, артисты В. Я. Дворжецкий, Я. А. Дольский, Е. Я. Новиков, Г. А. Писарев, Г. Е. Писарев, А. Н. Вейсова, Н. Ф. Самойлова, С. Ж. Петрунина и др. Г. т. неоднократно выезжал на гастроли в Москву и Ленинград. В связи со 150-летием Г. т. был в 1949 награждён орденом Трудового Красного Знамени.

Лит.: Гацисский А. С., Нижегородский театр. 1798—1867, Н.-Новгород 1867; Соболь щиков-Самарин Н. И., Записки, Горький, 1940; Сурков Е, Горьковский, областной театр драмы, [Горький], 1937; Барсуков Н., Волчек Ю., Великие сорок лет (Страницы из истории Горьковского ордена Трудового Красного Знамени театра драмы им. М. Горького), Горький, 1957. *А. Кл.*

ГО́РЬКОВСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА И́МЕНИ А. С. ПУ́ШКИНА. С 1798 крепостная труппа князя Шаховского (певцы Я. Зайцев, А. Вышеславцев и др.) давала регулярные оперные спектакли. В репертуаре т-ра были оперы «Титово милосердие» Арайя, «Волшебная флейта» Моцарта, позднее— «Русалка» Даргомыжского, «Аскольдова могила» Верстовского, «Волшебный стрелок» Вебера, балет «Дон Жуан» Глюка и др. В 1896 к открытию Всероссийской художеств.-пром. выставки в Нижнем Новгороде сооружается здание нового т-ра. В труппу т-ра, сформированную С. И. Мамонтовым, входили крупнейшие певцы того времени, в т. ч. Ф. И. Шаляпин, И. В. Тартаков, Е. Я. Цветкова. Т-р открылся оперой «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») Глинки с участием Шаляпина. С этого времени в Нижнем Новгороде ежегодно работали оперные труппы, выступали выдающиеся певцы. В сов. время (с 1935) создан стационарный оперный т-р, выстроено новое здание т-ра (на открытии исполнялась опера «Князь Игорь»). В 1937 т-ру было присвоено имя А. С. Пушкина. В т-ре ставятся лучшие произв. рус. классической («Иван Сусанин», 1940, «Садко», 1949) и зап.-европ. музыки («Аида», 1948, 1957; «Кармен», 1936, 1939, 1961; «Фауст», 1940), оперы сов. композиторов («Тихий Дон», 1936, 1950; «Поднятая целина», 1939; «Броненосец „Потёмкин“» Чишко, 1937; «Семья Тараса» Кабалевского, 1951; «Мать» Хренникова, 1957; «Овод» Спадавеккиа, 1961). Т-р, носящий имя Пушкина, неоднократно ставил оперы и балеты по сюжетам произв. поэта: «Евгений Онегин», 1935, 1941, 1947, 1952, 1955, 1959; «Русалка», 1937, 1940, 1944, 1952, 1960; «Пиковая дама», 1938, 1947, 1960; «Борис Годунов», 1937, 1957; «Мазепа», 1938, 1949; «Дубровский», 1941; «Руслан и Людмила», 1944; «Бахчисарайский фонтан», 1937, 1949, и др. Т-р осуществил пост. опер горьковского комп. А. А. Касьянова: «Степан Разин», 1939, «Фома Гордеев», 1946, «Ермак», 1961. Ставятся балеты: «Лебединое озеро», 1936, 1951; «Коппелия», 1946; «Спящая красавица», 1953; «Щелкунчик», 1955; «Баядерка» и «Дон Кихот» Минкуса, 1936, 1961; «Красный цветок», 1941, 1953; «Каменный цветок», 1961; муз. комедии: «Летучая мышь», 1950; «Холопка», 1960. В т-ре работали: реж. М. М. Валентинов, И. И. Волчек, М. А. Терешкович, Б. А. Покровский, дирижёр И.А. Зак, солист А. А. Иванов и др. В труппе т-ра (1962): солисты оперы засл. арт. РСФСР М. Л. Чиненкова, засл. арт. Каз. ССР З. Н. Никитина, А. А. Сакулин, А. И. Суханов, В. В. Райцев, Л. Я. Аболинь, А. М. Бурлацкий, И. Е. Мануйлов, солистки балета засл. артистки РСФСР Н. В. Золотова, Л. К. Семёнова, Л. В. Федорушко; Б. Г. Рахманин, В. М. Гуськов, Ю. А. Мягков и др. Гл. дирижёр — засл. деят. иск-в Латв. ССР Л. Ф. Худолей, реж.— засл. арт. БССР О. М. Моралёв, гл. балетм.— Л. А. Серебровская, гл. хормейстер — П. С. Скаковский, художник — заслуженный деятель искусств РСФСР А. М. Мазанов, концертмейстер — заслуженная артистка Армянской ССР С. Г. Мелик-Беглярова.

Лит.: Благовидова Н., Завидное будущее, «Театральная жизнь», 1960, № 15, август, с. 21—22. *Э. К., А. Ив.*

ГО́РЬКОВСКИЙ ТЕА́ТР ЮНОГО ЗРИ́ТЕЛЯ ИМЕНИ Н. К. КРУ́ПСКОЙ — русский советский театр для детей. Создан в Нижнем Новгороде (ныне г. Горький) в 1928. С 1929 — стационарный т-р. Спектакли: «Созвездие гончих псов» Паустовского (1938), «Белеет парус одинокий» (1938) и «Сын полка» (1950) по Катаеву, «Сказка о правде» Алигер (1947), «Как закалялась сталь» (1948); «Аттестат зрелости» Гераскиной (1950), «Бронепоезд 14-69» (1957); «Город на заре» Арбузова (1958), «Именем Революции» Шатрова (1958), «В поисках радости» (1958) Розова, «Подвиг» Чеботарёва (1961), «Недоросль» (1928, 1952), «Горе от ума» (1937); «Сказка о царе Салтане» по Пушкину (1937, 1947), «Разбойники» (1935, 1956), «Ромео и Джульетта» (1951), «Мещанин во дворянстве» (1953), «Слуга двух господ» (1955); «Ворон» Гоцци (1957) и др. Большое внимание т-р уделяет произв. Горького; этапными для ТЮЗа были спектакли: «Алёша Пешков» (по 1-й части трилогии Горького — «Детство», 1948), «В людях» (1957), «Мещане» (1956). Для младших школьников пост. сказки («Снежная королева», 1938, «Красная шапочка», 1939, Шварца, «Двенадцать месяцев» Маршака, 1950, и др.). В течение ряда лет в т-ре работали актёры И. А. Зеленецкая, Н. М. Тареев и др., режиссёры Е. А. Брилль (один из основателей т-ра), М. Ф. Данилевский.

В труппе т-ра (1962): засл. арт. РСФСР А. Г. Луговая, засл. арт. ЯАССР Н. Иванова, актёры В. А. Сергеева, О. И. Треймут, О. Я. Думпе, А. Е. Гаричев, Н. А. Доронин, В. И. Соловьёв, И. А. Панаев и др. Гл. режиссёр т-ра (с 1948)—засл. деят. иск-в РСФСР В. Л. Витальев.

ГОРЮНО́В (наст. фам.—Бендель), Анатолий Иосифович [4(17).XII.1902—10.VII.1951] — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1946). В воспитании Г., рано лишившегося отца, большую роль сыграли братья его матери — артисты И. М. Москвин и М. М. Тарханов. В 1920 Г. поступил в Студию Вахтангова, к-рая в 1926 была преобразована в Т-р им. Вахтангова. Первая роль — Мудрец («Принцесса Турандот» Гоцци, 1922). Г. обладал ярким комедийным дарованием. Жизнерадостностью, обаянием, юмором были проникнуты созданные им образы простых солдат и матросов — строителей нового общества: Молодой солдат («Виринея» Сейфуллиной и Правдухина, 1925), Пузырь («Разлом» Лавренёва, 1927), матрос Дымов («Человек с ружьём» Погодина, 1937), Глоба («Русские люди», 1942). Одна из значит. работ артиста —весельчак и балагур, франц. солдат Селестен («Интервенция» Славина, 1933). Колоритно и остро играл Г. отрицат. роли: Иван Бабичев («Заговор чувств» Олеши, 1929), барон Нюсенжен («Человеческая комедия» по Бальзаку, 1934), Тоних («Далёкое» Афиногенова, 1935), Ткаченко («Шёл солдат с фронта» Катаева, 1938). Др. роли: Бенедикт («Много шума из ничего», 1936), Городничий («Ревизор», 1939), Санчо Панса («Дон Кихот» Булгакова, по Сервантесу, 1941), Полковник («Мадемуазель Нитуш» Эрве, 1944), Коста Варра («Заговор обречённых» Вирты; Гос. пр. СССР, 1950). Г. выступал как режиссёр («Опасный поворот» Пристли, 1940, совм. с А. И. Ремизовой). Был зав. постановочной и лит. частью, а также заместителем художеств. руководителя Т-ра им. Вахтангова. Вёл педагогич. работу (с 1927 в уч-ще при Т-ре им. Вахтангова, с 1931 —в ГИТИСе). С 1932 Г. снимался в кино; роли— Секретарь парткома («Партийный билет»), Карасик («Вратарь») и др.



А. И. Горюнов в ролях: 1. Барон Нюсинжен. 2. Селестен.

Лит.: Театр имени Евг. Вахтангова. Москва. 20 лет, М., 1946; Симонов Р., С Вахтанговым, М., 1959. *В. М.-М.*

ГОРЯ́НОВ (Гарянов, наст. фам. — Голубев), Павел Абрамович (р. 1. V. 1886) — русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1946). Член Коммунистич. партии с 1941. Окончил Киевскую муз.-театр. школу Лысенко. Сценич. деятельность начал в 1905 в г. Черкассах. Работал в Киеве, Чернигове, Краснодаре, Харькове, Днепропетровске, Самаре, Саратове и др. городах. В годы гражданской войны создал т-р ДАРТ (Дом артиста), обслуживавший красноармейские части. В 1928—60 —актёр и режиссёр Челябинского т-ра. Одновременно в 1935 организовал в Челябинске т-р кукол, где был директором, драматургом и гл. режиссёром. Вёл режиссёрскую и педагогич. работу в театр. студиях (Краснодар, Челябинск и др.). Написал книгу воспоминаний — «Актёры» (1957).

Роли: Фердинанд, Карл Моор, Хлестаков, Чацкий; герцог Рейхштадтский («Орлёнок» Ростана), Освальд («Привидения»), Окаёмов («Машенька» Афиногенова), Полежаев («Беспокойная старость» Рахманова), Кутузов («Фельдмаршал Кутузов» Соловьёва), Телятев («Бешеные деньги») и др.

Соч.: Актеры, Челябинск, 1957. *Ю.Р.*

«ГОРЯ́ЧЕЕ СЕ́РДЦЕ» — комедия в 5 д. А. Н. *Островского.* Соч. 1868. Пост. 15 янв. 1869 в Малом т-ре, в бенефис П. М. Садовского (Курослепов — П. Садовский, Параша — Федотова, Матрёна — Акимова, Градобоев — В. Живокини, Хлынов — В. Дмитревский, Наркис—Д. Живокини, Гаврила — Н. Музиль, Вася Шустрый — Третьяков-Стрельский, Силан — Федотов, Барин с большими усами — Константинов, Сидоренко —Никифоров, Аристарх — Шумский). Возобновления: 1883 (Курослепов — Греков, Параша — Ермолова, Матрёна — Акимова, Градобоев — Макшеев, Хлынов — М. П. Садовский, Наркис — К. Рыбаков), 1906 (Курослепов — К. Рыбаков, Матрёна — О. Садовская, Градобоев — Правдин, Хлынов — М. Садовский). В Александринском т-ре — 29 янв. 1869, в бенефис Ю. Н. Линской (Матрёна — Линская, Курослепов — П. Васильев, Параша — Е. Струйская, Градобоев — В. Самойлов, Зубов, Хлынов — Бурдин, Наркис—Горбунов, Гаврила — Калугин, Вася Шустрый — Сазонов, Силан —Зубров, Барин с большими усами — Степанов, Сидоренко — В. Васильев, Аристарх — Зубов, Полтавцев). Возобновления: 1875 (Курослепов — Виноградов, Матрёна — Левкеева 1-я, Силан — Варламов), 1893 (Курослепов — Варламов, Параша — Савина, Потоцкая, Матрёна — Владимирова, Градобоев — П. Медведев, Хлынов—Сазонов, Нильский, Силан—Давыдов), 1904 (пост. Санина, худ. Янов; Курослепов—Варламов, Матрёна — Н. Васильева, Параша — Шувалова, Градобоев —К. Яковлев, Хлынов — Давыдов, Наркис — Аполлонский, Гаврила — Ходотов), 1914 (Матрёна — Савина).

«Г. с.» ставили.: моск. Общество иск-ва и лит-ры (1897; Курослепов — Артём, Хлынов — Лужский. Градобоев — Неволин, Параша—Васильева, Силан—Прокофьев, Аристарх—Бурджалов, Наркис — Арбатов); Т-р Корша (1893; бенефис Валентинова, исполнявшего роль Хлынова); Т-р Незлобина (1913, реж. Званцев, худ. Кустодиев).

На сов. сцене «Г. с.» ставили.: 23 янв. 1926 МХАТ (реж. Станиславский, Тарханов и Судаков, худ. Крымов; Курослепов — Грибунин, Матрёна — Шевченко, Параша — Еланская, Градобоев — Тарханов, Хлынов — Москвин, Наркис—Добронравов, Гаврила — В. Орлов, Вася Шустрый — Станицын, Силан — Хмелёв, Барин с большими усами — Ершов, Сидоренко — Грибов, Аристарх — Н. Подгорный). Среди др. исполнителей «Г. с.» на сцене МХАТа — Станицын, Блинников (Курослепов); Тихомирова, Тарасова (Параша); Яншин (Градобоев); Грибов (Хлынов); Ливанов, Жильцов (Наркис); Судаков, Вербицкий (Барин с большими усами); Грибов, Яншин, Дорохин, Истрин (Сидоренко); В. А. Попов (Аристарх).

В 1942, во время пребывания в Новосибирске, «Г. с.» пост. Ленингр. т-р им. Пушкина (реж. Кожич и Даусон, худ. Самохвалов; Курослепов — Малютин, Матрёна — Белоусова, Параша — Митрофанова, Градобоев — Скоробогатов, Хлынов — Толубеев, Наркис — Чекаевский, Гаврила — А. Борисов). «Г. с.» ставили: Т-р им. Ленсовета, Москва (1935); Т-р Красной Армии в Ростове-на-Дону, Свердловский т-р (1936); Саратовский т-р (1937); Ярославский т-р, Магнитогорский т-р (1940); Бакинский т-р (1941); Казанский т-р (1944, реж. Дикий, худ. Осмёркин; Курослепов — Ф. Григорьев, Градобоев — Якушенко, Хлынов — Бросевич, Матрёна — Жилина, Параша—Лисецкая); Ивановский т-р (1944, реж. Дикий, худ. Комаровский); Красноярский т-р (1946), Иркутский и Челябинский т-ры (1948); Харьковский т-р (1951); Куйбышевский т-р (1958) и др.

Издания: Первое изд. «Г. с.»— «Отечественные записки», СПБ, 1869, № 1; из последующих изд. — Островский А. Н., Полное собр. соч., под ред. М. Писарева, т. 6, СПБ, изд. «Просвещение», 1919—23; Островский А. Н., Полное собр. соч., т. 5, М., 1960.

Лит.: Тальников Д., «Горячее сердце» на сцене МХАТ, М., 1940. *А. Шн.*

ГОСАГИТТЕА́ТР — см. *Государственный агитационный театр.*

ГОСЕ́Т — Государственный еврейский театр. См. *Московский еврейский театр.*

ГОСКОНЦЕ́РТ СССР (Государственное концертное объединение СССР) —советская концертная организация, образована в 1957 в системе Министерства культуры СССР. Осн. задача Г.— проведение гастролей сов. артистов за границей и иностр. артистов в СССР, а также планирование гастрольных выступлений ведущих сов. артистов в порядке обмена между союзными республиками. Г. формирует концертные группы для поездок за границу, определяет репертуар концертов, направляет для выступлений за границу отдельных солистов, муз., хореограф. и театр. коллективы. Г. не имеет постоянных штатных исполнителей и привлекает к участию в концертах лучших артистов театров и концертных организаций.

«ГОСПОЖА́ МИНИСТЕ́РША» — комедия в 4 д. Б. *Нушича* (сатира на чиновников королевской Сербии). Соч. 1929 (на сербск. яз.), пост. в том же году в Югославском драматич. т-ре, Белград. «Г. м.» стала одной из популярнейших пьес т-ров Югославии. Ставилась во мн. т-рах Европы (Будапешт, Бухарест, Вена, Париж и др.).

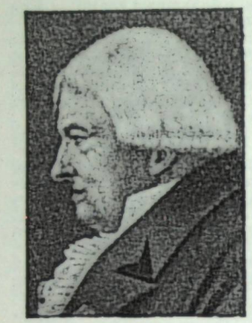
Первая пост. «Г. м.» в СССР— 12 марта 1946, Т-р им. Моссовета (реж. Завадский, Бенкендорф, худ. А. Гончаров, комп. Бирюков; Сима Попович — Калищев, Живка — Марецкая, Дора — Соколова, Рака — Лопаткина, Чеда — Оленин, Никкович — Плятт, Риста Теодорович — Алексеев, Пера — Цейц, дядя Васа — Абдулов, Каленич — Годзи, Стефанович — Левыкина, Анка — Бутова). Новая пост. в этом же т-ре — 1955.

Пьесу Нушича ставили многие сов. т-ры, среди них: Т-р комедии, Горький (1947; реж. Асеев; Живка — Даминская); т-р «Эстония», Таллин (1948; реж. Кальметт, худ. Пеек; Живка — Мольдре); Иркутский т-р (1948; реж. Ляшенко; Живка — Мартен); Молдавский муз.-драматич. т-р, Кишинёв (1948; реж. В. Герлак; Живка — Т. Герлак); Челябинский т-р (1948); Новгородский т-р (1948); Чкаловский т-р (1950); Курский т-р (1953); Ульяновский т-р (1954); Обл. драматич. т-р, Брянск (1954); Куйбышевский т-р (1955); Т-р Морд. АССР (1955); Т-р им. Я. Купалы (1956; реж. Рахденко, худ. Малкин; Живка — Полло); Латв. т-р драмы (1956; реж. Памше, худ. Ябловский; Живка — Ленскалн); Тувинский т-р (1956); Уфимский т-р (1958) и мн. др.

Издания: Первая публикация «Г. м.» на сербск. яз., 1931. Первый рус. пер. Евг. Бермонта, М., 1946; Нушич Бр., Комедии, М., 1956, с. 3—16 и 243—346.

Лит.: Бояджиев Г., В. П. Марецкая. Творческий путь актрисы, М., 1954, с. 158—168. *А. Шн.*

ГОССЕ́К (Gossec), Франсуа Жозеф (17.1.1734, дер. Вернь, провинция Эно, ныне в Бельгии,—16.II. 1829, Пасси, близ Парижа) — французский композитор, дирижёр, музыкально-общественный деятель. По происхождению бельгиец. Крупнейший муз. деятель периода франц. бурж. революции конца 18 в. Член



Ин-та Франции (с 1795). Был певчим в хоре кафедрального собора в Антверпене. Обучался игре на скрипке. В 1751 по приглашению Рамо приехал в Париж, работал капельмейстером в частных капеллах. Вскоре завоевал известность как композитор симф., оперной, церковной и камерной музыки. В 1780-е гг. горячо поддерживал оперную реформу Глюка. Был одним из директоров Академии музыки («Гранд-Опера»). В 1784 учредил Королевскую школу пения и декламации, на основе к-рой в 1793 возник Нац. муз. ин-т (с 1795—консерватория). В годы революции Г.— дирижёр оркестра Нац. гвардии и «Композитор Республики». В 1795 — 1816 Г. — сначала инспектор, затем профессор композиции консерватории. В 1799—1804 и 1809—12—член комиссии по отбору репертуара «Гранд-Опера». Г.— родоначальник франц. симфонии, новатор в области оркестра. Прославился также как композитор массовых муз. произв., исполнявшихся на нар. революц. празднествах, б. ч. на открытом воздухе («Народ, пробудись!», «Песня 14 июля», «Гимн на праздник Федерации» и др.). Автор св. 20 опер, в т. ч. «Рыбаки» (1766, т-р «Комеди Итальенн», Париж), «Туанон и Туанетта» (1767, там же), «Сабинус» (1773, Версаль), «Алексис и Дафна», «Филимон и Бавкида» (обе 1775), «Сельский праздник» (1778), «Розина, или Покинутая супруга» (1786), «Дар свободе» (1792), «Триумф Республики, или Лагерь при Гранпре» (1793) (все пост. «Гранд-Опера», Париж). Раннее творчество Г. способствовало становлению франц. комич. оперы. В произв. эпохи революции воплощаются патриотич. идеи, революц. подъём нар. масс; в партитуру оперы «Дар свободе» Г. ввёл «Марсельезу». Г. принадлежат также балеты «Анетта и Любен» (1778), «Мирза» (1779), пост. «Гранд-Опера», Париж, и др., музыка к пасторали «Гилас и Сильвия» Р. де Шабана (1768, «Комеди Франсез»), к трагедиям «Электра» Д. де Рошфора (1782, Версаль) и «Аталия» Расина (1785, Фонтенбло), дополнительные номера к опере-балету «Любовь богов» Ж. Муре (1757, «Гранд-Опера») и к операм Глюка «Альцеста» (1776, там же) и «Ифигения в Тавриде» (1779, там же), симфонии, оратории и др.

Соч.: Méthode de chant du Conservatoire de musique, [P., 1803].

Лит.: Гершензон М., Две жизни Госсека, М., 1933; Радиге А., Музыканты эпохи Великой Французской революции, пер. с франц., М., 1934; Hédouin P., Gossec, sa vie et ses ouvrages, P., 1852; Dufrane L., Gossec, P.— Brux., 1927; Tonnard F., François Joseph Gossec musicien hennuyer de la Révolution française, Brux., 1938; Prod'homme J.-G., François-Joseph Gossec, P., 1949. *Вл. О.*

ГОСТЕ́НИНА, Елизавета Андреевна [р. 4 (17). VIII. 1904] — грузинская советская артистка оперы (сопрано). Нар. арт. Груз. ССР (1947). Чл. Коммунистич. партии с 1948. В 1929 окончила Тифлисскую консерваторию по классу проф. Л. Михальской. В этом же году впервые выступила в Т-ре оперы и балета им. Палиашвили. Г. обладает голосом большой силы, особенно звучным в верхнем регистре, высоким вок. и сценич. мастерством.

Партии: Этери («Абесалом и Этери» Палиашвили), Нестан («Сказание о Тариэле» Мшвелидзе), Русудана («Сказание о Шота Руставели» Аракишвили), Дора («Депутат» Тактакишвили), Цицинатела («Родина» Туския), Ярославна, Татьяна, Лиза; Мария («Мазепа»), Аида, Тоска и др. *Н. Э.*

ГОСТИ́М — см. *Мейерхольда имени театр.*

ГОСТИ́НИЧНЫЕ ТЕА́ТРЫ — места для театральных представлений, находившиеся во внутренних дворах гостиниц Лондона (16 в.). Возникли в 60—70-х гг. Продолжали существовать и после появления спец. театральных зданий. В конце двора сооружался помост, служивший сценич. площадкой. Зрители во время спектакля стояли во дворе перед помостом, сидели на галерее и у окон гостиницы. Известно пять Г. т.: «Кросс кис» («Перекрёсток»), «Белл» («Колокол»), «Булл» («Бык»), «Белл Сэведж», «Борс хед» («Кабанья голова»). В Г. т. давали представления бродячие труппы.

Лит.: Мюллер В. К., Драма и театр эпохи Шекспира, Л., 1925; Булгаков А. С., Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма, Л., 1929. *А. Б.*

ГО́СТИНСКИЙ (Hostinský), Отакар (2.I.1847—19.I.1910) — чешский музыковед, музыкальный критик. Доктор философии (с 1896). Обучался в Пражском и в Мюнхенском ун-тах. С 1877 — преподаватель, с 1882—профессор кафедры эстетики Пражского ун-та. Как муз. и театр. критик активно сотрудничал в газетах и журналах; был одним из первых чеш. музыковедов, пропагандировавших вагнеровские принципы оперы. Автор ряда трудов о чешском музыкальном театре, в т. ч. «Мелодрама» (1885), «Музыка в Чехии» (1900), «Статьи о Сметане» (1901), «Фибих и мелодрама» (1901) и др.

Лит.: Nejedlý Zd., Otakar Hostinský, [2 vyd.], Praha, 1955; Неедлы З., Статьи об искусстве, Л.—М., 1960, с. 59—63. *Л. Т.*

ГО́СТРУП, Е. К.— см. *Хоструп* Е. К.

ГОСТЫ́ŃСКАЯ (Gostyńska), Анна (14.VI.1847 — 19.VII.1918) — польская актриса. Сценич. деятельность начала ок. 1873 в варшавских «садовых» т-рах. Затем играла в различных провинциальных странствующих труппах, руководила собств. труппой. С 1880 работала во Львовском т-ре. Характерная актриса, блестяще владевшая иск-вом сценич. перевоплощения, Г. успешно играла трагедийные — Книртье («Гибель „Надежды“» Хейерманса), Вдова («Балладина» Словацкого), и комедийно-сатирич. роли — Добруйская и Йовяльская («Девичьи обеты», «Йовяльский» Фредро), Дульская («Мораль пани Дульской» Запольской) и др.



А. Гостыньская в роли Книртье.

Лит.: Grzymała-Siedlecki A., Świat aktorski moich czasów, Warsz., 1957, c. 120—130; Pepłowski S., Siły sceny lwowskiej, Lwów, 1887, s. 14.

ГОСУДА́РСТВЕННАЯ АКАДЕ́МИЯ ИСКУССТВОЗНА́НИЯ (ГАИС) — научно-исследовательское учреждение. Организовано в Москве в 1931 на основе ГАХН (см. *Государственная академия художественных наук*) и искусствоведч. секторов РАНИОН (Российская ассоциация научно-исследовательских институтов обществ. наук). В 1933 ГАИС была переведена в Ленинград, слившись со своим ленингр. отделением (ЛОГАИС), бывшим Гос. ин-том истории иск-в (см. *Ленинградский институт истории искусств*). Г. а. и. имела 5 секций — литературоведения, театроведения, киноведения, изобразит. иск-в и музыковедения. В театроведч. секцию, возглавляемую проф. А. А. Гвоздевым, входили С. С. Мокульский, А. И. Пиотровский, В. Н. Всеволодский-Гернгросс, К. Н. Державин, И. И. Соллертинский, Н. П. Извеков и др. Академией был выпущен ряд трудов — «Творчество Шекспира» А. А. Смирнова (1934), «История советского театра», т. 1 (1933); «Ревизор

на сцене» С. С. Данилова (1934), «Большой драматический театр» (1935); «Архитектура сцены» Извекова (1935) и др. В 1936 Г. а. и. была реорганизована в Ленингр. гос. научно-исследоват. ин-т искусствознания. С 1937 назывался Гос. муз. научно-исследоват. ин-т, с 1939 — Гос. научно-исследоват. ин-т театра и музыки (см. *Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии*).

Лит.: Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки, Л.—М., 1947.

ГОСУДА́РСТВЕННАЯ АКАДЕ́МИЯ ХУДО́ЖЕСТВЕННЫХ НАУ́К (ГАХН) — научно-исследовательское учреждение, существовавшее в Москве в 1921—31. Президент ГАХН — П. С. Коган. Наряду с секциями и отделами по др. видам иск-ва (лит-ра, музыка, изобразит. иск-во) в ГАХН имелась Театр. секция, организованная на базе Гос. ин-та театроведения (существовал с 1 окт. 1921 по 1 янв. 1922). Секция занималась изучением и разработкой истории, теории и творч. практики рус. и зарубежного т-ров. В её деятельности принимали участие А. А. Бахрушин, Н. Л. Бродский, Н. Д. Волков, В.Н. Всеволодский-Гернгросс, А. А. Гвоздев, Л. Я. Гуревич, А. К. Дживелегов, Н. П. Кашин, П. А. Марков, А. П. Петровский, С. А. Поляков, В. Г. Сахновский, В. А. Филиппов, Н. Е. Эфрос и мн. др. Театр. секция участвовала в организации выставок: «Московские театры Октябрьского десятилетия» (1928), «Искусство народов СССР» (1927), готовило к изданию труды (сб. «Творчество А. Н. Островского», М.—Л., 1923, и др.). При Театр. секции ГАХН были: Театр. мастерская под рук. В. Г. Сахновского, изучавшая законы актёрского творчества и занимавшаяся реконструкцией спектаклей прошлых времён; лаборатория сценич. воспроизведения лит.-сценич. текста под рук. А. Я. Закушняка. ГАХН имела свой печатный орган—журн. «Искусство». В 1931 ГАХН преобразована в Гос. академию искусствознания.

Лит.: Государственная Академия Художественных наук (Историч. очерк), М., 1925; Государственная Академия Художественных наук. Отчёт 1921—1925, М., 1926. *А. Шн.*

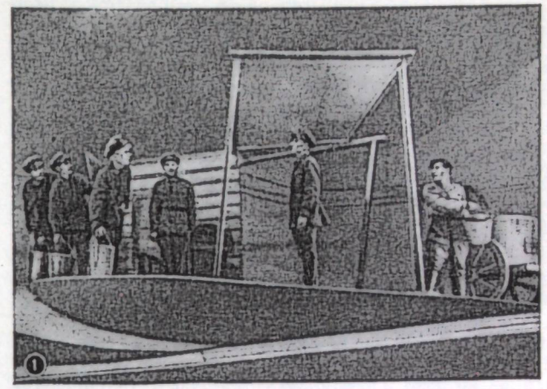
ГОСУДА́РСТВЕННАЯ О́ПЕРА В БЕРЛИ́НЕ — см. *Немецкая государственная опера в Берлине.*

ГОСУДА́РСТВЕННЫЙ АГИТАЦИО́ННЫЙ ТЕА́ТР — русский советский театр. Создан в Ленинграде в 1924 на базе Центральной агитстудии ленинградского Губполитпросвета, возникшей из самодеятельных театральных организаций. Отрицая старую театр. культуру, деятели Агиттеатра создавали новые жанры — пьесу-инсценировку, литмонтаж, живую газету, политфарс. Большое место в репертуаре т-ра занимали пост., откликающиеся на важнейшие события обществ.-политич. жизни страны,— «Конституция СССР» (1925), «К 10-летию Красной Армии» (1928), «Пятилетний план народного хозяйства» (1929) и др. Т-р осуществлял также пост. пьес сов. драматургов «Шторм» Билль-Белоцерковского (1928), «Ярость» Е. Яновского (1929) и др. Выезжая в длительные поездки по районам области, т-р участвовал в культурном обслуживании деревни. В т-ре работали режиссёры Е. Д. Головинская, Я. Н. Чаров, В. В. Шимановский, артисты Г. А. Авлов, М. М. Марусина, Г. Н. Орлов и др. В 1933 реорганизован в Колхозно-совхозный театр им. Леноблисполкома.

Лит.: Булгаков А. С. и Данилов С. С., Государственный Агитационный театр в Ленинграде. 1918—1930, М.—Л., 1931. *Ан. А.*

ГОСУДА́РСТВЕННЫЙ О́ПЕРНЫЙ ТЕА́ТР В ВАРША́ВЕ — см. *Польский театр оперы.*

ГОСУДА́РСТВЕННЫЙ ЦЕНТРА́ЛЬНЫЙ ТЕА́ТР ЮНОГО ЗРИ́ТЕЛЯ (Госцентюз) — советский театр для детей. Открыт в 1920 под названием «*Первый государственный театр для детей*», с 1931— Госцентюз. Т-р активно работал с драматургами. Здесь были





Госцентюз. Сцены из спектаклей: 1. «Винтовка 492 116». 2. «Чёрный яр».

пост.: «Чёрный яр» Афиногенова (1928), «Винтовка 492 116» Крона (1929), «Клад» Шварца (1934), «Единая боевая» Бруштейн (1940), «Дом № 5» Штока (1941) и др. В т-ре шли также спектакли на историч. сюжеты («Джордано Бруно» Заяицкого, 1932, «Вольные фламандцы» Кочеткова и Шервинского, 1935), ставилась рус. и зарубежная классич. драматургия — «Пушкинский спектакль» («Скупой рыцарь» и «Русалка», 1937), «Свои люди — сочтёмся» Островского (1932, 1938), «Женитьба» Гоголя (1928, 1938), «Сам у себя под стражей» Кальдерона (1934), «Том Кенти» (1938, пьеса Михалкова по мотивам «Принца и нищего» Твена) и др. В т-ре работали: режиссёры Л. А. Волков, В. С. Колесаев, И. М. Доронин, А. З. Окунчиков; актёры П. А. Гаврилов, М. Н. Зорина, М. П. Колесников, З. А. Сажин, В. А. Сперантова, Т. А. Щепкина, Ю. Б. Юльская; художники М. С. Варпех, И. С. Федотов, Е. М. Фрадкина, Н. А. Шифрин; композитор И. Н. Ковнер. В 1941 Госцентюз был слит с *Московским театром юного зрителя* (МТЮЗ).

Лит.: Наш театр [Сборник], М., 1939; Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1, М., 1954, т. 2, М., 1960 (главы «Театры для детей»).

ГОТОВАЦ (Gotovac), Яков (р.11.X.1895) — югославский композитор и дирижёр. Первоначальное муз. образование получил в Сплите у А. Добронича и др. Учился в Загребской консерватории, затем в Венской муз. академии у М. Маркса. В 1922 основал в Шибенике филармонич. об-во. С 1923 (с перерывами) дирижёр оперы и оперетты в Загребе, одновременно руководитель хора «Младост», с к-рым гастролировал в ряде стран Европы, пропагандируя музыку юго-



славских композиторов. Композиторскую деятельность начал в 1913. В 30-х гг. обратился к созданию произв. для муз. т-ра, написал оперу «Морана» (1930, Брно) и комич. оперу по нар. преданию «Эро с того света» (1935, Загреб), к-рая неоднократно ставилась в Югославии и за границей. В последующие годы написал оперы «Каменоломня» (1946, Загреб), «Мила Гойзалича» (1952, там же), одноактную оперу «Далмаро» (1958) и «Станац» (1958), музыку к хореографич. представлению «Ожерелье» (1955) и др. Большинство сценич. произв. Г. написано на основе нац. муз. фольклора, отличается мелодичностью, эмоц. насыщенностью, юмором. Сюжетами опер Г. обычно служат эпизоды из жизни хорватского народа. Г. принадлежит также музыка к пьесе И. Гундулича «Дубравка» (1928, Загреб) и соч. в др. жанрах.

Лит.: Marcovac P., Jakov Gotovac: «Ero s onoga svijeta», «Književnik», 1936, 1; Andreis J., Jakov Gotovac. Split, 1957. *Л. М.*

ГОТО́ВЦЕВ, Владимир Васильевич [р.8(20).I. 1885] — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1948). Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та. В 1907—08 учился на драм. курсах Адашева. В 1908—24 играл в МХТ. В 1913 вступил в 1-ю Студию МХТ, продолжая участвовать в спектаклях МХТ, в 1924—36 был актёром МХАТа 2-го, созданного на основе 1-й Студии. С 1936 — снова в труппе МХАТа. Образы, созданные Г., отличаются сочностью сценич. рисунка, яркостью характеристик, жизнерадостностью. Г. участвовал в пост. спектаклей МХАТа 2-го «Блоха» и «Двенадцатая ночь». Занимается педагогич. деятельностью (Моск. театр. уч-ще, 1939—50, ГИТИС, 1950—52 и с 1959). Доцент (1950).



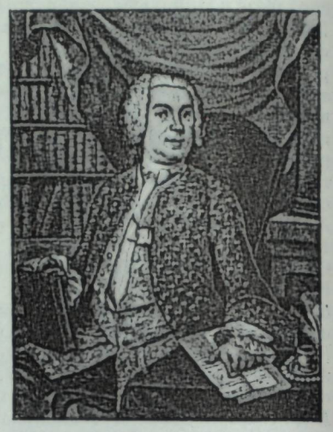


В. В. Готовцев в ролях: 1. Сэр Тоби. 2. Контр-адмирал Белобров.

Роли: Яша («Вишнёвый сад»), Федотик («Три сестры»), Боркин («Иванов»), Ломов («Предложение» Чехова), 1-й халдей («Блоха» по Лескову), сэр Тоби и Петруччио («Двенадцатая ночь» и «Укрощение строптивой»), Живновский («Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина), Пётр I (о. п. А. Н. Толстого), Варравин («Дело» Сухово-Кобылина), Елисатов («Любовь Яровая»), Бартоло («Женитьба Фигаро»), Губернатор («Мёртвые души» по Гоголю), контр-адмирал Белобров («Офицер флота» Крона: Гос. пр. СССР, 1946), генерал Пантелеев («Победители» Чиркова, Гос. пр. СССР, 1947), Иконников («Ломоносов» Вс. Иванова), Паулет («Мария Стюарт»), Моргунов («Всё остаётся людям» Алёшина) и др. *П. М.*

ГОТУ́А, Леван Парфёнович (р.25.II.1905) — грузинский советский писатель, драматург. В пьесе «Непобедимые» отразил борьбу сов. народа в Отечеств. войне (1945, Т-р им. Марджанишвили). Написал также пьесы на историч. сюжеты, пост. в Т-ре им. Марджанишвили: «На перепутье» («Царь Ираклий», 1942, 1956), «Давид Строитель» (1946), комедию нар. масок «Трёхликий рыцарь» (1958), комедию «Тутовая невеста» (1958, Горийский т-р им. Г. Эристави). *Д. Д.*

ГО́ТШЕД (Gottsched), Иоганн Христоф (2.II.1700, Кёнигсберг,—12.XII.1766, Лейпциг) — немецкий теоретик искусств и драматург. Представитель нем. классицизма 18 в. Окончил богословский ф-т Кёнигсбергского ун-та. С 1725 жил в Лейпциге, был преподавателем, а с 1735 профессором «изящных искусств». Основал лит. журналы: «Разумные порицательницы» (1725—26) и «Честный человек» (1727), в журналах, так же как и в своих теоретич. работах («Опыт критической поэтики», 1730, «Немецкий театр, согласно правил древней Греции и Рима», 1741—45) и лекциях, Г. выступал как противник т. н. «барочного т-ра», получившего распространение в Германии в конце 17— нач. 18 вв., с характерными для этого театра преувеличениями трагического и комического, грубостью буффонады, пристрастием к импровизациям. Горячий последователь франц. классицизма, Г. декларировал упорядоченное искусство, чёткое деление на трагические и комические жанры, подчинение незыблемым правилам «трёх единств». Настаивал на изгнании из лит. сюжетов упоминания о сверхъестественном, чудесном, необъяснимом с точки зрения здравого смысла. От актёров он требовал замены бурлескных приёмов игры патетич. напевной декламацией, торжественными жестами. Сторонник «просвещённого абсолютизма», Г. видел смысл театр. представления в изображении победы долга (понимаемого как долг по отношению к государю) над чувствами. Победа гражданина над человеком была одной из основных тем т-ра эпохи Просвещения. Этой идее посвящена трагедия Г. «Умирающий Катон» (1732) — рассудочное и бездейственное произведение, к-рое, однако, сохранялось в репертуаре нем. т-ра в течение 25 лет и выдержало 10 изданий. Свои теоретич. взгляды Г. пытался применить на практике в лейпцигской драм. труппе К. *Нейбер*, идейным руководителем к-рой он был с 1727. После разрыва с труппой Нейбер, последовавшего в 1740, Г. руководил труппами И. Ф. Шёнемана и Г. Г. Коха.



Положительное значение театр. деятельности Г.— в его стремлении воссоединить сценич. иск-во с лит-рой. Г. уделял много внимания формированию лит. языка в нем. драматургии. Он первый познакомил нем. зрителей и читателей с произв. Корнеля, Расина и др. Вместе с тем преклонение Г. перед аристократами, желание потворствовать их вкусам, галломания, пренебрежение нац. традициями, рационализм, отсутствие в его собственных драм. произв. и переводах живого, творч. начала вызвали справедливые нарекания и насмешки Г. Э. Лессинга, писателей «Бури и натиска», а впоследствии и Н. Г. Чернышевского.

Соч.: Gesammelte Schriften, hrsg. von E. Reichel, Bd 1—6, B., 1901—06.

Лит.: Гербель Н. В. (ред.), Немецкие поэты в биографиях и образцах, СПБ, 1877; Дживелегов А., Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г., М.—Л., 1941, с. 529—534; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957, с. 431—446; Danzel Th. W., Gottsched und seine Zeit, Lpz., 1838; Wolff E., Gottsched's Stellung im deutschen Bildungsleben, Bd 1—2, Kiel, 1895—97; Waniek G., Gottsched und die deutsche Literatur seiner Zeit, Lpz., 1897. *Т. П.*

ГОТЬЕ́ (Gautier), Пьер (ок. 1642—1.X.1697) — французский композитор. В 1685 основал в Марселе первый во франц. провинции т-р оперы по образцу Академии музыки. Здесь Г. выступал как дирижёр. Осуществил пост. опер Люлли («Фаэтон», «Ацис», «Армида») и собств. опер «Триумф мира» (1685) и «Суд солнца» (1687). В 1689 т-р Г. закрылся из-за материальных затруднений. Написал ряд соч. в др. жанрах.

Лит.: Tillet T. du, Description du Parnasse français, P., 1760; Gouirand A., La musique en Provence, Marseille, 1908. *И. Щ.*

ГОТЬЕ́ (Gautier), Теофиль (13.VIII.1811—24.X. 1872) — французский писатель, поэт и критик. В первый период своей лит. деятельности примыкал к группе молодых романтиков, сторонников В. Гюго. После революции 1848 Г. становится идеологом франц. эстетизма, в своём творчестве стремится следовать принципу «искусство для искусства». С 1835 в течение ряда лет Г. вёл еженедельные театр. обозрения в парижских газетах. Его статьи, собранные в многотомный труд («История театра во Франции за последние 25 лет»), дают богатый материал по истории франц. т-ра. Г. много внимания уделял хореографич. иск-ву, в частности творчеству балерин М. Тальони, Ф. Эльслер, К. Гризи. Г. написал (совм. с Ж. Сен-Жоржем, Ж. Коралли, А. Сен-Леоном) ряд балетных либретто, в т. ч. к балету «Жизель» (1841, т-р «Опера»), определившему художеств. принципы т. н.романтич. балета, а также к балетам: «Пери» на муз. Бургмюллера (1843, «Опера»), «Сакунтала» на муз. Рейе (1858, «Опера»), «Янко-бандит» на муз. Обера (1858, т-р «Порт-Сен-Мартен») и др. С именем Г. связана ориентация балета на экзотические темы, проявившаяся в творчестве балетмейстера М. Петипа. Прозаические произведения Г. «Роман мумии» и «Царь Кандавл» стали сюжетной основой для балетов Петипа — «Дочь Фараона» (1862, Мариинский театр), «Царь Кандавл» (1868, там же). Помимо либретто, Г. написал ряд небольших пьес, изданных под названием «Карманный театр» (1855), а также (совм. с П. Сироденом) — водевиль «Путешествие в Испанию» (1848). Его новелла «Омфала» явилась основой балета «Павильон Армиды» на музыку Черепнина (1907, Мариинский т-р), пост. балетмейстером М. Фокиным (по либретто А. Бенуа). Посетив Россию, Г. написал книгу «Путешествие в Россию», в которой дал высокую оценку русскому балету.

Соч.: Les beautés de l'opéra..., P., 1845; Théâtre de poche, P., 1855; Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, [ser. 1—2], P., 1858—59; Voyage en Russie, P., 1866; Théâtre, P., 1872; Souvenirs de théâtre, d'art et de critique, P., 1883.

Лит.: Levinson A., T. Gautier et le ballet romantique, «Revue musicale», P., 1921 (№ speciale); его же, Meister des Ballets, [Potsdam], 1923; Patch H., The dramatic criticism of T. Gautier, [N. Y.], 1922; Lifar S., Giselle, P., 1942; Richardson J., Théophile Gautier, his life and times, N. Y., 1959. *В. Г.*

ГОТЬЕ́-ГАРГИ́ЛЬ (Gaultier-Garguille; прозвище Гюг Герю; Guéru) (1574—1633) — французский актёр. Вместе с актёрами Гро-Гильомом и Тюрлюпеном образовал в 1622 в Париже фарсовое трио, к-рое приобрело популярность на ярмарочных подмостках исполнением импровизированных фарсовых сценок. Костюм Г.-Г. состоял из чёрной куртки с красными рукавами, чёрных коротких панталон, чулок и туфель. Вместе со своими партнёрами Г.-Г. был приглашён в т-р «Бургундского отеля». Комедийное трио, возглавляемое Г.-Г., давало небольшие представления (близкие к комедийному спектаклю) с постоянными типами-персонажами. Гл. действующими лицами этих представлений были старик-учёный, педант и злополучный любовник, которого играл Г.-Г., и его двое слуг — весёлый ловкий плут Тюрлюпен и добродушный толстяк Гро-Гильом. Представления трио завершались песенками Г.-Г., в к-рых грубоватый нар. юмор переплетался с эпикурейскими мотивами раннего Ренессанса. Традиции иск-ва Г.-Г. и его партнёров нашли развитие в творчестве актёров Жодле, Гро Рене и др., а также в комедиях-фарсах Мольера.



Фронтиспис издания песенок Готье-Гаргиля.

Лит.: Magne E., Gaultier-Garguille, comédien de l'Hôtel de Bourgogne, P., [1911]; Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г., М.—Л., 1941; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956. *Гр. Б.*

ГО́У (Gow), Джеймс Эллис (27.VIII.1907—1952)— американский драматург. В 1928 по окончании ун-та в штате Колорадо получил степень бакалавра иск-в. В 1931—43 — сценарист в Голливуде. Совм. с Э. Нортом написал пьесы: «Профессор, барабаны!» (1935, Уайт Слейнп, штат Нью-Йорк) и «Бессмысленное стихотворение» (1937, Сан-Франциско). Известность получила драма, написанная Г. совм. с Д'Юссо «Завтрашний день мира» (1943, Т-р Э. Барримор, Нью-Йорк), посв. проблеме перевоспитания молодого поколения немцев в демократич. духе. Широко популярна драма «Глубокие корни» (совм. с Д'Юссо, 1945, т-р «Фултон»), обличающая расовую дискриминацию в Юж. штатах. Пьеса эта была пост. в Т-ре им. Вахтангова (1947) и во многих т-рах СССР. В 1950 Г. совм. с Д'Арно написал сатирич. комедию «Легенда о Саре», высмеивавшую филантропич. учреждения США. *Г. З.*

ГОУЛА́НЬ — название театральной площадки в Китае. Были распространены в Сунскую эпоху (960—1279). Г. представляет собой небольшой участок, огороженный перилами (название от лань—перила), барьером или занавесями и покрытый навесом (вацзы). Под одним навесом находилось 10 и более Г., на каждом из к-рых давались разл. представления. В эти представления наряду с вокальными и цирковыми номерами включались и небольшие сцены, выступления сказителей. *Б. Р.*

ГО́ФМАН (Hoffman), Антонина (16.VI.1842—16.VI. 1897) — польская актриса. Училась у актёра Я. Круликовского, в 1858 поступила в варшавскую драм. школу. В 1859 впервые выступила на сцене театра «Розмантости» в Варшаве, с 1860 — в Краковском театре, с к-рым была связана вся последующая творч. деятельность Г. Работая в тесном сотрудничестве с руководителем Краковского т-ра С. Козьмяном, Г. утверждала принципы реализма т. н. «краковской школы». Театр. критика считала её игру высоким образцом жизненной правды и простоты. Во время гастролей Г. в Петербурге (1882) пресса отмечала, что её «реализм чужд всяким искусственным эффектам». Г. не ограничивала себя одним амплуа.



А. Гофман в ролях: 1. Гульда. 2. Балладина.

Роли: Кассандра («Отказ греческим послам» Кохановского), Клара и Матильда («Девичьи обеты» и «Великий человек на малые дела» Фредро), Гульда («Цыгане» Коженёвского), Ангели («Охота на мужа» Балуцкого), Катарина, Гермиона, Целия («Укрощение строптивой», «Зимняя сказка», «Как вам это понравится?»), леди Мильфорд («Коварство и любовь»), госпожа Обре («Взгляды госпожи Обре» Дюма-сына), Одетта (о. п. Сарду) и др. Г. пропагандировала драматургию Ю. Словацкого, играла роли: Марии Стюарт, Балладины, Беатриче Ченчи (в о. п.), Амелии («Мазепа»), Розы Венеды («Лилла Венеда»), Саломеи («Горштынский») и др.

Лит.: Przybylski Z., Z rozwoju polskiego teatru. Antonina Hoffman, Kraków, 1898, 2 wyd., 1901; Got J., Antonina Hoffman i teatr Krakowski jej czasów, [Warsz., 1958]. *Б. Рос.*

ГО́ФМАН (Hofman), Властислав (р.5.II.1884)— чешский театральный художник, архитектор и график. Оформил спектакли «Гуситы» Дворжака (1919), «Преступление и наказание» (1928), «Братья Карамазовы» по Достоевскому (1931), «На дне» (1931), «R. U. R.» Чапека (1929), «Яношек» Магена и др. Работы Г. отличаются удачной планировкой сцены, живописным решением, использованием проекций. *Л. Сол.*

ГО́ФМАН (Hofmann), Людвиг (р.14.I.1895) — немецкий артист оперы (бас-баритон). Пению обучался во Франкфурте, Берлине и Милане. Впервые выступил на оперной сцене в 1918 в Бамберге. После успешных выступлений в оперных т-рах Детмольда (1919—20), Бремена (1920—25) и Висбадена (1925—27) Г. был приглашён в Вену и Берлин, где его интерпретация партий вагнеровского репертуара получила высокую оценку у публики и критики. В 1928—32 Г.— солист Берлинской оперы; в 1932—39 пел на сцене «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). С 1949 Г.— солист Венской оперы. Гастролировал в Англии, Австрии, Италии, Аргентине и др. странах; систематически участвовал в Байрёйтских фестивалях. Иск-во Г. лишено оперной ходульности, ложного пафоса, оно отличается глубиной и искренностью.

Партии: Сакс, Марк, Вотан, Даланд («Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тристан и Изольда», «Валькирия», «Летучий голландец» Вагнера), герцог Синяя Борода («Замок герцога Синей Бороды» Бартока), Осман («Похищение из сераля» Моцарта), Собакин («Царская невеста»). *Л. М.*

ГО́ФМАН, Пётр Ромуальдович [р.10(23).XII.1904]— русский советский актёр. Нар. арт. Бурят. АССР (1954). Сценич. деятельность начал в 1929 в Ленингр. Рабочем т-ре. В 1932—34—актёр т-ра им. ЛОСПС, затем Ленингр. Реалистич. т-ра, в 1937—41—Ленингр. Нового т-ра. В 1942—61 работал в т-ре рус. драмы в Улан-Удэ.

Роли: Стессель («Порт-Артур» Степанова и Попова), Лама («Забайкальская быль» Балдано и Метелицы), Берест («Плато Кречет»), Вожак («Оптимистическая трагедия»), Антон Кряж («Весёлка» Зарудного), Ахов («Не всё коту масленица»),

Президент («Коварство и любовь»), Гвоздилин («Третья патетическая»). *Л. Ход.*

ГО́ФМАН (Hoffmann), Эрнст Теодор Амадей (24.I. 1776, Кёнигсберг, —25.VI.1822, Берлин) — немецкий писатель, композитор, художник и театральный деятель. Представитель нем. романтизма, Г. вошёл в историю культуры гл. обр. как прозаик-романтик, автор фантастич. сказок, повестей и новелл. По образованию — юрист, с 1798 — судебный советник. Параллельно с однообразной, монотонной службой чиновника развивалась творческая жизнь Г.— музыканта, писателя, художника, полная метаний и поисков. С 1790 Г. принимал участие в любительских спектаклях как композитор, капельмейстер и художник-декоратор. С 1805 он работал уже как профессионал в театрах Варшавы (1805—06), Бамберга (1808—1813), Лейпцига, Дрездена (1813—14) и Берлина (1816—17). С 1816 он опять возвратился на государственную службу как специалист по уголовному праву и продолжал занятия искусством. Наибольшую известность получила его романтич. опера «Ундина» (1813, пост. 1816 в Берлинском Королевском т-ре). Перу Г. принадлежат также оперы «Любовь и ревность» (1804, на текст Кальдерона), «Напиток бессмертия» (1808), муз. комедия «Весёлые музыканты» (1903, на текст К. Брентано), балет «Арлекинада» (1806), либретто комич. опер «Ренегат» и «Фаустина», музыка к романтич. драме Ц. Вернера «Крест на Балтийском море» (1806) и др., а также ряд концертных и симфонич. произведений. Г. широко известен и как муз. критик. Его статьи, рецензии, посв. музыкантам, положили начало нем. романтич. муз. критике. В своих муз. рецензиях Г. высоко оценивал творчество Бетховена, Баха, Моцарта, Глюка, Гайдна. Помимо рецензий и статей, Г. изложил свои взгляды на музыку в диалоге «Поэт и композитор», в новеллах «Кавалер Глюк», «Крейслериана», «Дон Жуан», объединённых в сб. «Музыкальные новеллы» (1814), в фантастич. повести «Принцесса Брамбила» (1821), романе «Житейские воззрения Кота Мурра» (1822). В этих произв. Г. создал образ вдохновенного музыканта, живущего среди своих видений, в них подчёркивается исступлённая одержимость людей искусства и одновременно содержится острая сатира на филистёрскую действительность совр. Германии, гротескно изображаются бюргерские будни, идеальный мир музыки противопоставляется реальному миру низменной прозы. Г. выступал как режиссёр и художник-декоратор (декорации к опере «Ундина»), в Бамбергском т-ре он ставил пьесы Кальдерона, писал к ним декорации («Поклонение кресту» и др.). Г. был также драматургом и теоретиком. Первое драматич. произведение — пьесу-шутку «Премия» написал в 1803. Из драматич. наследства Г. остался только отрывок из театр. сказки «Принцесса Бландина». В пьесе сохраняются атрибуты романтич. т-ра. Она написана под влиянием т-ра Гоцци, итал. комедии дель арте и близка романтич. комедиям Л. Тика. Теоретич. взгляды Г. на театр изложены в его театр. рецензиях, в книге «Необычайные страдания одного театрального директора», написанной в форме диалога директоров драматич. и кукольного т-ров. Г. резко критикует совр. ему нем. т-р за упадок иск-ва, требует создания высокохудожеств. драматич. произведений; выступает против пустых и пошлых франц. мелодрам, против сентиментальных



пьес Коцебу и Иффланда и выдвигает в качестве образцов драмы Шекспира и Шиллера, а также Кальдерона и Гоцци. Театр. суждения Г. свободны от мистики, отвлечённости эстетики нем. романтизма. Г. ценил Шекспира за правдивое воспроизведение жизни, внутреннего мира человека, сочетание трагического и комического. Он дал глубокий анализ пьес Мольера, Лессинга, Шиллера, требовал возвращения к серьёзному направлению, господствовавшему в нем. т-ре во времена Лессинга. В своём муз. и театр. творчестве Г. сочетает сказочное с реальным; создавая свой фантастич. мир, в то же время ярко показывает окружающую его действительность. Выдвигая необходимость создания психологич. драмы, Г. утверждал, что ведущим компонентом спектакля является актёр. Он выступал против театр. эффектов, пышных декораций и роскошных костюмов, к-рые заслоняют игру актёров, против фарса, внешнего комизма и против напыщенной риторической речи, манерности в актёрской игре. Отстаивал принцип индивидуализации и естественности. Но выдвигая все эти реалистич. принципы, Г. закончил свою книгу неожиданным выводом — «идеальные актёры — это марионетки».

Поэтич. образы новелл и романов Г. нашли муз. воплощение в произведениях композиторов разных стран: в балетах Чайковского («Щелкунчик», 1892), Делиба («Коппелия», 1870), в комич. опере Оффенбаха («Сказки Гофмана», 1881), в фортепьянных произведениях («Крейслериана» Шумана) и др. Произведения, созданные по новеллам Г., широко ставятся на мировой сцене. «Сказки Гофмана» пост. большинством крупных оперных т-ров мира (в 1958 в «Комише опер», Берлин); в 1920—22 моск. Камерный т-р пост. спектакли «Принцесса Брамбилла» и «Сеньор Формика» и др.

Соч.: Sämtliche Werke, Bd 1—10, Münch., 1908—1928; в рус. пер.— «Принцесса Бландина», М.. 1925; Собр. соч., т. 1—7, М., 1929—30; Избр. произв., т. 1—3, М., 1962.

Лит.: Mausolf W., E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater, B., 1920; Becking, Hoffmanns musikalischen Kompositionen, [s. l.], 1922—27; Köppler R., E. T. A. Hoffmann am Bamberger Theater, Bamberg, 1929; Kuznitzky H., Hoffmann als Bühnenkomponist, [s. l.], 1930; Wolf G. J., Hoffmann und das Bamberger Theater, [s.l.], 1930; Funke G., Hoffmann als Musikkritiker, «Zeitschr. für Musikwissenschaft», Lpz., 1937, CIV; Greeff P., E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller, [Köln—Krefeld], 1948. *Г. Гур.*

ГО́ФМАН, Юрий Фёдорович (р.27.III.1915)— русский советский артист балета. Засл. арт. РСФСР (1955). В 1933 окончил Моск. хореографич. уч-ще, в 1937 — Ленингр. хореографич. техникум и был принят в Т-р оперы и балета им. Кирова. В 1942—59 — в Большом т-ре. С 1959 ведёт концертную деятельность.

Партии: Фрондосо («Лауренсия»), Зигфрид («Лебединое озеро»), Ромео («Ромео и Джульетта»), Ван Ли-чен («Красный цветок»), Батыр («Шурале») и др. *Ал. Г.*

ГО́ФМАНСТАЛЬ, Хофманшталь Hofmannsthal), Гуго фон (1.II.1874—15.VII.1929) — австрийский поэт и драматург. Представитель неоромантизма и символизма в австр. литературе нач. 20 в. Творческую деятельность начал в 1890. Г. испытал влияние М. Метерлинка, О. Уайльда, Г. Д'Аннунцио, был близок по идейной направленности философии Э. Маха и З. Фрейда. От политич. и социальной борьбы в совр. ему мире Г. призывал к уходу в мир «чистого искусства» и романтич. мечты.

Первые пьесы Г.— драматич. поэмы, они напоминают этюды или фрагменты. Пьесы эти (часто одноактные) лишены внешнего действия, их лирич. стихотворные монологи и диалоги передают интимные переживания, размышления, воспоминания героев. Они написаны лирич. музыкальными изысканными стихами. Гл. в драмах — описания сложных, утончённо-болезненных настроений. Действие драм происходит в стилизованной обстановке, лишённой историч. и местного колорита. Герои Г.— индивидуалисты, мечтатели, эстеты, отвергающие грубую реальную действительность («Вчера», 1891, «Смерть Тициана», 1892, пост. 1901, «Свадьба Зобеиды», 1893, «Женщина в окне», 1898, «Авантюрист и певица», 1899) и понимающие бесплодность своего существования, свою обречённость (Клавдио — «Безумец и смерть», 1893).

Большое место в творчестве Г. занимают античные трагедии, являющиеся вольными переложениями трагедий Софокла «Электра» (1903), «Эдип и Сфинкс» (1906), «Царь Эдип»(1909) и Еврипида «Алкеста» (1911). Античные сюжеты трактовались Г. в духе декадентской эстетики, философии Ф. Ницше и З. Фрейда. Автор показывал торжество слепой власти рока и патологич. страстей. В произведениях, написанных после 1-й мировой войны, драматург использовал нек-рые приёмы экспрессионистской драматургич. техники, оставаясь чуждым мировоззрению и эстетики экспрессионизма. Утверждение индивидуализма, реакционной романтики и мистич. черты ещё усилились в пьесах Г. «Зальцбургский большой театр жизни» (1923), «Башня» (1925).

Пьесы Г. ставились в конце 19 — нач. 20 вв. во мн. т-рах Австрии и Германии. Большая часть их пост. впервые Рейнхардтом; в Нем. т-ре: «Электра» (1903), «Эдип и Сфинкс» (1906) и др., в берлинском цирке Шумана — «Царь Эдип» (1910). Пьеса Г. «Каждый человек» (1912; стилизация средневекового моралите) была пост. Рейнхардтом в 1920 на Зальцбургском театр. фестивале и с тех пор повторяется ежегодно (кроме 1938—44). В России пьесы Г. шли гл. обр. в нач. 20 в.— «Свадьба Зобеиды» в Т-ре Комиссаржевской (Петербург, 1907), «Электра» в Новом т-ре (Петербург, 1907) и в т-ре «Соловцов» в Киеве (пост. К. Марджанишвили, 1907). В 1925 во время гастролей в Москве С. Моисси играл «Царя Эдипа». О. Брам ставил в Нем. т-ре драмы «Свадьба Зобеиды» и «Авантюрист и певица». По либретто Г. был написан ряд опер Р. Штрауса: «Кавалер роз» (1910), «Ариадна на Наксосе» (1912) и др.

Соч.: Gesammelte Werke, Bd 1—6, B., 1924; в рус. пер.— Драмы, М., 1906.

Лит.: Köllmann A., Hugo von Hofmannsthal, Lpz., 1907; Berendsohn W. A., Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung, Hamb., 1920; Jacoby K., H. v. Hofmannsthal. Bibliographie, B., 1936. *Л. Лоб.*

ГОЦИРИ́ДЗЕ, Лейла Михайловна (р.13.III.1924)— грузинская советская артистка оперы (меццо-сопрано). Нар. арт. Груз. ССР (1958). В 1947 окончила Тбилисскую консерваторию по классу профессора О. А. Бахуташвили-Шульгиной. С этого же года Г.— солистка Т-ра оперы и балета им. Палиашвили. Г. обладает голосом большой звучности и гибкости.

Партии: Нино («Латавра» Палиашвили), Дареджан («Дареджан Кавариан» Баланчивадзе), Полина («Пиковая дама»), Марина Мнишек («Борис Годунов»), Любаша («Царская невеста»), Соломия («Богдан Хмельницкий» Данькевича), Кармен, Амнерис; Азучена, Эмилия («Трубадур», «Отелло») и др.

Лит.: Лейла Гоциридзе, Тбилиси, 1958 (буклет из серии «Артисты театров Грузии»). *Н. Э.*

ГОЦИРИ́ДЗЕ, Николай (Нико) Семёнович (16.VIII. 1872—30.VII.1949) — грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1924). Род. в Тбилиси в семье ремесленника. В 1893—1921 — рабочий (маляр) мастерских Закавказской ж. д. В эти же годы принимал активное участие в деятельности груз. нар. т-ров (Авчальская аудитория, Народный дом и др.). В 1921 вступил в труппу Т-ра им. Руставели. В 1930 перешёл в Кутаисский т-р (впоследствии Т-р им. Марджанишвили, Тбилиси). Г.— яркий комедийный актёр. Роли: Грушевский («Соседи» Рамишвили), Акоп («Ханума» Цагарели), Геурк («Затмение солнца в Грузии» Антонова), Журден; Оргон («Тартюф»).

Лит.: Гугушвили Э., Джанелидзе Д., Грузинский гос. драматический театр имени Котэ Марджанишвили. Краткий очерк, Тбилиси, 1958; Гришашвили И., Нико Гоциридзе, Тбилиси, 1934; Гоциридзе Нико, Воспоминания, Тбилиси, 1949 (на груз. яз.). *Г. Б.*

ГО́ЦЦИ (Gozzi), Гаспаро (4.XII. 1713, Венеция,— 26.XII.1786) — итальянский поэт, литературный и театральный критик, драматург. Старший брат К. *Гоцци*. Лит. и театр. деятельность Г. протекала в Венеции. Он был пропагандистом и популяризатором франц. драматургии, перевёл драмы Вольтера («Заира», «Марианна»), Лонжепьера («Электра», «Медея»). В 1746—48 Г. вместе со своей женой поэтессой Л. Бергалли снял т-р «Сант-Анджело», где пытался противопоставить комедии дель арте новый репертуар, состоявший из комедий Бурсо («Басни Эзопа», «Эзоп в городе»), Детуша («Мнимая простушка», «Влюблённые философы») и др. в переводах и переделках Г. Попытка эта не удалась, но она подготовила почву для реформы Гольдони, к-рая была начата в 1748 на сцене того же т-ра. Пьесы Г.— «Эдип» (1749), «Марко Поло» (1755), «Исаак» (1755), «Антиохия» (1757) большого художеств. интереса не представляют. Г.— автор мелодрам «Три брака» (муз. Н. Кольсиро, 1756, Венеция), «Крестьянка при дворе» (муз. Д. Руст, 1763). В 1760 Г. печатал статьи о т-ре и рецензии в «Газетте венета» («Венецианская газета»), «Оссерваторе», основанных и редактировавшихся Г.



К. Гоцци.

Соч.: Opere, v. 1—12, Venezia, 1794; то же, Milano, 1883; Scritti di G. Gozzi, scelti e ordinati... da N. Tommaseo, v. 1—3, Firenze, 1849; то же, Napoli, 1871.

Лит.: Guastula A., La vita e le opere di G. Gozzi, Liverno, 1925. *Р. Х.*

ГО́ЦЦИ (Gozzi), Карло (13. XII. 1720, Венеция, — 4.IV.1806, там же) — итальянский драматург. Происходил из старинной, но обедневшей аристократич. семьи, носившей графский титул. В возрасте 20 лет поступил на воен. службу (в Далмации). В 1744 возвратился в Венецию. С юных лет увлекался поэзией и театром, любил нар. поэзию, сказку, комедию дель арте, к-рую считал «гордостью Италии». В 1747 вместе с группой единомышленников основал шуточную академию «*Гранеллески*», к-рая вела борьбу с просветит. идеями, воспринятыми итал. писателями из Франции. Главной мишенью для нападок академии были драматурги К. *Гольдони* и П. *Кьяри*, а Г. выступал застрельщиком этих нападок. В своих стихотворениях и памфлетах Г. упрекал Гольдони и Кьяри в том, что они потакают вкусам толпы, внося в свои пьесы грубый натурализм и ходульную романтику, что они отрывают т-р от нар. корней, уничтожая любимые народом маски и импровизацию. Г. признавал талант Гольдони, его знание жизни и т-ра, но в то же время отмечал наличие в его пьесах шаблонных приёмов, недостаточно тщательную разработку характеров. Протестуя против дискредитации дворян и прославления плебеев в комедиях Гольдони, Г. упрекал его в грубости, безнравственности. Г. утверждал в т-ре фантастику, условность и потому стремился реабилитировать дискредитированную Гольдони комедию дель арте, утвердить сказочную тематику. Сочетая оба эти элемента, Г. создал новый жанр фьяб — сказок для т-ра (fiaba teatrale), с к-рым выступил против Гольдони и Кьяри; этим жанром он стремился доказать, что «искусное построение пьесы, правильное развитие её действия, гармонический стиль достаточны, чтобы придать детскому фантастическому сюжету, разработанному в плане серьёзного представления, полную иллюзию правды» («Бесполезные мемуары», гл. 3—4). Первая фьяба — «Любовь к трём апельсинам» (1761, т-р «Сан-Самуэле») — сохранилась в виде «разбора по воспоминанию», т. е. позднейшей записи сценария с введёнными в него стихотворными вставками и авторскими пояснениями. Сюжет сказки из сборника неаполитанского писателя 17 в. Дж. Базиле «Пентамерон» был использован здесь Г. для литературно-театр. пародии на произв. Гольдони и Кьяри и обогащён весёлой буффонадой возрождённых Г. масок комедии дель арте. Спектакль имел огромный успех. Театр. реформа Гольдони была дискредитирована, т-р, где ставились пьесы Гольдони и Кьяри, перестал посещаться, а т-р «Сан-Самуэле», ставивший фьябы, стал самым посещаемым в Венеции. За первой фьябой последовали в течение пяти лет (1761—1765) девять других. В фьябе «Ворон» (1761) центр тяжести был перемещён на раскрытие характеров героев сказочной трагикомедии, прославляющей самоотверженную дружбу и братскую любовь. Эта высоко поэтичная драма изображала сильные страсти, неизвестные до той поры в итал. драматургии. Пародийно-сатирич. элемент был сведён до минимума, ограничивалась роль масок, их импровизации. Те же особенности отличают фьябу «Король-Олень» (1762), развивающую жанр сказочной трагикомедии. Г. воспевает здесь беззаветную супружескую любовь. Верной жене Анджеле противопоставлен вероломный министр Тарталья, к-рый из комич. маски превращается у Г. в трагич. персонаж. Фьяба «Турандот» (1762) характеризуется полным отказом от фантастики, введением в сказочную фабулу реальных мотивов. Роль масок здесь значительно ослабевает, и они сохраняются только для комич. контраста с осн. действием. Фабула «Турандот» заимствована из комич. оперы Лесажа «Китайская принцесса» (1729), использовавшего произв. поэта Низами, изложенное в сборнике персидских сказок Пети де ла Круа (изд. 1712). Г. значительно переработал текст Лесажа, создал образ женщины, защищающей человеческие права, борющейся за своё освобождение от семейного рабства. Именно этим образ Турандот восхитил Шиллера, обработавшего сказку Г. для Веймарского т-ра. Огромный успех «Турандот» привёл к победе Г. над его противниками, к-рые покинули Венецию, уступив Г. поле сражения (последующие пьесы Г. ставились в т-ре «Сант-Анджело»). В своей сказке «Женщина-Змея» (1762) Г. вернулся к манере «Ворона» и «Короля-Оленя», создав занимательную и волнующую фабулу. Фьяба «Зобеида» (1763), названная Г. «сказочной трагедией», представляет собой попытку создания трагедии в форме феерии. Здесь Г. потерпел неудачу, т. к. постоянное вторжение фантастики в жизнь героев лишало пьесу реального жизненного содержания. Сказка «Счастливые нищие» (1764), близкая к манере «Турандот», но лишённая элементов фантастики, не имела успеха у зрителей. В 1764 Г. написал сказку «Синее чудовище», рисующую трогательную историю любви принца и принцессы, выдерживающих страшные испытания. Несмотря на мастерское построение пьесы, Г. не был ею удовлетворён; он стремился отойти от чистой занимательности. В фьябе «Зелёная птичка» (1765) Г. возвратился к тем пародийно-сатирич. мотивам, к-рые вызвали к жизни самый жанр фьябы. На этот раз Г. направил остриё своей сатиры на общественно-философскую жизнь Венеции. Фьяба представляет собой памфлет на материализм франц. энциклопедистов и выражает консервативную позицию итал. аристократии. К «Зелёной птичке» близка фьяба «Дзеим, царь джиннов, или Верная раба» (1765), в к-рой сказка, пародия, сатира использованы для выражения консервативных морально-политич. взглядов. Гл. идея пьесы — необходимость безропотно выносить все несчастия, какие провидению угодно возложить на человека. После «Дзеима» Г. больше не писал сказок для т-ра. Этот жанр потерял интерес новизны для зрителей, как только выполнил свою полемич. задачу. Сказки Г. в те годы не ставились за пределами Венеции; их успех был чисто местным, тогда как комедии Гольдони имели успех по всей Италии.

Перестав сочинять фьябы, Г. обратился к романич. трагикомедиям в прозе, написанным в стиле исп. «комедии плаща и шпаги». Эти пьесы принято называть драмами Г. «второй манеры». Первая из них написана еще в 1762 («Кавалер-друг, или Торжество дружбы»), последняя — «Чимене-Леопард» — была представлена в 1786, через несколько лет после её написания. Г. принадлежат 23 пьесы этого жанра; среди них: «Женщина, истинно любящая» (1771), «Принцесса-философ» (1772), «Любовное зелье» (1777). Пьесы «второй манеры» были написаны для той же труппы А. Сакки, к-рая исполняла фьябы Г. Ми. из них предназначались для актрисы Т. Риччи. Последние 20 лет жизни Г. отошёл от т-ра и жил в полном уединении и безвестности. Он пережил падение Венецианской республики, явившееся косвенным откликом в Италии на франц. революцию, к-рую Г. не понял и не принял. Последнее лит. произв. Г.— «Бесполезные мемуары» (1797) — содержит интересный материал по истории венецианского театр. быта 18 в.

Г. был противоречивым художником. В эпоху Просвещения он выступал против просветит. рационализма, защищал фантастику, опирался на нар. поэзию, к-рой пренебрегали мн. просветители. Г. придерживался во многом консервативных позиций, но он ненавидел бурж. мир и в противовес эгоизму, собственничеству, торгашеству прославлял в своих пьесах высокие человеческие чувства — дружбу, любовь, преданность, самоотверженность, настойчивость в борьбе за трудные цели, за права человека. Как художник Г. прокладывал путь романтизму. Его горячо приветствовали романтики всех стран — немецкие (А. В. Шлегель, Л. Тик, Э. Т. А. Гофман), французские (Ж. де Сталь, Ш. Нодье, Ф. Шаль, П. де Мюссе) и др. Из рус. писателей 19 в. Г. заинтересовался А. Н. Островский. Он сам начал переводить пьесу «Женщина, истинно любящая» и рекомендовал А. Д. Мысовской в 1885 «переработать по-русски» сказки Г. Творчество Г. привлекало внимание режиссёров. В. Э. Мейерхольд назвал свой театр. журнал, посв. пропаганде комедии дель арте (1914—16), по первой фьябе Г.— «Любовь к трём апельсинам». Он же подсказал С. С. Прокофьеву мысль написать оперу на этот сюжет. В СССР большой успех имели пост. «Турандот» Е. Б. Вахтангова (1922) и «Короля-Оленя» в Центр. т-ре кукол под рук. С. В. Образцова (1943). Сказки Г. заняли заметное место в репертуаре сов. детских т-ров.

Соч. Opere, Venezia, 1822; Le fiabe... a cura di E. Masi, v. 1—2, Bologna, 1884; в рус. пер.: Сказки для театра, М., 1956 (полный перевод всех 10 сказок); Женщина, истинно любящая, в кн.: Багрий А., Литературный семинарий, Баку, 1926; Бесполезные мемуары, пер. Я. Блоха (отрывки), в кн.: Хрестоматия по истории западноевропейского театра С. Мокульского, т. 2, 2 изд., М., 1955.

Лит.: Мокульский С., Карло Гоцци и его сказки для театра (вступ. статья), в кн.: Гоцци К., Сказки для театра, М., 1956; Гвоздев А., Из истории театра и драмы, П., 1923; Ли В., Италия, Избранные страницы, т. 2. Театр и музыка, пер. Е. Урениус, М., 1915; Magrini G. B. I tempi, la vita e gli scritti di Carlo Gozzi, Napoli, 1887; Masi E., Carlo Gozzi e le sue fiabe teatrali, pref. di M. Zanichelli, Bologna, 1885; Casini T., Ritratti e studi moderni, Roma, 1914; Zardo A., Teatro veneziano del Settecento, Bologna, 1925; Mantovani T., Carlo Gozzi, Roma, 1926; Baroncelli da Ros B., Studi sul teatro di Carlo Gozzi, «Dramaturgia», 1957. *С. Мок.*

ГО́ЧЕВ, Гочо (р. 5. VI. 1913) — болгарский театральный критик и педагог. Член Коммунистич. партии Болгарии. Окончил юридический факультет в Софии. Участвовал в антифашистской борьбе как член окружного комитета Рабочего союза молодёжи и был интернирован. С 1944 заведует лит. отделом Нар. т-ра в Варне, секретарь Болгарского союза артистов. Был редактором журнала «Театър». С 1950 — доцент, а с 1962 — профессор Высшего ин-та театр. иск-ва им. Сарафова. Критич. статьи Г. опубликованы в сб. «Театър и драма» (1960), в книге рассматриваются вопросы совр. болг. драматургии. *Ст. К., Н. Инд.*

ГО́ШЕВА, Ирина Прокофьевна [р.12(25).III. 1911]— русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1963). Чл. КПСС с 1946. В 1932 окончила Ленингр. ин-т сценич. иск-в. В том же году была принята в «Молодой т-р» под рук. С. Э. Радлова; сыграла здесь роль Дездемоны. В 1935—40 — актриса Ленингр. т-ра Комедии (под рук. Н. П. Акимова). Обладая большим лирич. дарованием, владея иск-вом тонкого психологич. анализа, Г. создала образы, пленяющие молодостью, обаянием, чистотой: Диана («Собака на сене» Лопе де Вега), Аннунциата («Тень» Шварца), Олуэн («Опасный поворот» Пристли). С 1940 Г.— в труппе МХАТа.

Роли: Аня («Вишнёвый сад»), Ирина («Три сестры»), Аня («Дни и ночи» Симонова), Констанс («Осенний сад» Хелман), Мария Ильинична Ульянова («Третья патетическая» Погодина) и др.

Лит.: Гринберг И., Ирина Гошева, «Искусство и жизнь», 1940, № 4, с. 42—43; Сухаревич В., Обманки и маски, «Театр», 1940, № 9; Бертенсон М., Ирина Гошева, там же, 1941, № 4. *В. М.-М.*

ГОЙН (наст. фам.— Тер-Никогосян), Георг Иосифович [р.10(23).XI.1901] — советский театровед. Доктор искусствоведения. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1961). Чл. Коммунистич. партии с 1930. Окончил ГИТИС (1935), Ин-т Красной профессуры (1938). Лит. деятельность начал с 1921. Автор книг и статей по истории т-ра народов СССР. С 1936 преподаёт в ГИТИСе (с 1949 — профессор), с 1958 возглавляет здесь кафедру т-ра народов СССР.

Соч.: История русского театра 17, 18, 19 веков. Рабочая программа, М., 1939; Путь развития русского театра, М.—Л., 1939 (на правах рукописи); Гликерия Федотова, М.—Л., 1940, М., 1948; Театр, рождённый Октябрём. История таджикского драматич. театра, [Душанбе], 1943; 2000 лет армянского театра, т. 1—2, М., 1952. *Б. А.*

ГРА́ББЕ (Grabbe), Христиан Дитрих (11.XII.1801—12.IX.1836) — немецкий драматург и театральный критик. Сын смотрителя тюрьмы. Изучал право в Лейпциге и в Берлине. В 1823 безуспешно пытался поступить актёром в Дрезденский т-р. Несколько лет работал чиновником. В 1834 теряет службу и переезжает в Дюссельдорф. Там поступает в т-р К. Иммермана, где выступает как критик (1834—36). Лит. деятельность

начал в 1822. Нужда, болезнь, одиночество, конфликты с бурж. обществом рано свели его в могилу.

Г.— первый представитель нем. реалистич. драмы 19 в., непосредственный предшественник Г. *Бюхнера*. В первой романтич. трагедии рока «Герцог Теодор Готландский» (1822), написанной на сюжет скандинавской саги, следуя традициям драмы «кошмаров и ужасов», Г. описывает слепую власть судьбы, чудовищные преступления, кровавую месть. В романтич. комедии «Шутка, сатира, ирония и глубокий смысл» (1827) фантастика и романтич. ирония сочетаются с острой социальной сатирой на романтич. лит-ру. В дальнейшем Г. отходит от романтизма. В теоретич. работе «О шекспировской мании» (1827) он критикует романтиков за слепое подражание Шекспиру, но призывает следовать Шекспиру в правдивом изображении действительности, обосновывает необходимость создания проблемной нац. реалистич. драмы. Эти же требования Г. выдвигает в книге «Театр Дюссельдорфа» (1835), объединяющей его статьи о дюссельдорфском т-ре. В этой книге драматург отвергает совр. т-р — сентиментально-мелодраматич. пьесы Коцебу и пустые драмы Э. Раупаха. В трагедии «Дон-Жуан и Фауст» (1829) Г. даёт своеобразную трактовку двух мировых образов. Зрелое творчество Г. развивается в обстановке роста бюргерской политич. оппозиции в нач. 30-х гг. Это определяет демократич., антифеодальную, обличительную направленность его историч. драматургии 1828—36. Изображая те или иные историч. события, Г. обличает совр. ему нем. действительность и с большой симпатией рисует нар. массы. Уже в первой историч. трагедии «Марий и Сулла» (1827) Г., описывая гражданскую войну в Др. Риме, ставит проблему народа, показывает борьбу Мария и Суллы как борьбу представителей разных социально-историч. групп. В трагедиях из истории Германии 12—13 вв. «Император Фридрих Барбаросса» (1829) и «Император Генрих VI» (1830), объединённых под общим назв. «Гогенштауфены» и написанных под влиянием историч. хроник Шекспира и «Валленштейна» Шиллера, Г. даёт первый образец нац. реалистич. историч. драмы. Драматург пытается разрушить ореол величия, окружающий Гогенштауфенов в шовинистич. нем. историографии, и резко осуждает их завоеват. политику. В трагедии «Фридрих Барбаросса» он изображает восстание нар. масс Милана против захватившего их город нем. императора. Центр. проблемой творчества Г. является взаимоотношение народа и великой историч. личности. Отвергая культ сильной личности, Г. признаёт решающую роль народа в историч. процессе. В своей лучшей трагедии «Наполеон, или Сто дней» (1831, пост. в 1835 во Франкфурте-на-Майне, в 1898 в Берлине, в 1899 в Вене), написанной под впечатлением июльской революции 1830, Г. показывает, что творцом истории является народ, именно народ совершил великую французскую революцию и возвращение Наполеона с острова Эльбы возможно только потому, что народ ненавидит Бурбонов. По мнению Г., деятельность великих людей подчинена историч. необходимости, обусловлена социально-историч. обстановкой эпохи (трагедия «Ганнибал», 1835, и др.). В своём творчестве Г. выступал как страстный противник войны и рабства. Он показывал страдания народа во время войны и его героизм. В драме «Битва Германа» (1836), описывая жестокие нравы в римской армии, Г. обличал нем. военщину своего времени, в центре внимания драматурга находились не военачальники, а простые солдаты, к-рые решают исход битвы. Г. следовал Шекспиру в изображении массовых нар. сцен, в композиции (деление на эпизоды), в реалистич. раскрытии обстановки действия. Влияние Шекспира сочетается в историч. трагедиях Г. с шиллеровской традицией, к-рая сказывается в стремлении драматурга создать монументальную историч. драму, в интересе к образу сильного человека. Политические, тенденциозно-обличит., демократич. драмы Г. не могли встретить сочувствия у руководителей т-ров Германии, они не пользовались успехом и у зрителя, воспитанного на сентимент. и романтич. драме. Этому способствовали и художественные недостатки сцен, слабость в раскрытии характеров, излишняя детализация, риторичность языка его драматургии.

Соч.: Werke, hrsg. von P. Friedrich, Bd 1—4, Weimar, 1923.

Лит.: Nieten O., Chr. D. Grabbe. Sein Leben und seine Werke, Dortmund, 1908; Berger A., System der dramat. Technik mit bestim. Untersuchung von Grabbes Dramen, [B.], 1909; Schneider F. J., Chr. D. Grabbe's Persönlichkeit und Werk, Monaco, 1934; Diekmann E., Chr. D. Grabbe, Detmold, 1936; Bergmann A., Chr. D. Grabbe, [B.], 1936, Detmold, 1954. *Нат. В.*

ГРА́ВЕЛИС, Пётр Петрович (р. 26.VIII.1919) — латышский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. Латв. ССР (1959). В 1939—41 учился в Латв. консерватории; брал уроки пения у Э. Виттинга и А. Вилюманиса. Впервые выступил на оперной сцене в Риге в 1947. С 1948 Г.— солист Т-ра оперы и балета Латв. ССР. Партии: Даумант («Банюта» Калныня), Евгений Онегин, Мазепа; Регут, Аумалис («К новому берегу», «Зелёная мельница» Зариня), Фигаро, Эскамильо, Жермон; Яго («Отелло» Верди), Вольфрам («Тангейзер») и др. Пользуется широкой известностью как концертный певец. *Я. В.*

ГРАВИ́НА (Gravina), Джан Винченцо (16.II.1664—6.I.1718) — итальянский теоретик искусства, драматург, поэт. В своих теоретич. трудах излагает принципы эстетики классицизма. Первое литературное произв.— «Разговор об „Эндимионе" Алессандро Гвиди» (1692). Наиболее полно взгляды Г. изложены в работе «Основы поэзии» (1708), в к-рой Г. защищает осн. положения театр. классицизма (особенно принцип единства времени) и восхваляет итал. т-р 16 в., считая его лучшим после древнегреческого. В трактате «О трагедии» (1715) Г. критикует современный ему т-р и требует от драматурга тщательного изучения обычаев народа, жизнь к-рого он показывает. Теоретич. принципы Г. воплощены в опубликованных им в 1712 трагедиях «Паламед», «Андромеда», «Папиниан», «Сервий Туллий» и «Аппий Клавдий», содержание к-рых взято из мифологии и др.-рим. истории. Трагедии Г. носили лит. характер и не оказали влияния на развитие т-ра. Вольтер назвал Г. гениальным теоретиком и автором «жалких трагедий».

Лит.: Galletti A., Le teorie drammatice e la tragedia in Italia nel sec. XVIII, Cremona, 1901. *Ал. С.*

ГРАДИ́ЦЦИ, Градичи (Gradizzi, Gradici) — семья итальянских живописцев и театральных художников, работавших с 1754 в России в петерб. и пригородных дворцах и театрах. Пьетро (1710—80) вместе с худ. Дж. *Валериани* и А. Перезинотти писал декорации для Оперного дома (близ Летнего дворца), в 1756 участвовал в изготовлении театр. машин и декораций к опере «Александр в Индии» Арайи на петерб. сцене. *Р. Х.*

Франческо (1729—93) — сын Пьетро Г. В 1762 зачислен «1-м живописцем, архитектором и театральным инспектором». Создал эскизы и декорации более чем к 40 операм и балетам. Франческо Г.— преемник Дж. Валериани и предшественник П. *Гонзаго*.

Лит.: Курбатов В., Перспективисты и декораторы, «Старые годы», 1911, июль — сентябрь; Штелин Я., Музыка и балет в России XVIII века, пер. с нем., Л., 1935; Успенский А. И., Словарь художников, в XVIII в. писавших в имп. дворцах, М., 1913; Архив дирекции императорских театров. 1746—1801, вып. 1, отд. II., СПБ, 1892. *А. Мов.*

ГРА́ДОВ-СОКОЛО́В (наст. фам. — Соколов), Леонид Иванович [31.III(12.IV). 1845—28.XI(10.XII). 1890] — русский актёр. В 1866 по окончании Петерб. театр. уч-ща был принят в Александринский т-р; с 1867 выступал в Тифлисе. С 1884 играл в Москве — в т-ре Корша (1884, 1886), в т-ре Горевой (1890) и др. Г.-С. обладал талантом характерного бытового актёра. Роли: Расплюев («Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина), Штопов («Соколы и вороны» Сумбатова), Жовиаль («Стряпчий под столом» Ленского) и др. Был известен также как исполнитель комич. куплетов. Выступал в опереттах.

Лит.: Давыдов В. Н., Рассказ о прошлом, М.—Л. 1931. *А. Кл.*

«ГРАЖДА́НСКИЙ РЕПЕРТУА́РНЫЙ ТЕА́ТР» («Civic Repertory Theatre») — американский драматический театр. Осн. в Нью-Йорке в 1926 известной амер. актрисой и режиссёром Е. Ле Гальенн под влиянием МХТ, гастролировавшего в США в 1923—24. В отличие от коммерч. т-ров США, «Г. р. т.» имел постоянную труппу и репертуар, состоявший из нескольких спектаклей. Билеты продавались по общедоступным ценам. При т-ре была открыта школа. «Г. р. т.» стремился ставить лучшие пьесы мировой драматургии. В первый сезон здесь шли пьесы: «Три сестры»; «Джон Габриэль Боркман» и «Строитель Сольнес» Ибсена, «Двенадцатая ночь», «Хозяйка гостиницы» и др. Позднее — «Гедда Габлер» (1928) и «Кукольный дом» (1930) Ибсена, «Мещанин во дворянстве» (1928), «Живой труп» (1929), «Вишнёвый сад» (1929), «Ромео и Джульетта» (1930), «Дама с камелиями» (1931) и др. Гл. роли почти во всех спектаклях исполняла Е. Ле Гальенн. В т-ре играли актёры А. Назимова, Дж. Бен-Ами и др. В течение 7 лет «Г. р. т.» стремился создавать значит. пост. классич. произведений, противопоставляя свою деятельность коммерч. т-рам Бродвея, но «Г. р. т.» находился в стороне от экономич. и политич. борьбы, насущных вопросов обществ. жизни. В 1933 прекратил своё существование из-за финансовых затруднений.

Лит.: Le Gallienne E., With a quiet heart, N. Y., 1953. *И. К.*

ГРАМА́ТИКА (Gramatica) — итальянские актрисы, сёстры. Ирма (р. 1873) — впервые выступила на сцене в возрасте 3 лет в пьесе «Причины и следствия»



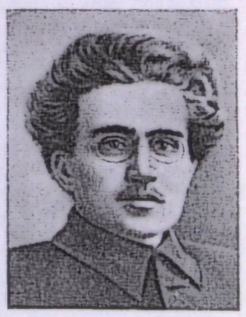
1. И. Граматика в роли дочери Йорио. 2. Э. Граматика в роли Федры.

Феррари. Получила муз. образование во Флоренции. В 1887 была принята в труппу Ч. Росси и Э. Дузе, совершила с ними гастрольную поездку в Юж. Америку. Один из первых крупных актёрских успехов Г.— в пьесе Верги «В швейцарской». В 1892 заняла положение молодой героини в труппе И. Виталиани. Затем работала в разл. труппах, пользуясь большим успехом, особенно в совр. франц. репертуаре («Фру-Фру» Мельяка и Галеви, «Тереза Ракен» Золя, «Франсильон» Дюма-сына, «Одетта» Сарду). В 1896—97 Г.— первая актриса труппы Э. Цаккони (лучшие роли — в пьесах «Коварство и любовь»; «Одинокие» Гауптмана, «Укрощение строптивой»; «Бесчестные» Роветты). В труппе Талли — Граматика — Калабрези, организованной в 1900, Г. впервые сыграла гл. роли в пьесах «Как листья...» Джакозы, «Потерянные во мраке» Бракко, «От твоего до моего» Верги, «Дочь Йорио» Г. Д' Аннунцио. В последующие годы Г. создавала собств. труппы и играла в труппах др. импрессарио. В 1915 была премьершей т-ра «Мандзони» в Милане. После 1-й мировой войны Г. в течение ряда лет не выступала на сцене. Вела педагогич. работу в Академии драматич. иск-ва в Риме (1935—36). В 1938 выступила в последний раз на сцене в роли леди Макбет. Творчество Г. отличалось чистотой, лиризмом, правдивостью, отсутствием натуралистич. черт, присущих актёрам-веристам. Она превосходно исполняла роли молодых героинь в комедиях Гольдони («Памела, или Награждённая добродетель» и «Хозяйка гостиницы»), а также в психологич. драмах («Кукольный дом»; «Огни Ивановой ночи» Зудермана и др.). По мнению современников, Ирма Г. унаследовала лучшие черты артистич. индивидуальности Э. Дузе.

Эмма (р. 22. III. 1875)— с детских лет выступала на сцене. Вначале её сценич. деятельность проходила под рук. Дузе. К 1900 она стала одной из ведущих актрис Италии. Играла в пьесах Гауптмана («Одинокие», «Возчик Геншель», «Роза Бернд»), Ибсена («Кукольный дом», «Гедда Габлер»), Ростана («Самаритянка»), Кюреля («Новый идол»), а также в пьесах Гольдони («Хозяйка гостиницы», «Ревность Зелинды и Линдора»). В 1906—09 с успехом выступала в произв. совр. франц. драматургов (особенно А. Батая). В 1909—15 была в труппе, организованной ею вместе с Л. Орландини. Играла гл. обр. в пьесах совр. авторов — Б. Шоу («Кандида», «Профессия миссис Уоррен», «Пигмалион», «Святая Иоанна», «Цезарь и Клеопатра»); Г. Д' Аннунцио («Мёртвый город»), Л. Пиранделло, К. В. Лодовичи и др. Особым успехом пользовалась в модернистском репертуаре («Улыбки мадам Бёде» Амиеля и Обе, «Медали старой дамы» Барри, «Любить» Жеральди). В нач. сценич. деятельности в творчестве Эммы Г. сохранялись нек-рые романтич. традиции, позднее она перешла на веристские позиции. Лучшие сценич. образы Г. были поэтичны. Особенно ей удавались характеры тонких, «сумеречных» женщин. В 1947—50 Г. выступала также в Аргентине и Испании.

Лит.: Cervi A., Irma Gramatica, Bologna, 1900; Cervi A., Senza maschera, Bologna, 1919; Manzini A., Emma Gramatica, Mil., 1921. *С. Мок.*

ГРА́МШИ (Gramsci), Антонио (23.I.1891—27.IV. 1937) — деятель итальянского рабочего движения, основатель и руководитель Коммунистич. партии Италии, крупнейший итальянский теоретик-марксист. В 1914 окончил Туринский ун-т, где изучал филологию, историю и философию. В 1913 вступил в Итал. социалистич. партию, в 1917 избран секретарём Туринской секции социалистич. партии. В 1919 основал политич. еженедельник «Ордине нуово», вокруг к-рого сплотилась группа, ставшая ядром будущей итал. Коммунистич. партии. В 1922 участвовал в работе IV Конгресса Коминтерна в Москве и был избран членом его



Исполкома. В 1924 вернулся в Италию, где, возглавляя Коммунистич. партию Италии, вёл последовательную борьбу за сплочение демократич. сил против пришедших к власти фашистов. В 1926 был арестован. В 1928 фашистский трибунал приговорил его к 20 годам заключения. Остаток жизни провёл в тюрьме, затем в больнице, где содержался под полицейским надзором.

В своих работах Г. большое место уделял вопросам культуры, в т. ч. театр. иск-ву. В 1916—20 был театр. критиком в туринской газете «Авангп!». Его многочисл. рецензии на спектакли, ставившиеся в эти годы в Турине, а также отклики на события театр. жизни объединены под назв. «Театральная хроника» и опубликованы в книге «Литература и национальная жизнь» (1950). Вопросам т-ра и драматургии посвящены также мн. страницы его «Тюремных тетрадей» и «Писем из тюрьмы» (Избр. произв., т. 3, 1959). «Театральная хроника» отражает борьбу Г. за итал. нац. реалистич. иск-во, близкое и понятное народу. Рассматривая театр как школу обществ. и эстетич. воспитания народа, Г. боролся против пьес, в к-рых отстаивались лживые и лицемерные принципы бурж. морали (особенно характерны его рецензии на пьесы популярных в то время драматургов Д. Никодеми и А. Бернстейна), против превращения спектакля в развлекательное зрелище, в частности против театр. треста бр. Кьярелла, монополизировавшего зрелищные предприятия Турина (в статьях «Театральная промышленность», «Снова о братьях Кьярелла» и др.), отстаивал всё новое и подлинно прогрессивное в итал. театре. Г. был одним из первых в Италии, кто оценил гуманистич. содержание драматургии Л. Пиранделло, он написал статьи о его наиболее значит. пьесах тех лет: «Подумай об этом, Джакомино», «Лиола́», «Наслаждение в добродетели», «Прививка», «Это так», «Как прежде, но лучше, чем прежде», «Колпак с бубенчиками» и др. В Пиранделло Г. видел драматурга-новатора, смело восставшего против традиций итал. бурж. т-ра и высмеявшего нормы мещанской морали. «Его комедии,— писал Г.,— это ручные гранаты, которые взрываются в мозгу зрителей и разбивают вдребезги пошлые чувства и представления». Особенно высоко ценил Г. диалектальные пьесы Пиранделло (рецензия на пьесу «Лиола́»). В «Театральных хрониках» Г. уделял значит. место анализу мастерства крупнейших актёров того времени — Э. Граматики, Э. Новелли, Р. Руджери и др. Восхищаясь техникой исполнения Руджери, Г. в то же время осуждал его за стремление подчинить спектакль своей актёрской индивидуальности (игра Руджери в роли Макбета). Г. считал важнейшим недостатком итал. трупп отсутствие в них ансамбля. Он связывал будущее итал. театра с новым, пролетарским зрителем (рецензия на пьесу «Анфиса» Андреева).

Л. Гран в партии Катарины.



Рецензии и заметки Г. по вопросам драматургии и т-ра играют большую роль в борьбе за демократич. т-р Италии.

Соч.: Letteratura e vita nazionale, Torino, 1950.

Лит.: Trevisani G., Gramsci e il teatro italiano. Studi gramsciani, Roma, 1958; Ferretti G.-C., Sulle cronache teatrali di Gramsci, «Società», Milano, 1958, № 2. *Р. Х.*

ГРАН (Grahn), Люсиль (30.VI.1819, Копенгаген,— 4.IV.1907, Мюнхен) — датская артистка балета. Училась у известного педагога Авг. Бурнонвиля. В 1834 дебютировала в па-де-де в опере «Немая из Портичи» Обера в Королевском оперном т-ре (Копенгаген). В 1835 исполнила ведущую партию Астрид в балете Бурнонвиля «Вальдемар» Фрелиха. В 1839 уехала из Дании и выступала в Париже, Лондоне и др. Одна из ярких представительниц романтич. балета, Г. с успехом исполняла партии Эолины, Катарины (о. п. Пуни). Выступала в па-де-катр на муз. Пуни (пост. Перро для Тальони, Гризи, Гран и Черрито). Т. Готье писал о её «меланхолической грации», лёгкости и свободе танца. В 1845 Г. гастролировала в Петербурге, выступала в гл. партиях в балетах «Жизель»; «Сильфида» Шнейцгоффера, «Гитана» Обера и Шмидта и др. С 1856 перестала выступать как танцовщица, вела балетмейстерскую деятельность (Лейпциг — 1858—61; Монако — 1865—75).

Лит.: Kragh-Jacobsen S. e Krogh T., Den Kongelige Danske ballet, Cph., 1952; Guest I., The romantic ballet in England, L., 1954. *Нат. Р.*

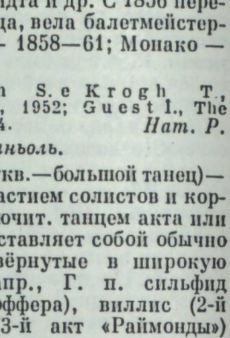
«ГРАН ГИНЬО́ЛЬ» — см. *Гиньоль.*

ГРАН ПА (франц. grand pas, букв.—большой танец)— ансамблевый танец в балете с участием солистов и кордебалета, обычно является заключит. танцем акта или картины. Построение Г. п. представляет собой обычно *па-де-де* или *па д'аксьон*, развёрнутые в широкую хореографич. композицию. Напр., Г. п. сильфид (2-й акт «Сильфиды» Шнейцгоффера), виллис (2-й акт «Жизели»), сцена бала (3-й акт «Раймонды») и др. *А. И.*

ГРАНА́ДА (Granada), Николас (23. X. 1840—2. III. 1915) — аргентинский драматург. Драматургич. деятельность начал в 1858. Автор исторической драмы о борьбе индейцев против исп. колонизаторов «Атауальпа» (1897, т-р «Опера», Буэнос-Айрес). Один из создателей нац. комедии, Г. написал пьесы «В деревню» (1902, т-р «Аполо», Буэнос-Айрес), «Под крышей» (1911, там же), «В беседке» (1914, «Нац. т-р комедии»), «Чайка» (1903, «Нац. т-р комедии»). В своих пьесах Г. впервые показывает аргент. крестьянина-гаучо как борца за справедливость, противопоставляя чистоту деревенских нравов суетности, эгоизму и фальши бурж. города. Пост. пьесы Г. «В деревню» труппой Х. Подеста утвердила на сцене аргент. т-ров нац. актёров.

Лит.: Bosch M. G., Historia del teatro en Buenos Aires, B. Aires, 1910; Cortázar A. R., Nicolas Granada, B. Aires, 1942. *Ал. Р.*

ГРАНА́ДОС, собств. Гранадос-и-Кампинья (Granados y Campiña), Энрике (27.VII.1867 — 24.III.1916) — испанский композитор, пианист. Совм. с И. *Альбенисом* основал новую исп. муз. школу, опирающуюся на нац. фольклор. Музыке обучался в Барселоне у Ф. Педреля (композиция), Б. Пухоля и Ф. Хурнета (фп.); совершенствовался в Париже у Ш. Берио. С 1890 гастролировал как пианист, одновременно занимался композицией. Известен как автор соч. для фп. Первая опера Г. — «Мария дель Кармен» (1898, Мадрид). Г. написал на либретто исп. поэта А. Местре одноактную оперу «Петрарка» (не пост.), сарсуэлы «Пикароль» (1901), «Домовой» («Фоллет», 1903), «Газиель» (1906) и «Лилиана» (1911) (все пост. в Барселоне); музыку к пьесе Местре «Миэль де Алькаррна» (1895). Сценич. произв.



Г. отличаются жанровой красочностью, лиризмом, в них использованы мелодии и ритмы исп. нар. музыки. Последнее сценическое произведение Г.— опера «Гойески» (1916, Нью-Йорк) по музыке одноимённого фп. цикла, написанного в 1911 по мотивам картин Ф. Гойи; неоднократно ставилась в Испании и др. странах.

Лит.: Subirá J., Enrique Granados, Madrid, 1926; Collet H., Albéniz et Granados, P., 1929; Fernandez-Cid A., Granados, Madrid, 1956; Chase G., Albéniz and Granados. The music of Spain, N. Y., 1941. *Иг. Ф., Вс. Т.*

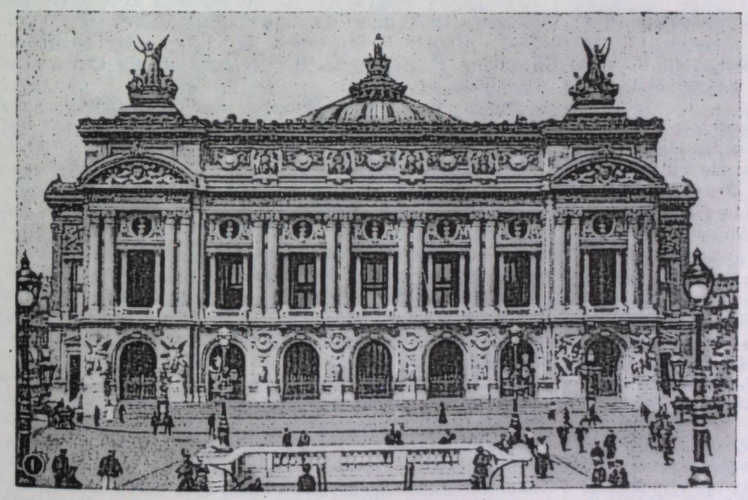
«ГРАНА́РИ» («Granari») — итальянский театр. Осн. в Риме в сер. 17 в. Своё назв. получил от переулка, в к-ром находился. Первоначально в «Г.» выступали гистрионы, в 1717—64 здесь ставились бурлетты, комедии, комич. драмы в прозе (в большинстве случаев с масками Пульчинеллы, Такколино и Арлекина), сопровождаемые муз. и балетными сценами. В 18 в. на сцене «Г.» шли комедии драматургов Г. Марпани, Я. Нелли, К. Гольдони. Для т-ра создавали музыку комп. Р. да Капуа, Б. Микели, Г. Баллабене, А. М. Г. Саккини. После 1764 «Г.» прекратил свою деятельность. *Р. Х.*

ГРАНА́ТОВА-ШЛЫ́КОВА, Т.— см. *Шлыкова-Гранатова Т.*

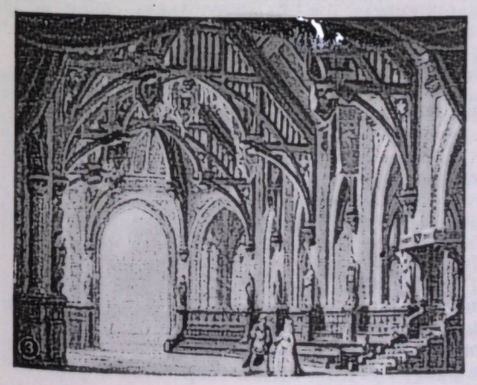
ГРАНДА́М (франц. grande-dame — знатная дама) — театральное амплуа: актриса на роли немолодых знатных женщин.

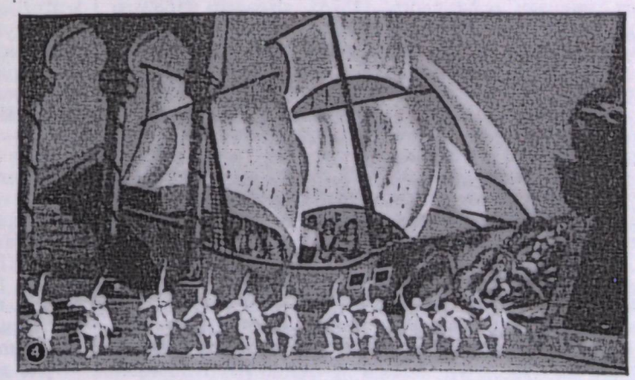
«ГРАНД-ОПЕРА́» («Grand Opéra» — «Большая опера») — 1) Оперный жанр, получивший распространение во французской музыке в конце 20-х гг. 19 в. Для «Г.-о.» характерны пышная театральность, насыщенный драматизмом сюжет (б. ч. трагического характера), историческая тематика, контрастность и динамизм сценических ситуаций. Для «Г.-о.» типично деление на 5 актов, дробящихся на множество сцен. В «Г.-о.» широко используются хор, оркестр и балет, спектакли изобилуют эффектными, эмоционально приподнятыми сольными номерами, отличаются мастерски разработанными ансамблями, сочным, колоритным музыкальным языком. В жанре «Г.-о.» находят своё развитие многие элементы итальянской оперы-серна 18 в. Истоки стиля «Г.-о.» восходят к декоративно-помпезным оперным представлениям времён наполеоновской империи, однако решающее влияние на его формирование оказали оперы «Весталка» Спонтини (1807), «Немая из Портичи» Обера (1828) и «Вильгельм Телль» Россини (1829); их высокие муз. и драматургич. достоинства подготовили создание франц. романтич. муз. т-ра. Наивысшего расцвета «Г.-о.» достигла в творчестве Мейербера, его опера «Гугеноты» (1836) считается классич. образцом этого жанра. Жанру «Г.-о.» близки также оперы «Густав III» Обера (1833), «Жидовка» (1835) и «Королева Кипра» (1841) Галеви и др. Опера Мейербера «Африканка» (1865) обладает чертами лирич. оперы, к-рая сменяет

«Гранд-Опера». 1. Здание театра. 2. Центральная лестница. 3. Декорация к опере «Тангейзер» Вагнера. 1774. 4. Сцена из оперы «Галантная Индия» Рамо.











«Гранд-Опера». Сцена из оперы «Фауст» Гуно.

«Г.-о.» на франц. оперной сцене (Гуно, Сен-Санс, Тома, Массне и др.). Попытки возродить принципы «Г.-о.» («Христофор Колумб», 1892; «Германия», 1902, Франкетти) не увенчались успехом. См. также *Большая опера*.

2) Крупнейший франц. гос. оперный т-р. Осн. в Париже Р. Камбером, де Сурдеаком и П. Перреном, получившими в 1669 королевский патент на организацию постоянного оперного т-ра. Открыт в 1671 под назв. Академия музыки (Académie de musique). Совр. здание т-ра (двенадцатое по счету, арх. Ш. Гарнье) было открыто в 1875 (строилось в 1861—74); рассчитано на 2 150 мест. С этого же года т-р получил назв. «Г.-О.». Здание «Г.-О.» отличается пышностью и великолепием внешней и внутр. отделки (особенно примечательны зрит. зал, гл. фойе, центральная лестница), изобилием скульптурных украшений (горельеф «Танец» Карпо, статуя Аполлона Милле, венчающая купол театра, и др.), мозаики и позолоты.

«Г.-О.» — центр муз. театр. жизни Франции. Видное место в репертуаре т-ра занимают эффектные постановки классич. и совр. опер и балетов. Труппой т-ра были пост. впервые: «Альцеста» (1674), «Персей» (1682) и «Армида» (1686) Люлли; «Ипполит и Арисия» (1733), «Галантная Индия» (1735), «Кастор и Поллукс» (1737) и «Дарданус» (1739) Рамо; «Ифигения в Авлиде» (1774), «Армида» (1777) и «Ифигения в Тавриде» (1779) Глюка; «Атис» Пиччини (1780); «Андромаха» (1780) и «Анакреон у Поликрата» (1797) Гретри; «Антигона» Цингарелли (1790); «Кора» Мегюля (1791); «Анакреон» Керубини (1803); «Оссиан» Лесюэра (1804); «Весталка» (1807) и «Олимпия» (1819) Спонтини; «Немая из Портичи» Обера (1828); «Вильгельм Телль» Россини (1829); «Роберт-Дьявол» Мейербера (1831); «Жидовка» Галеви (1835); «Гугеноты» Мейербера (1836); «Бенвенуто Челлини» Берлиоза (1838); «Фаворитка» Доницетти (1840); «Королева Кипра» (1841) и «Карл IV» (1843) Галеви; «Звезда Севильи» Балфа (1845); «Пророк» Мейербера (1849); «Сафо» (1851) и «Кровавая монахиня» (1854) Гуно; «Сицилийская вечерня» Верди (1855); «Геркуланум» Давида (1859); «Африканка» Мейербера (1865); «Дон Карлос» Верди (1867); «Гамлет» Тома (1868); «Жанна д' Арк» Мерме (1876); «Король Лагорский» Массне (1877); «Генрих VIII» Сен-Санса (1883); «Сид» (1885) и «Таис» (1894) Массне; «Мессидор» (1897) Брюно; «Рейнский колокол» Руссо (1898); «Орсола» П. и Л. Гиллемахер (1902); «Дарий» Марти (1905); «Монна Ванна» Феврье (1909); «Соловей» (1914), «Мавра» (1922) И. Ф. Стравинского; «Семь канцон» Малипьеро (1920); «Падмавати» Русселя (1923); «Нерто» Видора (1924); «Рождение Лиры» Русселя (1925); «Наила» Гобера (1927); «Персей и Андромеда» Ибера (1929); «Амфион» Онеггера (1931); «Верцингеторикс» Кантелуба (1933); «Эдип» Энеску (1936); «Пармская обитель» Соге (1939); «Медея» (1939) и «Боливар» (1950) Мийо. В труппе «Г.-О.» (1961): Р. Креспен, Э. Блан, Н. Гедда, Ж. Жиродо, Р. Бьянко, Д. Дюваль и др. См. также *Академия музыки*.

Лит.: Bouvet Ch., L'Opéra, P., 1924; Lajarte T. de, La Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra, v. 1—2, P., 1878. *Вс. Т.*

«ГРАНЕЛЛЕ́СКИ» (Granelleschi, от granello — «зерно», в переносном смысле — «чепуха»; слово Grannelleschi может быть переведено как «зерносбиратели» или «чепухословы») — шуточная лит. академия в Венеции. Осн. в 1747 венецианским патрицием Дж. Фарсетти как шутливое подражание знаменитой флорентийской академии делла Круска, ставившей целью укрепление и очищение итал. лит. языка на основе тосканского наречия. Академия «Г.» объединяла поклонников старинной поэзии, мечтавших о возрождении чистоты итал. языка и являвшихся врагами лит. и идейных новшеств. Будучи консерваторами в политич. и лит. отношении, члены «Г.» вели борьбу против просветительских идей, гл. носителями к-рых они считали драматургов К. Гольдони и П. Кьяри. Наиболее видными представителями «Г.» были братья К. и Г. *Гоцци* и критик Дж. Баретти. Деятельность «Г.», её ритуал, прозвища её членов носили пародийный, двусмысленный характер. Члены «Г.» были вдохновителями кампании против К. Гольдони, к-рую вёл К. Гоцци. *С. Мок.*

ГРАНО́ВСКАЯ, Елена Маврикиевна (р. 13.VI. 1877) — русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1944). Окончила нем. школу в Петербурге с дипломом домашней учительницы. Участвовала в любительских и полупроф. спектаклях. Проф. сценич. деятельность начала в 1898 в Васильевском т-ре в Петербурге (комедия-фарс «Медовый месяц»). Играла в Панаевском т-ре в Петербурге (1899—1902), т-ре Корша в Москве. С 1903 Г. работала в антрепризах С. Ф. Сабурова, в т. ч. в петерб. т-ре «Пассаж» (преобразован в 1925 в т-р «Комедия»). С 1931 — актриса Ленингр. т-ра сатиры и комедии (с 1935 — Ленинградский т-р Комедии). Играя в ранний период своего творчества в фарсово-

комедийном репертуаре, Г. прославилась как блестящая исполнительница ролей изящных светских женщин, иногда пустеньких, иногда задорных и смелых: Колетта («Ее первый роман» Вебера и Гирса), Марта Дельер («Нежность» Батая), Заза (о. п. Симона и Бертоне), Маленькая шоколадница (о. п. Гаво), Катрин Юбш («Мадам Сан-Жен» Сарду), Маргарет Каваллини («Роман» Шелдона) и др. Дар перевоплощения, совершенное владение голосом, мастерство ведения диалога, выразительность жеста, тонкая разработка мельчайших деталей роли позволили Г. создавать живые человеческие характеры даже в легковесных пьесах. Новые грани дарования Г. раскрылись в сов. т-ре, когда она стала выступать в ролях мировой комедийной классики: Розаура и Мирандолина («Хитрая вдовушка», 1927, и «Хозяйка гостиницы», 1933, Гольдони), Катарина («Укрощение строптивой», 1935) и др. К числу лучших ролей Г. принадлежат также Ниночка Белоклюцкая («Метелица» по повести «Повольники» Яковлева, 1925) и Евпраксеюшка («Господа Головлёвы» по Салтыкову-Щедрину, 1928). С 1939 Г. — актриса Большого драм. т-ра. В этом т-ре Г. играла роли Раневской («Вишнёвый сад» Чехова, 1940), Полины Бардиной («Враги» Горького, 1948), Полежаевой («Беспокойная старость» Рахманова, 1943), Софьи Петровны («Разлом» Лавренёва, 1950, Гос. пр. СССР, 1951), Кэт («Все мои сыновья» Миллера, 1948), г-жи Марэ («Шестой этаж» Жери, 1956) и др.





Е. М. Грановская в ролях: 1. Маргарет Каваллини. 2. Евпраксеюшка.

Лит.: Юренева В., Актрисы, М., 1925, с. 19—21; «Звезда», Л., 1939 № 4, с. 189—196; «Искусство и жизнь», Л., 1940, № 11, с. 36 —38 (статьи М. Янковского). *А. Шн.*

ГРА́НТ (Grant), Александер (р. 22. II.1925) — английский артист балета. Обучался классич. танцу в Нов. Зеландии в частной студии. В 1946 поступил в школу при балетной труппе т-ра «Сэдлерс-Уэллс» (Лондон). Будучи в школе, выступал в т-ре «Ковент-Гарден» («Спящая красавица» Чайковского). По окончании школы в 1946 был принят в труппу «Сэдлерс-Уэллс балле». Принимал участие в балетах, пост. балетмейстерами Ф. Аштоном, Р. Хелпменом и др. Партии: Старик («Хадра» на муз. Сибелиуса), Певец («Фасад» Уолтона), Юноша («Чудо в Горбалсе» Блисса), Могильщик («Гамлет» Чайковского), Франт и Мельник («Треуголка» де Фальи), Шут («Золушка»), Алэн («Тщетная предосторожность») и др. В 1957 с успехом выступил на сцене «Ковент-Гарден» в партии Петрушки (о. п. Стравинского). Технически сильный танцовщик, Г. обладает выразительной пластичной фигурой, танец его мужествен и драматичен. В 1961 вместе с труппой Королевского балета был на гастролях в СССР.



Лит.: Рославлева Н., Английский балет, М.—Л., 1959; Swinson C., Six dancers of Sadler's Wells, L., 1956. *Нат. Р.*

ГРА́НФЕЛЬТ (Granfelt), Ханна (2. VI. 1884 — 3. XI. 1952)—финская артистка оперы (сопрано). Пению обучалась в Хельсинки у певицы и педагога А. Ангер. С 1902 — артистка оперной труппы Фин. т-ра. В 1904—09 Г. совершенствовалась в Париже и Дрездене. В 1908—10 — солистка Придворного т-ра в Мангейме. В 1910—12 пела в Берлине на сцене «Курфюрстендамм-опера». В 1913— в театре «Ковент-Гарден» (Лондон), в 1915—23 — на сцене Нем. гос. оперы (Берлин), продолжая гастролировать в разных странах; одновременно выступала на сцене Финской оперы. Партии: Эльза, Елизавета («Лоэнгрин», «Тангейзер»), Саломея (о. п. Р. Штрауса), Маргарита («Фауст») и др. Вместе с композитором Р. Штраусом гастролировала в Англии и США. Вела концертную деятельность, занималась педагогич. работой. Иск-во Г. отличалось высокой сценич. культурой и вок. мастерством. Г. является одной из самых ярких представительниц фин. вок. школы. *А. С., С. Л.*

ГРАНЦОВ, Грацова (Grantzow), Адель (1.I.1845—7.VI.1877) — немецкая артистка балета. Училась танцу у своего отца — балетмейстера Г. Грацова. Первые выступления Г. состоялись в 1857 в Ганновере, в опере «Немая из Портичи» Обера (мимич. партия). Исполнение Г. отличалось высокой техникой (танец на пуантах), пластичностью, изяществом, музыкальностью. Однако недостаточная актёрская одарённость снижали сценич. выразительность создаваемых ею образов. Г. гастролировала в крупнейших городах Зап. Европы — Париже, Вене, Дрездене, Берлине и др., часто выступала в России. Первое выступление в Москве состоялось в 1865 в партии Фиаметты («Фиаметта, или Торжество любви» Минкуса). Затем она исполнила партии: Жизели; Метеоры (о. п. Пинто и Пуни), Царь-девицы (первая исполнительница этой партии в балете «Конёк-Горбунок» Пуни, 1866) и др. На сцене Петерб. Большого т-ра Г. выступила в 1866 в партии Жизели. Затем исполняла здесь партии: Катарины («Катарина — дочь разбойника»), Камарго (о. п. Минкуса) и др.

Лит.: Vizentini A., Derrière la toile, P., 1868; Japy G., Adèle Granzov, P., 1868; Guest I., The ballet of the Second Empire, L., 1953; Грацова А., «ЕИТ», П., 1901—1902, прилож. 4, с. 27—34; Плещеев А., Наш балет. 1673—1899, СПБ, 1899. *Л. П.*

ГРАНЦО́ВА, Адель — см. *Грацов*, Адель.

ГРА́ССИ (Grassi), Чечилия (ок. 1740—?) — итальянская артистка оперы (сопрано). Жена Иоганна Христиана Баха. Впервые выступила на оперной сцене в Венеции в 1760. Пела во мн. итал. городах. В 1766—1767 и 1770—74—примадонна в Лондоне. Прославилась исполнением опер Глюка; была одной из первых исполнительниц партии Лариссы («Триумф Клелии», Болонья, 1763) и Эвридики («Орфей и Эвридика», Лондон, 1771). Среди др. партий Г.— Диана («Эндимион» И. Х. Баха), Сабина («Адриан в Сирии» Галуппи), Клеониса, Фульвия, Аристея («Деметрий», «Эцио», «Олимпиада» Гульельми), Семирамида (о. п. Кокки). В 70-х гг. выступала в операх Поммелли, Кафаро и др. Современники высоко ценили правдивость, естественность игры Г. и красоту её голоса. *Л. М.*

ГРАССИ́НИ (Grassini), Джузеппина (8.IV.1773—3.I.1850) — итальянская артистка оперы (контральто). Пению обучалась в Миланской консерватории.

Впервые выступила на оперной сцене в Париже в 1789. В 1790 дебютировала в миланском т-ре «Ла Скала». В последующие годы завоевала славу одной из лучших певиц своего времени. Выступала на оперных сценах Италии; в 1800—04 и после 1806 Г.— в Париже, в 1804—06 — в Лондоне. В 1817 вернулась в Италию. Оставила сцену в 1823. Г. исполняла гл. обр. итал. оперный репертуар, в т. ч. написанные специально для неё партии Дидоны и Клеопатры (о. п. Паэра), Семирамиды («Смерть Семирамиды» Назолини), Джульетты («Ромео и Джульетта» Цингарелли), Венеры («Пигмалион» Керубини). Пела также ведущие партии в операх Чимарозы, Гульельми, Сальери и др. композиторов. Голос Г. отличался огромным диапазоном, иногда она исполняла и партии колоратурного сопрано. Критика отмечала, что в творчестве Г. идеально сочеталось муз. и сценич. мастерство.

Лит.: Pougin A., Une cantatrice «amie» de Napoleon Giuseppina Grassini, P., 1920; Gavoty A., La Grassini... P., 1947; Gara E., G. Grassini, «La Scala», 1952, marzo—aprile. *Св. Г.*

ГРА́ССО (Grasso), Джованни (19.XI.1873—14.X. 1930) — итальянский актёр. Род. в Катании (Сицилия) в семье актёров-кукольников. После смерти отца нек-рое время руководил перешедшим к нему по наследству кукольным т-ром «Макиавелли». Затем исполнял (на сицилийском диалекте) роль Пасквино Тараннкью в т. н. народных пьесах «Чёрная маска», «Две сиротки», «Фиакр № 13». В 1900 Г. организовал и возглавил собственную труппу, с к-рой совершил в 1901 турне по Юж. Италии. В 1902 был приглашён в рим. т-р «Арджентина», где исполнял роль Альфио («Сельская честь» Верги). В 1903—08 с большим успехом выступал в крупнейших городах Италии, играя гл. роли в пьесах П. Джакометти («Гражданская смерть»), Г. Д'Аннунцио («Дочь Йорио»), Капуаны («Кавалер Паданья»), к-рые переводились для Г. на сицилийский диалект. После 1908 гастролировал по Германии, Франции, Англии, России, Юж. Америке. Г. обладал неистовым темпераментом, яркой эмоциональностью, его игру положительно оценили Г. Ирвинг и А. Франс. А. В. Луначарский писал «... что же это за артист! Это настоящее чудо! Темперамент невиданный, неимоверный» («О театре и драматургии», т. 2, 1958, с. 24). Однако отсутствие подлинной культуры приводило Г. к грубо натуралистич. приёмам. В последние годы жизни снимался в кино.

Лит.: Папазян В., По театрам мира, М.— Л., 1937; Игнатов С. С., История западноевропейского театра нового времени, М.— Л., 1940. *Р. Х.*

ГРАСЬО́СО (Gracioso) — одно из актёрских амплуа в испанской комедии конца 16—17 вв. Тип шутника и балагура (напр., Бенито —«Сам у себя под стражей» Кальдерона). Г. наз. также актёр, исполняющий роли этого амплуа. *Н. Т.*

ГРА́У ДЕЛЬГА́ДО (Grau Delgado), Хасинто (1877—1958) — испанский драматург. Вступив в лит-ру в период, отражавший обществ. настроения после поражения Испании в исп.-амер. войне 1898, Г. Д. критически оценивал совр. ему исп. действительность, но сохранял веру в будущее Испании, её народа. Г. Д. призывал т-р обратиться к традициям нар. творчества, классич. исп. т-ру эпохи Возрождения. В большинстве своих пьес Г. Д. использовал известные сюжеты, давая им гуманистич. трактовку. В лирич. комедии «Свадьба Камачо» (совм. с А. Гуалем, 1903, т-р «Тиволи», Барселона) Г. Д. обратился к новелле из «Дон Кихота», в трагедии «Блудный сын» (1918, труппа Г. Мартинеса Сьерры, Мадрид) переработал библейскую легенду; в драме «Дон Хуан де Карильяна» (1913, Т-р инфанты Изабеллы, Мадрид) трактовал легенду о Дон Жуане. Трагедия «Граф Аларкос» (1917, т-р «Принсеса», Мадрид) была построена на старинном нар. романсе, а в «кукольном фарсе» «Господин Пигмалион» (1921) рассказывалось о приключениях героя греч. легенды. Пьесы Г. Д. ставились в Лат. Америке, Франции, Англии, Германии, Чехословакии. Был послом Испанской республики в Панаме, Боливии и Чили. После прихода к власти Франко остался в эмиграции и поселился в Аргентине, где опубликовал исследование «Дон Жуан во времени и пространстве» («Don Juan en el tiempo y en el espacio», 1954). Г. активно участвовал в движении сторонников мира.

Соч.: Teatro, v. 1—6, B. Aires, 1943—48.

Лит.: Giuliano W., The life and works of J. Grau, Ann Arbor (Mich.), 1950. *З. П.*

ГРА́УН (Graun), Карл Генрих (7.V.1704 — 8. VIII. 1759) — немецкий композитор и дирижёр. Основатель и руководитель одного из первых в Германии оперных т-ров, открывшегося в Берлине в 1742 пост. оперы Г. «Цезарь и Клеопатра»; был также дирижёром т-ра. Обучался музыке в «Крёйцшуле» в Дрездене; занимался пением. В 1725 Г.— солист (тенор), с 1727 — дирижёр оперного т-ра в Брауншвейге. В 1720-х гг. начал композиторскую деятельность. Написал оперы, ставившиеся в нем. т-рах: «Ифигения в Авлиде» (1728), «Полидор» (1731), «Сципион Африканский» (1732), «Зеркало верности» (1733) (все пост. в Придворном т-ре в Брауншвейге) и др. С 1735 Г. работал в Рейнсберге; с 1740— королевский капельмейстер. В Берлине Г. написал многие (ок. 30) свои оперы. Наряду с И. Гассе Г. был последователем итал. оперной школы в Германии; его оперы содержат ряд виртуозных арий, лирических эпизодов.

Оперы: «Катон в Утике» (1744), «Люций Папирий» (1745), «Демофонт» (1746), «Галантные празднества» (1747), «Цинна» (1748), «Кориолан» (1749), «Митридат» (1750), «Британник» (1751), «Орфей и Эвридика» (1752), «Семирамида» (1754), «Эцио» (1755), «Братья-враги», «Меропа» (1756) (все пост. в Придворном т-ре в Берлине) и др.

Лит.: Mayer-Reinach A., C. H. Graun als Opernkomponist, в кн.: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, I, B., 1899—1900; Schneider L., Geschichte des Berliner Opernhauses, B., 1852; Schmidt J., Die frühdeutsche Oper..., Bd 1—2, Regensburg, 1933—34; Розенов Э. К., Граун. Биографич. очерк, М., 1910. *Л. М.*

«ГРАФ ЛЮКСЕМБУРГ» («Der Graf von Luxemburg») — оперетта Ф. *Легара*, либр. А. Вильнера и Р. Боданцкого. Пост. 12 сент. 1909, Вена. В России пост. в 1909 в Петербурге в т-ре «Буфф» (Полонский, Зброжек-Пашковская, Рахманова, Северский, Рутковский, Дальский). На сов. сцене пост. 1918, Петроград, Летний т-р «Пассаж» (пост. К. Марджанова, дирижёр Варлих; Кузнецова-Бенуа, Поземковская, Зброжек-Пашковская, Радошанский, Ярон). 2 янв. 1923 пост. в Москве в Т-ре оперетты (нов. пост. и режиссура Грекова, худ. Соколов, балетм. Кузнецов; граф Люксембург — Бравин, князь Георгиевич — Ярон, Анжель Дидье — Светланова, Бриссар — Греков, Жульетта, — Лазарева, графиня Клементина — Легат, Палегрин—Дунаев). Нов. пост. 1960 (пост. Ярона, дирижёр Оссовский, худ. Кигель, балетм. Шаховская; князь Георгиевич — Ярон, др. исполнители —Богданов, Феона, Шмыга, Санина, Озолинь). *Н. Гр.*

ГРАЦЦИ́НИ (Grazzini), Антон Франческо (1503—1584) —итальянский поэт, новеллист, драматург. Известен также под прозвищем Ласка (Lasca). В своём творчестве, развивавшемся в условиях феод.-католич. реакции, Г. стремился продолжать демократич. традиции итал. Возрождения. В 1-й пол. 16 в. написал комедии: «Ревность», «Одержимая», «Ведьма», «Сивилла», «Ханжа», «Родственники», «Причуда». В предисловиях к этим пьесам высмеивал авторов «учёных комедий», рабски следующих античным образцам, и требовал приближения т-ра к действительности. Однако, изображая в своих пьесах события совр. ему жизни, Г. повторял сюжетные схемы и приёмы итал. «учёной комедии» 16 в.

Лит.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956; Sanesi J., La commedia, v. 1, Mil., 1911, 2 ed., [1954]. *Р. Х.*

ГРГУ́РОВА, Милка (14.II.1840. —25.III.1924) — сербская актриса. В 1864 начала сценич. деятельность в сербском Народном т-ре в Нови-Саде; с 1868 работала в Народном т-ре (Белград), где занимала положение ведущей актрисы. Исполняла роли: Офелия, Джульетта, Дездемона, Мария Стюарт; Жанна д'Арк («Орлеанская дева» Шиллера), Адриенна Лекуврер, Абигайль (о. п. и «Стакан воды» Скриба) и др. Создала глубоко трагедийные образы Матери («Князь Иво из Семберии» Нушича), Мары Никшиной («Дубровницкая трилогия» Войновича). Выступала также как писательница. *М. Ник.*

ГРЕВЕ́Н (Grévin), Жак (1538—5.XI.1570) — французский поэт и драматург. Представитель т. н. учёной ренессансной драматургии. Написал комедии — «Мобертина» (1558, коллеж Бонкур), «Казначейша» (1559), «Удивлённые» (1559), отмеченные влиянием итал. драматургии. В 1560 пост. трагедия Г. «Цезарь» (по о. п. А. Мюре; коллеж Бове), в к-рой народ заменял античный хор (трагедия лишена действия, состоит из отдельных монологов). Г.— автор «Краткого рассуждения о понимании театра», в к-ром изложил свои теоретич. взгляды. Творчество Г. оказало влияние на последующее развитие франц. т-ра, способствовало выработке норм классицизма.

Соч.: Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre, P., 1561; Le théâtre de J. Grévin, P., 1561; Théâtre complet et poésies choisies, P., 1922; в рус. пер.— Пинус С., Французские поэты, т. 2, СПБ, 1914.

Лит.: История французской литературы, т. 1, М.—Л., 1946; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956; Левро Л., Драма и трагедия во Франции, П.— М., 1919; Pinvert L., Jacques Grévin, P., 1899; Récatas B., L'humanisme de Jacques Grévin, médecin et poète de la Pléiade, Brux., 1953; Lebègue R., La tragédie française de la Renaissance, Brux., [1954]. *А. Мих.*

ГРЕВЦО́В, Юрий Васильевич (р. 11.VIII.1930) — русский советский артист балета. Выступал в самодеятельности. Был принят в проф. ансамбль песни и пляски. С 1950 — артист балета Новосибирского т-ра оперы и балета.

Партии: Зигфрид («Лебединое озеро»), Альберт («Жизель»), Базиль («Дон Кихот»), Феб («Эсмеральда»), Дезире («Спящая красавица»), Лю Ян-чан («Драгоценный фонарь лотоса» Чжан Сяо-ху), князь Звездич («Маскарад» Артамонова), первый исполнитель партии Алладина («Алладин и волшебная лампа» Савельева). *Ст. М.*

ГРЕ́ГОР (Gregor), Йозеф (26.X.1888—1960)—австрийский историк театра и драматург. Окончил философский ф-т Венского ун-та в 1911. Изучал театроведение в Берлине и Мюнхене. С 1918 работал в Австр. нац. библиотеке. В 20-х гг. Г.— профессор истории т-ра на семинаре Рейнхардта при Венской академии изобразит. иск-в и в Венском ун-те. Был издателем 12-томной серии «Памятники театра» (1928—30), журн. «Мировой театр» (1937—39). Многочисл. театроведч. исследованиям Г. свойствен нек-рый эмпиризм, формальный метод исследования, но они богаты фактич. материалом. Г. написал либретто для опер Р. Штрауса: «Дафна» (1938), «День мира» (1938) и «Любовь Данаи» (1944).

Соч.: Das Wiener Barocktheater, W., 1922; Wiener szenische Kunst, Bd 1—2, W., 1924—26; Das Theater in der Wiener Josefstadt, W., 1924; Das russische Theater, Z., [1927] (совм. с R. Fülop-Miller); Weltgeschichte des Theaters, Münch., 1933, Bd 1—2, 2. Aufl., 1944; Shakespeare, W., 1935, Münch., 1948; Masken der Erde, Münch., [1936]; Das spanische Welttheater, W., [1937], 2. Aufl., 1943; Meister deutscher Schauspielkunst, W., 1939; Richard Strauß. Der Meister der Oper, Münch., [1939], 3. Aufl., 1952; Kulturgeschichte der Oper, W., [1941]; Kulturgeschichte des Ballets, W., 1946; Meister und Meisterbriefe um Hermann Bahr, W., 1947; Geschichte des österreichischen Theaters, W., [1948]; Geschichte der Wiener Staatsoper, W., 1950; Gerhart Hauptmann, W., 1951; Der Schauspielführer, Bd 1—6, Stuttg., 1953—57; Die Theaterregie in der Welt unseres Jahrhunderts. Große Regisseure der modernen Bühne, W., [1958].

Лит.: Hadamowsky F., [u. a.], Festschrift für Joseph Gregor (mit Bibliographie), W., 1948. *В. К.*

ГРЕ́ГОРИ (Gregory), Изабелла Августа (15.III. 1852—22.V.1932) — ирландский драматург и собирательница фольклора. Вместе с поэтом У. Б. Йитсом и др. принимала участие в основании в 1899 Ирл. лит. т-ра, а в 1902 — Ирл. нац. драматич. об-ва. Приняла активное участие в организации (1904) и деятельности т-ра «Аббатства», директором к-рого была с момента его основания и для к-рого написала ок. 30 пьес в разл. жанрах. Нек-рые комедии Г. построены на фарсовых ситуациях, в них выведены простоватые ирл. крестьяне («Распространение новостей», 1904, и др.). Комедии «Канаваны» (1906), «Освободитель» (1911) содержат элементы политич. сатиры, пьеса «Восход луны» (1907) насыщена патриотич. мотивами, идеями нац. независимости. Видя в т-ре одно из средств борьбы за возрождение ирл. нац. культуры, Г. стремилась создать нар. драму на англо-ирл. языке, используя идиомы местного кильтартанского диалекта, написала трагедии на сюжеты истории и мифологии Ирландии: «Белая кокарда» (1905), «Кинкора» (1905), «Дерворгилла» (1907) и др. В пьесе «Золотое яблоко» (1919) сочетаются фантастика и любовное воспроизведение нар. быта. Г. переводила на англо-ирл. язык для т-ра «Аббатства» комедии Мольера и Гольдони.

Соч.: Seven short plays, Dublin — Boston, [1909]; Irish Folk history plays, L., 1912.

Лит.: Malone A. E., The Irish drama, L., 1929; The Irish theatre, ed. by L. Robinson, L., 1939. *Ел. К.*

ГРЕ́ГОРИ (Gregori), Иоганн Готфрид (15.V.1631—16.II.1675) — один из организаторов и режиссёров первого придворного т-ра в России (идейным вдохновителем т-ра был боярин А. Матвеев). Род. в Германии (г. Мерзебург). В 1658—59 был учителем лютеранской школы, с 1662—пастором и учителем при «Офицерской кирке» в Москве. В 1672 по указанию царя Алексея Михайловича Г. организовал при дворе труппу, в к-рую вошли «иноземцы», проживающие в Москве; 17 окт. 1672 была показана пьеса «Комедия об Эсфири, или Артаксерксово действо», написанная Г. (совм. с Л. Рингубером) и пост. под его руководством. Построенная на заимствованном из Библии сюжете, пьеса в то же время была политически актуальна, содержала злободневные намёки (текст драмы и комментарии к ней см. в кн. «Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра XVII века», М.—Л., 1957). Спектакль продолжался 10 часов. После этого спектакля Г. организовал спец. школу, где начал обучать актёрскому иск-ву рус. юношей из мещан. Пост. со своими учениками «Комедию о Товии-младшем» (1673), «Об Иудифи» (1674). После смерти Г. и царя Алексея Михайловича (1676) т-р под влиянием реакц. духовенства прекратил свою деятельность.

Лит.: Богоявленский С., Московский театр при царях Алексее и Петре, М., 1914; Артаксерксово действо. Первая пьеса русского театра XVII в., М. — Л., 1957; Асеев Б., Русский драматический театр XVII—XVIII веков, М., 1958. *Ю. Д.*

ГРЕЗНИ́К (Gresnick), Антуан Фредерик [2 (?). III. 1755 — 16.X.1799] — бельгийский композитор, дирижёр. Муз. образование получил в Льеже, совершенствовался в Риме и Неаполе. Завоевал известность комич. операми, написанными в стиле итал. оперы-буффа: «Капризный француз» (1779, Турин), «Умная зеленщица» (1780, Флоренция) и др. С 80-х гг. работал в Англии и Бельгии, писал оперы, к-рые были пост. в Лондоне и пользовались популярностью (оперы-серна «Деметрий», 1783, «Александр в Индии», 1784, «Альцеста», 1786, опера-буффа «Бесстыдница», 1786). В 1787—93 Г.— дирижёр Большого т-ра в Лионе (Франция), где осуществил пост. одной из лучших своих опер «Любовь изгнанников» (1793). С 1794 Г. жил в Париже, написал ок. 15 опер, в т. ч. «Маленькие рассыльные» (1794, «Т-р друзей отечества»; пост. под назв. «Клодина», 1797, Льеж), «Мнимые нищие» (1796, «Т-р Лувуа»), «Сицилийский лес» (1799, т-р «Варьете»), «Леонид, или Спартанцы» (1799, «Гранд-Опера») и др. Г. принадлежит также ряд соч. в др. жанрах. *И. Ш.*

ГРЕЙ (Grey), наст. фам.—Грум (Groom), Берил (р. 11.VI.1927) — английская артистка балета. С 4 лет занималась классич. танцем под рук. англ. педагогов. В 1937—41 училась в школе балетной труп-



Б. Грей. «Грёзы» Листа.

пы театра «Сэдлерс-Уэллс». В 1941 дебютировала в этом т-ре. Первая сольная партия — Сабрина («Комус» Перселла, 1942). В том же году Г. с большим успехом исполнила партию Одетты-Одиллии. Иск-во Г. отличается отточенностью техники, музыкальностью. Партии: Фея Сирени («Спящая красавица»), Мирта («Жизель»), Чёрная королева («Шах и мат» Блисса) и др. В 1957 оставила труппу «Сэдлерс-Уэллс». Гастролировала в Юж. Америке, Юж. Африке, в СССР. Написала книгу о поездке в СССР «Красный занавес — вверх» (1958). В 1959 — солистка Королевского балета (Лондон).

Соч.: Red curtain up, L., 1958.

Лит.: Рославлева Н., Английский балет, М.—Л., 1959; Fisher H., Beryl Grey, «Dancers of to-day», L., 1955, № 8. *Нат. Р.*

ГРЕЙН (Grein), Джэкоб Томас (11.X.1862—25.VI.1935) — английский театральный деятель. Был театр. критиком журн. «Лайф» (1888—91), «Сандй таймс» (1897—1918) и «Иллюстрейтед Лондон ньюс» (1920—35). Организовал в Лондоне «Независимый т-р» (1891—97) и Народный т-р (1923), образцом для к-рых послужил *Свободный театр* Антуана. Г. боролся против коммерч. иск-ва, низкопробной драматургии. Несмотря на резкую оппозицию бурж. критики, Г. ставил пьесы Ибсена, Золя, Гауптмана, Л. Толстого и др. В «Независимом т-ре» была впервые осуществлена пост. пьесы Шоу «Дома вдовца» (1892). Т-ры, созданные Г., способствовали утверждению социальной реалистич. драмы в англ. т-ре конца 19 — нач. 20 вв.

Соч.: Dramatic criticism, v. 1—5, L., 1889, 1899—1905.

Лит.: Orme M., J. T. Grein: the story of a pioneer, [L.], 1936. *А. А.*

ГРЕ́ЙНДЖЕР (Granger), Стюарт (р. 6.V.1913) — английский актёр. Учился в частной театр. школе. В 1935 дебютировал на сцене «Репертуарного т-ра» в Халле. В 1936—38 работал в «Бирмингемском репертуарном т-ре». В 1938—49 выступал в разл. т-рах Лондона (в т. ч. в «Друри-Лейн», 1938; «Олд Вик», 1939; т-ре «Лирик», 1949). Роли: Тибальд («Ромео и Джульетта»), Чарлз («Школа злословия» Шеридана), король Магнус, Дюнуа, Антони Андерсон («Тележка с яблоками»,«Святая Иоанна»,«Ученик дьявола» Шоу), Никита («Власть тьмы»). Высокая сценич. культура в сочетании с хорошими внешними данными определили популярность Г. С 1956 живёт в США; снимается в кино. *Ф. К.*

ГРЕ́КОВ (наст. фам.—Ильин), Иван Николаевич (1849—1919) — русский антрепренёр и актёр. Окончил уч-ще правоведения в Петербурге. Участвовал в любительских спектаклях. Был антрепренёром Новочеркасского т-ра,играл на клубных сценах Петербурга, в Общедоступном т-ре в Москве и в др. т-рах. В 1879—1891 — актёр Малого т-ра. В 1889—91 был одновременно режиссёром *Общества искусства и литературы*. В 1888—91 преподавал в Театр. уч-ще при Малом т-ре. В 1892—94 держал антрепризу в Одессе; его труппа была одной из лучших в провинции (М. В. Аграмов, М. Т. Иванов-Козельский, В. В. Чарский, И. М. Шувалов и др.). Разорившись, служил в т-ре Корша (1895—1900), затем вновь в Малом т-ре (1901—08). Роли: Ахов, Мамаев («Не всё коту масленица», «На всякого мудреца довольно простоты» Островского), Митрич («Власть тьмы»), Городничий. Немирович-Данченко писал о Г. как о даровитом, умном, образованном, но одностороннем актёре. В последние годы жизни Г. был зав. драм. курсами филармонич. уч-ща в Москве.

Лит.: Леонидов Л. М., Прошлое и настоящее. Из воспоминаний, М., 1948; Станиславский К., Материалы. Письма. Исследования, М., 1955. *А. Кл.*

ГРЕ́КОВ, Константин Дмитриевич [15(27).X.1879 — 28.VI.1927] — русский актёр и режиссёр оперетты. Сценич. деятельность начал в Новочеркасске. Работал в Москве в труппе А. Э. Блюменталь-Тамарина, в т-рах оперетты Киева, Одессы, Харькова, Ростова, в оперетте С. Н. Новикова в Петербурге и др. С 1910 Г.— режиссёр т-ра оперетты Е. В. Потопчиной в Москве. В 1918—22 работал в т-рах оперетты Харькова, Баку, Тбилиси, в 1922—27 — в Моск. т-ре оперетты. Г.— один из видных артистов на амплуа простаков в дореволюц. рус. оперетте. Пост. Г. не отличались оригинальностью, но будучи опытным режиссёром, он умел создать занимательное, внешне красивое зрелище. Г. перевёл на рус. яз. ряд либретто венских оперетт. *М. И.*

ГРЕ́КОВА, Софья Андреевна [р.21.II(5.III).1879] — русская советская актриса. Нар. арт. Тат. АССР (1954). Окончила Сиротский ин-т в Новочеркасске. Сценич. деятельность начала в 1913 в Новочеркасском т-ре (антреприза В. И. Бабенко). Затем работала в т-рах Воронежа, Минска, Архангельска, Саратова, Самары, Свердловска и др. С 1934 — актриса Казанского т-ра. Игре Г. присуще благородство, сдержанность, внутр. драматизм.



С. А. Грекова в ролях: 1. Купавина. 2. Калитина («Дворянское гнездо» по Тургеневу).

Роли: Лиза, Каренина («Живой труп»), Анна Каренина; Наталья Дмитриевна, Хлёстова («Горе от ума»), Купавина и Муравецкая, Гурмыжская, Чебоксарова («Волки и овцы», «Лес», «Бешеные деньги»), Раневская («Вишнёвый сад»), Василиса («На дне»), Васса Железнова; Аделаида Васильевна («Человек с портфелем» Файко), тётя Саша («Так и будет» Симонова), баба Вера («Молодая гвардия» по Фадееву), миссис Хиггинс («Пигмалион» Шоу). *И. И.*

ГРЕМИСЛА́ВСКИЕ — русские советские театральные гримёры-художники. Яков Иванович (29.IV.1864—22.VII.1941) — Герой Труда, сын гримёра Малого т-ра И. Я. Иванова, происходившего из крепостных крестьян. С 1881 служил в Малом т-ре. Мария Алексеевна (26.I.1870—15.I.1950) — жена Якова Ивановича, дочь капельдинера Большого т-ра. С 1888 Г. работали с К. С. Станиславским в Об-ве иск-ва и лит-ры, затем (с 1898 до конца жизни) в МХАТе. По свидетельству К. С. Станиславского, «Якову Ивановичу Гремиславскому суждено было сыграть большую роль в театре и поставить свое искусство на ту высоту, которая заставила удивляться его работе Европу и Америку» (Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, 1948, с. 56). Г. значительно реформировали технику грима, помогали актёрам находить внешний облик персонажа, соответствующий внутр. содержанию роли и общему решению спектакля. Они были первыми гримёрами-художниками, выступавшими творч. сотрудниками режиссёра и художника. Среди лучших работ Г. — гримы к пост. пьес «Горе от ума»; «Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого, пьес Чехова, Горького, Шекспира, виртуозный грим Анатемы—Качалова (о. п. Андреева), в сов. время: гримы к спектаклям «Бронепоезд 14-69», «Любовь Яровая», «Гроза», «Враги». Г. подготовили значит. группу гримёров-художников, работающих в т-рах СССР.



Я. И. Гремиславский.

Иван Яковлевич [13(25).II.1886—25.III.1954]— русский советский театральный художник. Сын Якова Ивановича. Засл. деят. иск-в РСФСР (1938). В 1910 окончил Моск. уч-ще живописи, ваяния и зодчества, затем совершенствовался в Париже. С 1912 работал в 1-й Студии МХТ и одновременно в МХТ. В 1913 зачислен в МХТ художником. С 1926 Г. был зав. постановочной частью МХАТа. Оформил здесь спектакли: «Сёстры Жерар» Масса (1927, совм. с В. А. Симовым и А. В. Щусевым), «Мёртвые души» (1932, совм. с В. А. Симовым и В. В. Дмитриевым), «Таланты и поклонники» (1933, совм. с Н. П. Крымовым), «Идеальный муж» Уайльда (1946), «Русский вопрос» (1947). Г. перестроил деятельность постановочной части МХАТа, ввёл новые формы работы художника и постановочной части. Преобразования, осуществлённые Г. в этой области, способствовали перестройке постановочных частей др. т-ров.

В 1942 Г. организовал и возглавил первую в СССР сценическую экспериментальную лабораторию при МХАТе, к-рая способствовала разработке новой технологии, собиранию и обобщению опыта театров, распространению в сов. т-ре наиболее прогрессивных методов оформления спектакля. В 1943 по инициативе Г. был создан первый в СССР постановочный ф-т при школе-студии им. В. И. Немировича-Данченко, готовящий художников-технологов сцены, зав. постановочной частью. Г. руководил этим ф-том до 1954. Преподавал также композицию на театр. отделениях Ин-та им. Сурикова и Художеств. уч-ща «Имени 1905 года». Г. — автор ряда трудов по вопросам теории и практики работы художника т-ра, технологии театральной живописи, организации работы постановочной части.

И. Я. Гремиславский.



Соч.: Режиссеры и художники МХАТ, «Искусство», 1938, № 6; Организация постановочной части в театре, Л.—М., 1940; Техника театральной живописи, Л.—М., 1940 и 1952; Крепление и соединение частей декорации, М.,1947;Театральный парикмахер, М., 1947; Композиция сценического пространства в творчестве В. Симова, М., 1953; К истории постановки «Трёх сестёр», в кн.: Ежегодник МХАТ, М., 1943; Борис Иванович Волков, М., 1958 (совместно с Ф. Сыркиной). *Гр. З.*

ГРЕ́НВИЛЛ-БА́РКЕР (Granville-Barker), Харли (25.XI.1877, Кенсингтон, — 31.VIII.1946, Париж) — английский актёр, режиссёр и драматург. Начал творч. деятельность в 1891 в качестве актёра труппы С. Тори в Маргете. В 1892 выступил в Лондонском т-ре комедии. В 1904—07 Г.-Б. вместе с антрепренёром Ведренном руководил т-ром «Корт», к-рый примкнул к театр. движению «свободных т-ров», ориентировавшемуся на реалистич. социально-значит. драматургию. В духе критич. реализма написаны и собств. пьесы Г.-Б. «Замужество Анны Лит» (1902), «Наследство Войси» (1905), «Мадрас-хауз» (1910), «Опустошение» (закрытое представление — 1907, первый публичный спектакль — 1936), в к-рых сказывается влияние Ибсена. В т-ре «Корт» Г.-Б. пост. нек-рые пьесы Б. Шоу («Кандида», «Профессия миссис Уоррен» и др.) и свои пьесы («Погода в Хэне», «Замужество Анны Лит»). Г.-Б.— один из последователей сценич. реализма в Англии 1-й пол. 19 в. Совм. с У. Арчером Г.-Б. выдвинул проект создания постоянного репертуарного «Национального т-ра» (опубл. 1907), осуществить к-рый не удалось. Работа над пост. пьес Шекспира побудила Г.-Б. написать монументальный 5-томный труд «Предисловие к Шекспиру», содержащий критич. разбор пьес Шекспира, трудных для сценич. воплощения, и практич. указания о постановке их в условиях совр. т-ра.

Соч.: Prefaces to Shakespeare, ser.1—5, L., 1927—47.

Лит.: Purdom C. B., Harley Granville-Barker. Man of the theatre, dramatist and scholar, Mass., 1956. *А. А.*

ГРЕНГО́Р, Гренгуар (Gringore, Gringoire), Пьер (ок. 1475— ок. 1540) — французский поэт, драматург. Руководил (совм. с Ж. Маршаном) драматизированными представлениями, торжественными шествиями и церемониями в Париже (1501—02, 1504, 1514, 1515, 1517). Был участником шутовского театр. общества *«Беззаботные ребята»*, для к-рого написал *сотти* «Игра о Принце дураков...», сатиру «Охота на оленя из оленей», моралите «Упрямец» (две последние исполнялись на Парижском рынке в 1512), в к-рых стремился оправдать перед народом королевскую власть в её распре с папой Юлием II. Г. принадлежит также истор. мистерия «Житие святого Людовика...». В произв. Г. этого периода была сильна сатирич. обличит. направленность. В организации «Беззаботные ребята» Г. занимал выборную должность «Дурацкой матери». После 1518 Г. отошёл от театр.деятельности и поступил на службу к герцогу Антуану Лотарингскому. Образ бродячего поэта Гренгуара, выведенный В. Гюго в романе «Собор Парижской богоматери», далёк от истор. прототипа.

Соч.: Oeuvres complètes, éd. de Ch. d'Hericault et A. Montaiglon, P., 1858, 1877.

Лит.: Гвоздев А., Пиотровский А., История европейского театра, М.—Л., 1931, с. 567—68; Petit de Julleville L., Les comédiens en France au moyen âge, P., 1885, с. 160—67; Picot É., Pierre Gringore et les comédiens italiens, P., 1878. *А. Мов.*

ГРЕ́НЕР (Graener), Пауль (11.I.1872—13.XI.1944)— немецкий композитор, дирижёр и педагог. Член Прусской академии иск-в (с 1922). Музыке обучался в Берлинской консерватории. В 1896—1908 Г. работал дирижёром т-ра «Хеймаркет» в Лондоне. Композиторскую деятельность начал в 1900-х гг. Г. завоевал известность своими сценич. произв., в особенности операми «Последнее приключение Дон Жуана» (1914, Лейпциг) и «Теофано» (Бицанц», 1918, Мюнхен), ставившимися во мн. городах Германии. Эти и др. опе-

ры Г.приближаются по стилю к позднему романтизму, выражают переживания и поэтич. чувства героев. В муз. языке опер Г. заметно влияние Вагнера и композиторов-импрессионистов. Среди сценич. произв. Г. наибольший интерес представляет опера «Фридеман Бах» (1931, Шверин), посв. композитору И. Ф. Баху. Г. принадлежат также оперы: «Ширин и Гертруда» (1920, Дрезден), «Вознесение Ганнеле» (по пьесе Гауптмана, 1927, Дрезден и Бреслау), «Принц Гомбургский» (по трагедии Клейста, 1935, Берлин), «Шванхильда» (1941, Кёльн). В 1908—10 вёл педагогич. работу в Новой консерватории в Вене, в Лейпцигской консерватории (1920—24). Был директором консерватории Штерна в Берлине (1930—34), в 1933—41 — руководитель композиторского класса в Прусской академии иск-в. Почётный доктор философии Лейпцигского ун-та (1925).

Лит.: Graener G., Paul Graener, Lpz., [1922].

Л. М.

ГРЕПП (Grepp), Уле (р. 16.III.1914) — норвежский актёр и режиссёр. В 1932—33 изучал театр. иск-во в Москве в Т-ре им. Мейерхольда и др. т-рах. В 1934—1938 играл в Нац. т-ре в Осло, в 1938—45 и 1948—54 — в т-ре «Нац. сцена» в Бергене, в т-рах Ставангера, Тронхейма, Осло. С 1954 работает как постановщик в т-рах разл. городов. Роли: Риго («Поражение» Грига), Фредериксен («Тётя Ульрика» Хейберга), Раскольников («Преступление и наказание» по Достоевскому) и др. Пост. спектакли: «Ревизор» (1959, Радиотеатр); «Эразмус Монтанус» Хольберга, «Мамаша Кураж и её дети» Брехта (1959, 1961, «Нац. сцена»), «Строитель Сольнес» Ибсена (1960, Гос. передвижной т-р). Выступает как чтец, преим. произв. Н. Грига. Г. присущи большой темперамент, умение глубоко раскрыть социальную сущность образов. *Н.Кр.*

ГРЕССЕ (Gresset), Жан Батист Луи (29.VIII.1709—16.VI.1777) — французский поэт и драматург. Один из продолжателей жанра классицистской комедии. Лит. деятельность начал в 1733. В 1740 в т-ре «Комеди Франсез» было пост. первое драматич. произв. Г.— трагедия «Эдуард III». Под влиянием просветит. направления Г. выступал с критикой нравов высшего света и прославлял семейные устои 3-го сословия. Стихотворные комедии Г. «Сидней» (1745, «Комеди Франсез») и «Злой человек» (1747, там же), проникнутые чувствительностью и морализацией, отличались поэтич. выразительностью, блестящим построением диалога. Мн. сентенции из пьес Г. стали «крылатыми» и вошли в лит. франц. яз.

Соч.: Oeuvres, v. 1—2, P., 1811; Le méchant, P., 1922; «Злой», пер. Н. Свечина, М., 1817.

Л. Лев.

ГРЕТРИ́ (Grétry), Андре (10 или 11.II.1741, Льеж,— 24.XI.1813, Монморанси)—французский композитор. По происхождению бельгиец. Член Института Франции (с 1795). Музыке обучался в Льеже у своего отца Франсуа Г., капельмейстера собора Сен-Дени, и др., с 1759 — в Риме, в «Коллеж де Льеж», брал уроки у дирижёра и композитора Дж. Б. Казали. Творч. деятельность начал в 1758. Первое произв. для сцены — интермеццо «Сборщица винограда» — написано для карнавала в Риме (1765, театр «Алиберти»). В 1766 в Женеве пост. первая опера Г. «Изабелла и Гертруда». В 1767 по совету Вольтера Г. переехал в Париж; здесь были поставлены оперы Г. «Гурон» (1768, т-р «Комеди Итальенн») и «Люсиль» (1769, там же), к-рые принесли композитору всеобщее признание. В последующие годы творчество Г. занимало видное место в муз. жизни Франции. Г. создал св. 50 опер, к-рые с успехом ставились на франц., итал., нем., швейц. и рус. оперных сценах. В этот период он писал сентиментально-лирич. оперы, близкие по характеру к мещанской драме, нек-рые произв. Г. написаны в жанре комич. оперы. Оперы Г. показывают быт простых людей деревни и города. Изредка композитор использует фантастич., экзотич. и историч. сюжеты: «Говорящая картина» (1769, «Комеди Итальенн»), «Два скупца» (1770, Фонтенбло), «Испытание дружбы» (1770, там же), «Земира и Азор» (1771, там же), «Цефал и Прокрис» (1773, Версаль), «Мнимая магия» (1775, «Комеди Итальенн»), «Самнитские браки» (1777, там же), «Суд Мидаса»(1778, там же), «Каирский караван» (1783, Фонтенбло). В годы революции Г. был одним из инспекторов Парижской консерватории. В это время он написал неск. пар.-патриотич. и революц. опер — «Пётр Великий» (1790, «Комеди Итальенн»), «Вильгельм Телль» (1791, там же), «Республиканская избранница, или Праздник разума» (1794, «Гранд-Опера»),«Тиран Дионисий» (1794,там же) и др. Опера «Ричард Львиное сердце» (1784, «Комеди Итальенн»)—один из первых образцов «оперы спасения», имевшей большое значение в период революции. Писал комич. оперы на лирич. и сказочные темы: «Рауль Синяя Борода» (1789, «Комеди Итальенн»), «Анакреон у Поликрата» (1797, «Гранд-Опера»), «Деревенский цирюльник» (1797, т-р «Фейдо»). Талант Г. был высоко оценён современниками. Э. Мегюль называл его «Мольером музыкальной комедии». Творчество Г. подготовило основу для развития франц. лирич. оперы 19 в. Его оперы отличаются простотой и доступностью, теплотой мелодий, блестящим оркестровым колоритом. Г. был одним из первых композиторов, применившим принцип лейтмотива. Создал муз. произв. в др. жанрах.



Др. оперы: «Друг дома» (1771, Фонтенбло), «Великолепный» (1773, «Комеди Итальенн»), «Ревнивый любовник» (1778), «Неожиданное происшествие», «Окассен и Николет» (1779, все пост. в Версале), «Андромаха» (1780, «Гранд-Опера») «Двойное испытание» (1782, там же), «Амфитрион» (1786, Версаль), «Жозеф Барра» (1794, «Опера комик»), «Элиска, или Материнская любовь» (1799, там же), «Дельфис и Мопса» (1803, там же).

Лит.: Wichmann H., Gretry und das musikalische Theater in Frankreich, Halle, 1929; Brenet M., Grétry, sa vie et ses oeuvres, P., 1884; Froidcourt G. de, Grétry, Rouget de Lisle et la Marseillaise, Liège, 1945; Clerx S., Grétry, Brux., 1944; Grétry A. M., Réflexions d'un solitaire, v. 1—4, Brux.— P., 1919—22 (в рус. пер. Гретри, Мемуары или Очерки о музыке, т. 1, М.—Л., 1939); Роллан Р., Музыканты прошлых дней, пер. с франц., М., 1938.

Л. М., Вл. О.

ГРЕХОВО́ДОВ, Николай Максимович [р. 7(20).X.1903] — удмуртский советский композитор, педагог и дирижёр. Засл. деят. иск-в Удм. АССР (1945). Окончил Ленингр. консерваторию в 1936 по классу проф. П. Б. Рязанова. С 1944 — композитор и зав. муз. частью Удм. драм. т-ра (Ижевск). Автор первой удм. оперетты «Сюан» («Свадьба») (1946, Удм. муз.-драм. т-р, Ижевск), музыки к спектаклям «Тыло вось» («Огненное моление») Садовникова (1939), «Камит Усманов» Гаврилова (1941), «Сказка о правде» Алигер (1947) и др. Вёл педагогич. работу в Ижевском муз. уч-ще.

ГРЕЧАНИ́НОВ, Александр Тихонович [13(25).X.1864, Москва, — 4.I.1956, Нью-Йорк] — русский композитор. Муз. образование получил в Московской (1881—90 у В. И. Сафонова по классу фп.) и Петербургской (1890—93 у Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции, у Г. А. Ларош и А. С. Аренского по классу теории) консерваториях. С 1896 Г.—профессор Муз.-драм. уч-ща Филармонич. об-ва в Москве. С 1922 жил за границей (в Париже, с 1939 — в США). В своём творчестве Г. следует нек-рым традициям рус.

муз. классики 19 в., но его произв. не обладают идейной значимостью и глубиной реалистич. содержания, присущей классич. музыке. В лирич. песенно-романсовом стиле написана опера-былина Г. «Добрыня Никитич» (1903, Большой т-р, с Шаляпиным в заглавной роли). В опере-легенде «Сестра Беатриса» по М. Метерлинку (1912, т-р Зимина) и нек-рых др. соч. Г. сказалось влияние модернизма. Г. принадлежит также опера «Женитьба» по Гоголю (1950, Париж), детские оперы «Ёлочкин сон» (соч. 1911), «Мышкин теремок» (соч. 1921), «Кот, петух и лиса» (соч. 1924), музыка к пост. МХТ «Царь Фёдор Иоаннович» (1898), «Смерть Иоанна Грозного» А. Н. Толстого (1899) и «Снегурочка» Островского (1900). Автор ряда соч. в др. жанрах.

Соч.: Моя музыкальная жизнь, Париж, 1935; My life, N. Y., 1952.

ГРЕЧЁНКО, Василий Николаевич (р. 17.I.1906) — украинский советский театральный художник. Засл. деят. иск-в УССР (1953). В 1930 окончил Харьковский художеств. ин-т. С 1929 работает как театр. художник, с 1933 — в Харьковском т-ре им. Шевченко (с 1944 — гл. художник). Среди спектаклей, оформленных Г.,— «Дай сердцу волю — заведёт в неволю» Кропивницкого (1936), «Евгения Гранде» по Бальзаку (1940), «Генерал Ватутин» Дмитерко (Гос. пр. СССР, 1948), «Макар Дубрава» Корнейчука (1948), «Навеки вместе» Дмитерко (1950), «Гамлет» (1956); «Ой, пойду я в Бориславку» по Франко (1956), «Третья патетическая» Погодина (1958), «Кровь людская не водица» по Стельмаху (1959). Для творчества Г. характерно стремление к созданию единого гармонич. зрительного образа спектакля, широкое использование возможностей живописи.

Лит.: Пульсон А., Д. І. Власюк, В. М. Греченко, Р. О. Черкашин, [Харків], 1947 (серия «Майстри радянського мистецтва»); Драк А., Українське театрально-декораційне мистецтво, Київ, 1961. *А. Др.*

ГРЕ́ЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИ́Я (древняя) — см. *Древнегреческая драматургия.*

ГРЕ́ЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИ́Я (новая). Первые произведения греч. драматургии нового времени появились в нач. 17 в. на о. Крите — трагедия «Эрофили» Г. Хортациса (ок. 1600), религиозная драма «Жертвоприношение Авраама» (ок. 1635), приписываемая В. Корнаросу, и ряд др. произв. В этих пьесах развиваются нац. мотивы и в то же время проявляется влияние зап.-европ. ренессансной драмы. В конце 18 в. появляются первые бытовые комедии — «Хасис» Д. Гузелиса и др., пост. в нар. т-ре на о. Закинф. На рубеже 18—19 вв. подготовка нац.-освободит. борьбы греч. народа способствовала становлению новогреч. драмы. В нач. 19 в. созданы пьесы, выражающие патриотич. идеи, — «Ахилл» А. Христопулоса (1805), «Эллада и иностранец» и «Гармодий и Аристогитон» Г. Лассаниса (пост. в Одессе в 1819—20), тираноборч. трагедия «Тимолеон» И. *Замбелиоса* (1818). Первое художественно зрелое произв. Г. д.— реалистич. социальная драма «Василикос» А. Матесиса (1829), имевшая просветительскую, антифеод. направленность. В жанре комедии элементы народности отличали пьесу «Вавилония» Д. Визандиоса (1836). Реалистич. тенденции, выраженные в творчестве Матесиса, не получили развития. В 30—80-х гг. 19 в. господствующим направлением в драматургии становится классицизм, делаются попытки возродить античную трагедию. Характерные произв. этого направления в нач. 19 в.— «Ригас», «Маркос Вотсарис», «Христина» И. Замбелиоса об освободит. борьбе греч. народа. Во 2-й пол. 19 в. наиболее значит. произв. были трагедии «Меропа», «Фауста» и др. пьесы Д. *Вернардакиса.* Казённо-патриотич. и псевдоисторич. драмы писали драматурги А. Антониадис, П. Занос и др. Романтич. направление в драматургии 1-й пол. 19 в. представляли пьесы П. Суцоса, А. Рангависа, во 2-й пол. 19 в.— С. Василиадиса. В жанре комедии выступали А. Влахос, С. Каридис, И. Капетанакис, Б. Аннинос, Н. Ласкарис.

В связи с ростом бурж.-демократич. движения в новогреч. лит-ре 80—90-х гг. определяется стремление к реалистич. отражению жизни совр. общества. Изображению деревенского и городского быта положили начало лёгкая комедия и лирич. драма с песнями. В этом жанре, получившем название «комидиллион», писали Д. Коромилас, Д. Коккос, С. Пересиадис и др. Принципы реализма были воплощены в творчестве Г. *Ксенопулоса*, автора пьес «Опекун», «Тайна графини Валерены», «Стелла Виоланди» и др. Реалистич. тенденции проявились и в пьесах «Курды» Я. *Камбисиса*, «Архитектор Марфас» П. Нирваниса, «Живые и мёртвые», «Цепи» Д. Тангопулоса, в драме «Трисевгени» поэта К. Паламаса. Лучшие произв. этих авторов объединяет стремление отразить совр. обществ. проблемы, психологич. глубина и правдивость характеров. Позже, в 20—30-е гг. 20 в., реалистич. тенденции развивают драматурги П. *Хорн* — «Подросток», Д. *Богрис* — «Обручение», Т. Синадинос — «Шут». В нач. 20 в. Г. д. испытывала значит. влияние натурализма и отчасти символизма, особенно проявившегося в творчестве С. *Меласа* («Разрушенный дом», «Сын тени»). Непоследовательность бурж. демократич. движения, принявшего в 20-е гг. 20 в. реакционную бурж.-либеральную направленность, определила спад реалистич. тенденций в творчестве мн. бурж. драматургов, в т. ч. Т. Моранитиниса, А. и М. Лидорикиса, Д. Ианнопулоса, писавших позже, в 30—40-е гг., псевдореалистич. драмы и комедии.

Рост рабочего революц. движения в 20—30-е гг. 20 в., нац.-освободит. борьба 1941 — 45, демократич. движение после 2-й мировой войны способствовали возрождению реалистич. драматургии, проникнутой прогрессивными идеями, отражающей стремление греч. народа к свободе и демократии. Эти идеи нашли воплощение в историч. пьесах «Ригас Велестинлис» (1938) и «Колокотронис» (1955) В. *Ротаса*, «Макрияннс» (1946) и «Караискакис» (1957) Д. *Фотиадиса* (последняя совм. с Г. Ставру), в драмах Г. *Севастикоглу* «Борьба с Хароном» (1953), «Ангела» (1958), в пьесах Н. Катифориса «Страсть барина», «Фотинос». Среди драм. произведений 40—50-х гг.— «Пробуждение» К. Кодзиаса, «Летом мы пожнём» А. Дамианоса, «Девочка с ленточкой» Н. *Пергиалиса*, «Двор чудес», «Возраст ночи» И. *Кампанеллиса*, отражающие совр. жизнь Греции. Поэтич. достоинства отличают трагедию в стихах «Смерть Дигениса» А. Сикелианоса (1947). Идейная противоречивость присуща историч. и философским драмам «Юлиан», «Константин Палеолог» Н. *Казандзакиса.* В жанре историч. драмы выступают бурж. писатели А. *Терзакис* — «Император Михаил», «Крест и меч», Г. Теотокас — автор стилизованных историч. драм и комедий «Встреча в Пендели», «Алкивиад». Продолжает работать С. Мелас, написавший пьесы «Папафлесас», «Иуда», «Перевоспитание отца», «Король и собака». В области комедии популярностью пользуются произв. Д. *Псатаса*, П. Кайаса, Г. Руссоса, Н. Цекураса, М. Кунелакиса и др., имеющие элементы социальной сатиры. В жанре лёгкой комедии пишут драматурги А. Сакелариос и Х. Яннакопулос. Обществ.-политич. условия жизни совр. Греции препятствуют развитию драматургии, отражающей актуальные социальные темы. Произв. совр. греч. драматургии (за исключением комедий) редко ставятся на сценах т-ров.

Лит.: Mirambel A., La littérature grecque moderne, P., 1953; Lavagnini B., Storia della letteratura neoellenica, Milano, 1955; Valsa M., Le théâtre grec moderne de 1453 à 1900, P. 1960; Λυτίζος Μ., Τό Νεοελληνικό πλάϊ στό παγκόσμιο θέατρο, Ἀθῆναι, 1958.

Д. С.

ГРЕ́ЧЕСКИЙ КОРОЛЕ́ВСКИЙ ТЕА́ТР (Βασιλικὸν Θέατρον) — первый государственный драматический театр Греции. Организован в 1901 в Афинах. Здесь шли произв. др.-греч. и зап.-европ. классики: «Орестея» Эсхила, «Сон в летнюю ночь», «Зимняя сказка» Шекспира, «Фауст» Гёте, «Дон Карлос». Центр. место в репертуаре т-ра занимали развлекательные нем. и франц. пьесы и второстепенные произв. греч. драматургов (тяжеловесные историч. пьесы К. Рангависа— «Исавры» и др.). Т-р, чуждый прогрессивным реалистич. тенденциям, наметившимся в нач. 20-х гг. в театр. иск-ве, представлял интересы придворных кругов. Однако важное значение для греч. т-ра имели высокая постановочная культура спектаклей, деятельность реж. Ф. *Иконому*, его воспитат. работа с актёрами, стремление добиться актёрского ансамбля. В труппу т-ра входили актёры Н. Менгулас, Э. Фирст, актриса М. *Котопули* и др. В 1908, в результате творч. кризиса и финансовых затруднений, Г. К. т. прекратил своё существование. *Д. С.*

ГРЕ́ЧЕСКИЙ НАЦИОНА́ЛЬНЫЙ ТЕА́ТР (Ἐθνικὸν Θέατρον) — государственный драматический театр Греции. Осн. в 1932 в Афинах. В первые годы существования т-ра реж. Ф. *Политис* осуществил ряд значит. пост. произв. др.-греч. («Агамемнон», «Персы» Эсхила, «Эдип-царь» Софокла) и зап.-европ. драматургии («Юлий Цезарь», «Венецианский купец» Шекспира, «Дон Карлос» и др.), лучших реалистич. пьес новогреч. драматургов («Плебей» Ксенопулоса, «Подросток» Хорна). Развитие Г. н. т. в 1930-х—нач. 40-х гг. было связано с творчеством актёров Э. *Веакиса*, Е. *Мамиаса*, Н. *Параскеваса*, Т. Карусоса, Х. Незера, актрис С. *Алкеу*, Е. *Пападаки* и др. В 40—50-е гг. т-р ставил преим. классику и произв. зарубежной драматургии, редко обращаясь к пьесам совр. греч. драматургов. Исключение составляли только пьесы бурж. драматургов (С. Мелас, А. Терзакис, Д. Ромас, Г. Теотокас). Постановки Г.н. т. произв. античности, показываемые (с 1955) на ежегодных театр. фестивалях в Эпидавре и в т-ре Ирода Аттика (Афины), занимают важное место в театр. жизни Греции: «Эдип-царь», «Антигона», «Эдип в Колоне» Софокла, «Гекуба», «Медея», «Финикиянки», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде», «Геракл» Еврипида, «Орестея» Эсхила, «Аякс», «Электра» Софокла. В этих спектаклях, пост. реж. А. Минотисом, Д. Рондирисом, Т. Музенидисом и др., получили отражение поиски греч. режиссёров, разрабатывающих проблему воплощения античного наследия в совр. т-ре. Больших достижений в области актёрского иск-ва добились исполнители гл. ролей актрисы К. *Паксину* (Медея, Гекуба), А. *Синадину* (Антигона, Ифигения, Электра), актёры А. Минотис (Эдип), Т. Коцопулос (Креон, Ясон, Орест) и др. Пост. комедий Аристофана «Женщины в народном собрании», «Лисистрата», «Ахарняне» и др. отмечены элементами стилизации, снижением идейно-политич. остроты содержания пьес (реж. А. Соломос). В 50—60-е гг. пост. спектакли: «Тайна графини Валерены» Ксенопулоса, «Трисевгени» Паламаса, «Король Лир», «Отелло», «Ричард III»; «Фауст» Гёте, «Чайка», «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, «Визит пожилой дамы» Дюрренматта. В труппе т-ра (1961)—Г. Глинос, Х. Незер, Л. Каллергис, Т. Коцопулос, К. Паксину, В. Манолиду, А. Синадину и др. *Д. С.*

ГРЕ́ЧЕСКИЙ ТЕА́ТР (д р е в н и й) — см. *Древнегреческий театр*.

ГРЕ́ЧЕСКИЙ ТЕА́ТР (н о в ы й). Турецкое иго препятствовало развитию новогреч. т-ра в течение 15—18 вв. Зачатки театр. иск-ва возникали лишь на территориях, свободных от тур. завоеваний, в нач. 17 в.— на о. Крит, в конце 18 в. — на о. Закинф. Становление театр. иск-ва в нач. 19 в. связано с нац.-освободит. борьбой греч. народа. Под влиянием деятельности тайного революц. об-ва «Филики Гетерия» в 1817—21 создаются первые любительские театр. труппы в Одессе и Бухаресте, где жили мн. деятели греч. нац.-освободит. движения. Эти труппы ставили тираноборч. трагедии Вольтера и Альфьери, а также патриотич. пьесы новогреч. авторов Г. Лассаниса — «Эллада и иностранец» и «Гармодий и Аристогитон», И. Замбелиоса — «Тимолеон» и др. После провозглашения гос. независимости (1830) началось становление нац. т-ра. Этот процесс был связан с преодолением серьёзных трудностей (отсутствие помощи со стороны государства, конкуренция иностр. трупп).

В Афинах первые спектакли были поставлены в 1836, но постоянные проф. труппы возникли лишь в нач. 60-х гг. Большое место в репертуаре этих трупп занимали историч. драмы совр. греч. писателей. Ставились также пьесы Мольера, Гольдони, Шиллера, Гюго, Шекспира (гл. обр. в переделках). В актёрском исполнении преобладали напыщенная декламация, искусственный пафос. Среди крупных актёров Греции сер. 19 в.— П. *Суцас*, Д. *Тавуларис*, Д. Алексиадис, П. *Вонасера* и др. В конце 19 в. признание получили трагедийные актрисы Е. *Параскевопулу*, Е. *Верони* и актёр-романтик, исполнитель шекспировских ролей Н. *Лекацас*. В 90-е гг. особым успехом пользовались лёгкие комедии и лирич. драмы с песнями — «комидиллион». В этом жанре прославился комедийный актёр Е. *Пандопулос*, игра к-рого отличалась чертами народности и реализма.

В нач. 20 в. К. Христоманос организовал т-р «Неа скини» («Новая сцена», 1901), где пост. спектакли: «Дикая утка» Ибсена, «Нахлебник» Тургенева, «Власть тьмы», «Трактирщица» («Хозяйка гостиницы») и др., а также реалистич. пьесы совр. греч. драматургов Г. Ксенопулоса («Тайна графини Валерены»), Я. Камбисиса («Курды»), М. Авгериса («Перед людьми»). Христоманос стремился к созданию актёрского ансамбля, требовал от актёров тщательной работы над ролями, реалистич. трактовки образов. Однако в творчестве Христоманоса сказались и натуралистич. тенденции. В дальнейшем т-р «Неа скини» ставил безыдейные развлекательные пьесы. Вскоре т-р пришёл к творч. кризису и в 1906 прекратил своё существование. В 1901 возник гос. Королевский т-р в Афинах (см. *Греческий Королевский театр*), в к-ром работал один из первых греч. режиссёров Ф. *Иконому*, внесший большой вклад в развитие актёрского иск-ва и постановочной культуры. На рубеже 19—20 вв. получили распространение пьесы на темы совр. жизни, написанные греч. авторами Г. Ксенопулосом, П. Нирванасом, Д. Тангопулосом, П. Хорном, Д. Богрисом и др. Ставились произв. зап.-европ. и рус. классич. драматургии. В актёрском иск-ве усилились реалистич. тенденции, наиболее ярко проявившиеся в творчестве Э. *Веакиса*, М. *Котопули*.

В 1910—20-е гг. в греч. театр. иск-ве заметны явления упадка. Т-ры становятся коммерч. предприятиями, в них ставятся гл. обр. низкопробные бульварные пьесы. Отдельные художеств. достижения связаны в этот период с творчеством актрис Котопули и *Кивели*, возглавлявших собств. труппы, с деятельностью реж. Иконому в «Т-ре консерватории» (1917—21) и др. Попытки преодолеть кризис т-ра характеризуют творчество реж. Ф. *Политиса*, поставившего в 1925 в «Об-ве греч. т-ра» (осн. в 1919) спектакли «Эдип-царь» Софокла (с Э. Веакисом в заглавной роли), «Ревизор»; «Братья Карамазовы» по Достоевскому. В 1927—29 Политис осуществляет в «Профессиональной школе т-ра» пост. спектаклей, отмеченных высокими художеств. достоинствами («Василикос» Матесиса и др.). В 1930 прогрессивный театр. деятель и драматург В. Ротас создал «Народный т-р», просуществовавший до 1934. Попытки организовать постоянные театр. коллективы предпринимал С. Мелас («Т-р искусства», 1925, «Свободная сцена», 1929—30). Значительные в художеств. отношении спектакли осуществил в 1934 в т-ре «Народная сцена» реж. К. Кун («Алкеста» Еврипида, «Эрофили» Хортакиса и др.). Крупным событием театр. жизни 30-х гг. явились спектакли афинского Нац. т-ра, осн. в 1932 (см. *Греческий национальный театр*), в к-ром работали реж. Ф. Политис и Д. Рондирис. Значительные постановки были созданы в 1932—34 театр. коллективом, в к-ром работали актрисы М. Котопули и Кивели («Мария Стюарт» и др.). С 1934 т-р Котопули объединил таких талантливых актёров, как П. Гавриилидис, В. *Логотетидис*, Д. Мират, Г. *Папас*, А. *Яннидис*, здесь ставились совр. реалистич. пьесы. В т-ре, руководимом В. *Аргиропулосом* (с 1924), шли лёгкие комедии и фарсы. В 1934 начал деятельность т-р под рук. К. Мусуриса, в 1936 — т-р под рук. К. *Андреади*.

Фашистская диктатура (1936—41) и иностр. оккупация (1941—44) препятствовали развитию прогрессивных тенденций в театр. иск-ве; в 1936 фашистская цензура запретила спектакли «Дальняя дорога» Арбузова (т-р К. Андреади), «Святая Иоанна» Шоу (т-р К. Мусуриса). Запрещались пост. пьес прогрессивных авторов, в т. ч. историч. драмы «Ригас Велестинлис» В. Ротаса и др. Нац.-освободит. борьба 1941—44 и борьба за демократию в годы после 2-й мировой войны поставили перед т-ром новые задачи, деятели театр. иск-ва стремились отразить в спектаклях интересы широких нар. масс, борющихся за независимость родины. Это стремление наиболее полно сказалось в творч. практике т-ра «Объединённых артистов» (осн. в 1945), в к-ром выступали актёры: Э. Веакис, А. Яннидис, Г. Глинос, Миранда Теохари, реж. Я. Сарандидис, Т. Музенидис, Г. Севастикоглу и др. Наряду с произв. «Феодора» Фотиадиса, «Пробуждение» Кодзиаса, «Летом мы пожнём» А. Дамианоса, «Кто работает, тот ест» Н. Цекураса т-р впервые в Греции пост. «Враги», «Нашествие» и пьесы передовых драматургов др. стран. Усиление политич. реакции привело к закрытию т-ра в 1946, прогрессивные театр. деятели подверглись преследованиям. В последующие годы передовые актёры, режиссёры и драматурги продолжали борьбу за демократич. иск-во. В 1955 был создан «Греч. нар. т-р» под рук. актёра М. *Катракиса*, где были пост. спектакли: «Христа распинают снова» по одноим. роману Н. Казандзакиса, историч. драма «Караискакис» Фотиадиса и Ставру, «Фуэнтеовехуна» Лопе де Вега, «Идиот» по Достоевскому и др. В 40—50-х гг. значительным событием в театр. жизни страны стали пост. Художеств. т-ра («Театрон технис»; осн. в 1942 реж. К. Куном) — «Кавказский меловой круг» (1957), «Добрый человек из Сезуана» (1958), «Восхождению Артуро Уи можно было помешать» (1961) Брехта, «Двор чудес» И. Кампанеллиса (1958), «Дядя Ваня» (1960). Среди спектаклей др. т-ров — «Дневник Анны Франк» Гудрич и Хакетт, «Человек, который делает дождь» Нэша, «Дама с камелиями» Дюма-сына (1956, 1959, т-р Э. Ламбети — Д. Хорна), «Дело Дрейфуса» М. Скулудиса (1959, т-р Д. Мирата), «Бравый солдат Швейк» по Гашеку, «Топаз» Паньоля (1956, 1958, т-р М. Фотопулоса), «Филумена Мартурано» Де Филиппо (1959, т-р К. Андреади). В т-ре, возглавлявшемся видным комедийным актёром В. Логотетидисом (ум. 1960), ставились комедии Д. Псатаса, Г. Руссоса и др. В 1959 организован «Неон театрон» под рук. В. *Диамандопулоса* и М. Алкеу, здесь пост. спектакли «Сказка без названия» И. Кампанеллиса, «Деревья умирают стоя» Касоны, «Жизнь Галилея» Брехта.

Развитие Г. т. тормозят финансовые затруднения, в т. ч. большие налоги, отсутствие помощи со стороны гос-ва. Крупные театр. деятели Д. Хорн, К. Андреади, К. Мусурис, имеющие собств. театр. труппы, всё чаще обращаются к пост. легковесных «бульварных» пьес. В работе летних т-ров, организуемых на один сезон, заметна тенденция к пост. пышных спектаклей-зрелищ, к-рые не отличаются художеств. достоинствами. В конце 50-х — нач. 60-х гг. молодые режиссёры организовали в противовес коммерч. т-рам труппы, занимающиеся экспериментированием, творч. поисками. Реж. Т. Алкулис в руководимых им «Т-ре 1959» и «Т-ре 1961» пост. спектакли «Потерянное письмо» Караджале, «Седая девушка» Хэ Цзин-чжи и Дин Ни. Т-р «Двенадцатый занавес» ставит ежегодно спектакль, состоящий из 3 одноактных пьес начинающих греч. драматургов. Творч. направление этого т-ра сформировалось под влиянием франц. «авангардизма». В 1960 осн. т-р «Пория» («Путь») под рук. драматурга и режиссёра А. Дамианоса, ставящий гл. обр. пьесы совр. драматургов. «Пирейский т-р» (осн. в 1957), работающий под рук. реж. Д. Рондириса в г. Пирее, ставит пьесы Шекспира, Шиллера, Эсхила, Софокла, П. Хорна, П. Кайаса и др. В 1961 начал работу Гос. т-р в Салониках (реж. С. Карандинос). Среди др. известных театр. деятелей Греции — реж. П. Кацелис, М. Плоритис, М. Лигизос, М. Какоянис, Н. Хадзискос, актёры и актрисы А. Александракис, Э. Хадзиаргири, А. Кацелис, М. Меркури, А. Валаку, Э. Верги, В. Завитсиану, Д. Карези, худ. М. Ангелопулос, Г. Анемоянис, Г. Вакало, С. Василиу, К. Клонис, Я. Стефанеллис, Я. Царухис, А. Фокас.

Большое распространение получил т-р обозрения (комедийные сцены с муз. номерами), в спектаклях к-рого находят выражение бытовая и социальная сатира, отклик на актуальные политич. события.

Со 2-й пол. 19 в. в Греции получил большое распространение и нар. теневой т-р «Карагиозис», к-рый до 30—40-х гг. 20 в. был наиболее популярным нар. зрелищем.

М у з ы к а л ь н ы й т е а т р. До 80-х гг. 19 в. в Греции не было проф. оперного т-ра; в Афинах гастролировали итал. и франц. оперные труппы. После 1867 на о-вах Корфу и Закинф были пост. любительские оперные спектакли, здесь были исполнены первые произв. греч. композиторов С. *Ксиндаса*, С. *Самараса*, П. *Каррера* и др. Первое выступление греч. проф. оперной труппы состоялось в Афинах в марте 1888 (опера С. Ксиндаса «Кандидат в депутаты»). С 1889 эта труппа под рук. композитора и дирижёра Д. Лаврангаса осуществила пост. опер греч. и зап.-европ. композиторов в Афинах и др. городах Греции, а также за границей, в т. ч. в России (Одесса, 1890). Хотя этой труппе приходилось преодолевать серьёзные трудности и деятельность её проходила с большими перерывами, здесь выросли первые нац. оперные артисты — певцы Я. Апостолу, И. Ангелопулос, Н. Морантис, певицы З. Влахопулу, А. Кипарисси и др. Попытка создания нац. школы оперного иск-ва осуществлена в 1915—19 композитором М. Каломирисом (опера «Кольцо матери», 1917, и др.). В 1933 он создал «Нац. оперную труппу», просуществовавшую два года. Отрывки из опер разл. композиторов ставились учащимися Афинской консерватории (осн. в 1873). Отсутствие постоянной оперной труппы вынуждало греч. артистов искать работу за границей (М. Перра, Е. Николаиду, А. Тассопулу, О. Лаппас, К. Енголифопулос, Н. Мосхонас, М. *Каллас* и др.).

Проф. опереточные труппы возникают в Греции после 1908, в них ставятся произв. греч. композиторов (Т. Сакелларидис, Н. Хадзинапостолу) и оперетты зарубежных авторов. Расцвет оперетты в Греции относится к 1910—20 и связан с именем талантливого актёра И. Папаноанну. В 1940 в Афинах основан

первый в Греции гос. муз. т-р «Лирики скини», ставящий оперы и оперетты. В т-ре были пост. «Фиделио» Бетховена, «Борис Годунов» Мусоргского, произв. Верди, Россини, Пуччини, Моцарта, а также греч. композиторов М. *Каломириса*, Г. Склавоса и др. Среди солистов этого т-ра — Ф. Аидали, З. *Влахопулу*, Н. *Вутира*, Е. Гага-Спиропулу, В. Георгиу, К. Дамаскноти, А. Захарату, Н. Франгиа-Спилиопулу, П. Епитропакис, Д. Евстратиу, Н. Захариу, Л. Иоаннидис, Г. Коколиос, М. Коронис, К. Пасхалис, А. Пандазинос, Д. Танос и др. Режиссёры—Ф. Теологидис, Д. Рондирис, А. Минотис и др. Дирижёры — А. Паридис, А. Евангелатос, Л. Зорас и др. Постоянного балетного т-ра в Греции не существует. Отдельные балетные спектакли ставятся учащимися частных балетных школ — К. Працика, и танцевальными ансамблями под рук. Д. Страту, Р. Ману и др. В Афинах также работают т. н. т-ры обозрения, ставящие комедийные сценки и муз. номера — жанр, сформировавшийся на рубеже 19—20 вв. Наиболее популярные актёры этого т-ра в 20—50-е гг. 20 в. — П. Кирьякос, Я. Принеас, К. Мавреас, М. Коккинис, В. Авлонитис, О. Макрис и др., в развитие эстрадного т-ра большой вклад внёс К. Триандафиллу (Аттик).

Лит.: Le théâtre néogrec. Histoire abrégée du théâtre néogrec, Athènes, 1957; Ἀσάκαρης Ν., Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ θεάτρου, ττ. 1—2, Ἀθῆναι, 1938—39; Σιδέρης Γ., Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ θεάτρου, τ. 1, Ἀθήναι (1951); Ροδᾶς Μ., Μορφές τοῦ θεάτρου, Ἀθῆναι, 1944.

Д. С.

ГРЖИМА́ЛИ (Hřimalý), Войтех (30. VII.1842—15. VI. 1908)— чешский композитор, скрипач, дирижёр. В 1861 окончил Пражскую консерваторию по классу М. Мильднера. Выступал как пианист и дирижёр в городах Европы, в т. ч. в Роттердаме, Гётеборге, Праге (с 1868 в Нац. т-ре). С 1874 работал дирижёром и директором муз. школы в Черновицах, с 1887 — во Львове. Автор комич. оперы «Зачарованный принц» (1872, Прага), оперы «Шванда дударь» (1896, Пльзень) и соч. в др. жанрах. Оперы Г. пользовались большим успехом благодаря острым комедийным ситуациям и живой яркой музыке, осн. на чеш. нар. мелодиях. *Л. Т.*

ГРИБА́УСКАС, Иозас Юргевич (р. 1906)— литовский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в Литов. ССР (1954). Чл. Коммунистич. партии с 1951. Окончил театр. студию в Каунасе. Организатор и руководитель театров в Каунасе: студенческий «Стедра» (1931), рабочий «Вильтис» (1933), «Молодой театр» (1933). Позднее работал в Каунасском и Клайпедском т-рах. С 1944—худ. рук. и директор Драм. т-ра Лит. ССР (Вильнюс). Пост. спектакли «Русские люди», «Под каштанами Праги» Симонова, «Незабываемый 1919-й» Вишневского (1951, совм. с В. Цыганковым, Гос. пр. СССР, 1952). Позднее — гл. режиссёр т-ра оперы и балета в Вильнюсе (с 1957 — и директор), где пост.: «Демон» Рубинштейна, «Русалка» Даргомыжского (1949), «Борис Годунов» Мусоргского (Гос. пр. СССР, 1951), «Мазепа» (1951), «В бурю» Хренникова (1954), «Долина» Д'Альбера (1956), «Дон Карлос» Верди (1958), «Сказки Гофмана» (1960). Работая в оперном т-ре, Г. боролся с рутиной, добивался сценич. правды, драм. выразительности. Следовал творч. методу К. С. Станиславского, перевёл на лит. яз. ряд его трудов. *И. С.*

ГРИБКО́В, Владимир Васильевич [2(15). V. 1902—22. X. 1960]— русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1948). В 1924—38 и в 1944—60—актёр МХАТа. Играл мистера Пикквика («Пикквикский клуб» по Диккенсу, 1934), мягким юмором, теплотой отмечен образ доктора Бублика («Платон Кречет», 1935). В роли 3-го мужика («Плоды просвещения», 1951, Гос. пр. СССР, 1952) нашла выражение тема тоски народа о земле. В иск-ве Г. острая характерность сочеталась с психологической глубиной. Замечательным созданием артиста явился образ Смердякова («Братья Карамазовы», 1960), в котором Г. с потрясающей силой раскрыл философию «смердяковщины». Среди др. ролей Г.—Абрам («Квадратура круга» Катаева, 1928), Трубач («Егор Булычов и другие», 1934), Доримедонт («Поздняя любовь», 1944), Костылёв («На дне», 1955) и др. Выступал на эстраде как чтец. *П. М.*



В. В. Грибков в роли Смердякова.

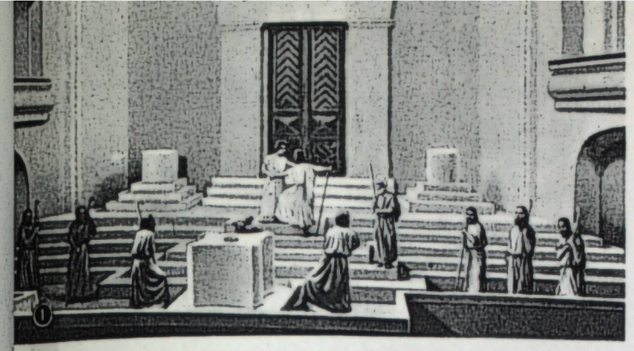
ГРИ́БОВ, Алексей Николаевич [родился 18(31).I. 1902] — русский советский актёр. Нар. арт. СССР (1948). Чл. КПСС с 1944. По окончании школы при 3-й Студии МХАТа Г. в 1924 вступил в труппу МХТ. Первая значительная роль Г.— м-р Крегс («Битва жизни» по Диккенсу, 1924). В иск-ве Г. предельная простота соединяется с яркой сценич. выразительностью, выдающимся мастерством. Г. создал глубоко народные образы, воплощающие лучшие черты рус. человека — мудрость, душевность, честность, юмор. Таковы — Фрол Баев («Земля» Вирты), Левшин («Враги» Горького), Непряхин («Золотая карета» Леонова); высокого драматизма достиг Г. в роли Глобы («Русские люди» Симонова). Играя в пьесах Чехова, артист тонко передал чеховскую поэзию (Чебутыкин — «Три сестры», Фирс — «Вишнёвый сад»). До смелой сатирич. типизации поднимается Г. в ролях Собакевича («Мёртвые души» по Гоголю), Хлынова («Горячее сердце»), Епиходова («Вишнёвый сад»). Подлинно «горьковским» актёром показал себя Г. в ролях Достигаева («Егор Булычов и другие» и «Достигаев и другие»), Луки («На дне»). Г.— первый актёр, воплотивший на сцене МХАТа образ В. И. Ленина («Кремлёвские куранты» Погодина, Гос. пр. СССР, 1942). Среди лучших ролей Г.—матрос Соловцев («Офицер флота» Крона, Гос. пр. СССР, 1946), 2-й мужик («Плоды просвещения», Гос. пр. СССР, 1952). Г. снимался в кино (отец — «Свадьба», Воронов — «Смелые люди», Гос. пр. СССР, 1951, Нехода — «Верные друзья» и др.).

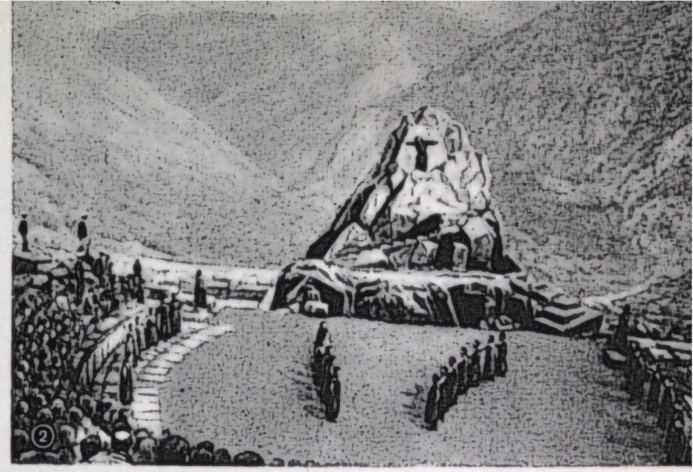


Лит.: Алексей Николаевич Грибов, М., 1949; Алексей Грибов, М., 1951; Кульгинек Э. Р., Народный артист СССР Алексей Николаевич Грибов, М., 1952; «Театр», 1939, № 1, с. 95—99; «Театральная жизнь», 1958, № 6, с. 12—15.

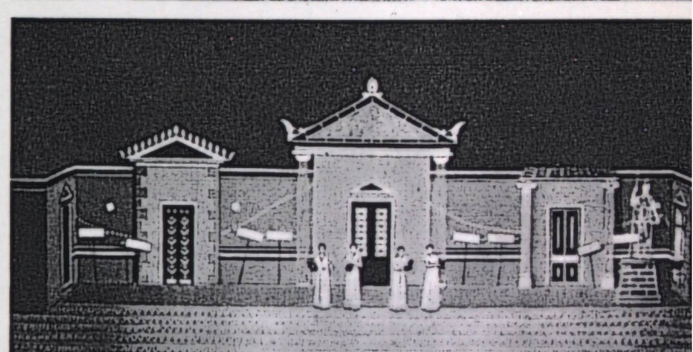
П. М.

ГРИБОЕ́ДОВ, Александр Сергеевич [4(15).I.1795, Москва,—30. I (11. II). 1829, Тегеран]—русский драматург и поэт. Один из основоположников реализма в рус. лит-ре и т-ре. Род. в семье офицера рус. гвардии. Окончил со степенью кандидата словесный

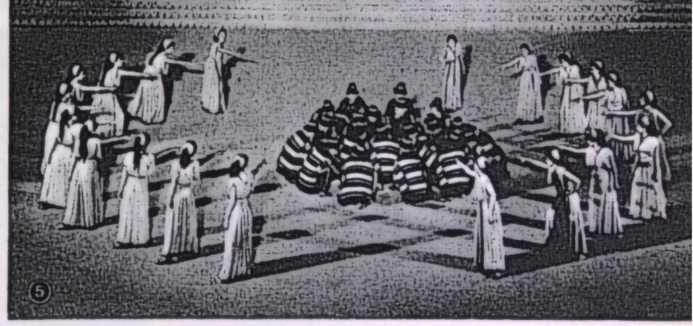












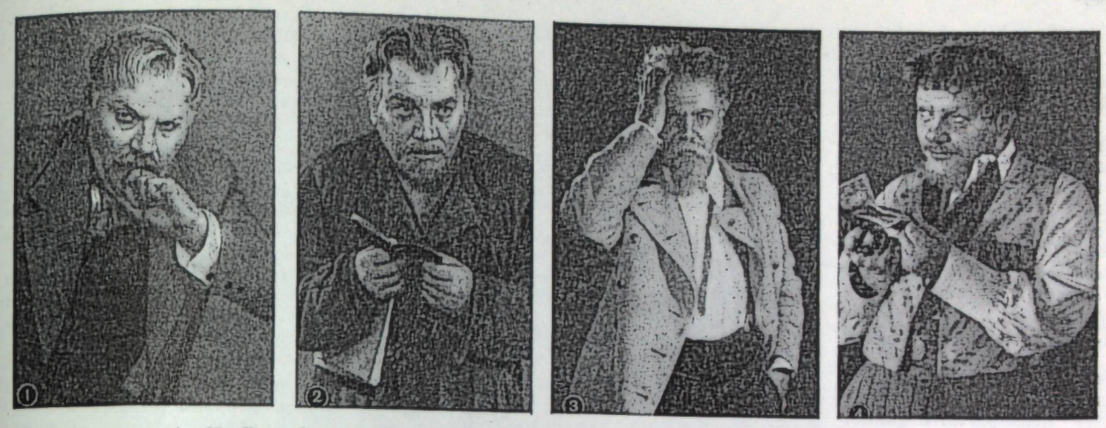




К ст. Греческий театр. 1—4. Сцены из спектаклей: 1. «Эдип-царь» Софокла. «Общество греческого т-ра». Афины. 1919. 2. «Прометей прикованный» Эсхила. Т-р в Дельфах. 1927. 3. «Гекуба» Еврипида. Нац. т-р. Афины. 1955. 4. «Антигона» Софокла. Спектакль Нац. т-ра на сцене т-ра в Эпидавре. 1956. 5—7. Сцены из спектаклей Нац. т-ра: 5. «Лисистрата» Аристофана. 1957. 6. «Василикос» Матесиса. 1934. 7. «Подросток» Хорна. 1934.



К ст. Греческий театр. 1—7. Сцены из спектаклей: 1. «Тайна графини Валерены» Ксенопулоса. Нац. т-р. 1953. 2. «Христа распинают снова» по Казандзакису. Греч. нар. т-р. Афины. 1956. 3. «Двор чудес» Кампанелласа. Художеств. т-р. Афины. 1958. 4. «Трисевгени» Паламаса. Нац. т-р. 1958. 5. «Чайка» Чехова. Нац. т-р. 1957. 6. «Кавказский меловой круг» Брехта. Художеств. т-р. 1957. 7. «Дневник Анны Франк» Гудрич и Хакетт. Т-р К. Мусуриса. Афины. 1956. 8—10. Сцены из опер в пост. т-ра «Лирики скини»: 8. «Норма» Беллини. 1960 (на сцене т-ра в Эпидавре). 9. «Кассиани» Склавоса. 1959. 10. «Борис Годунов» Мусоргского. 1960.



А. Н. Грибоев в ролях: 1. Достигаев. 2. Непряхин. 3. Чебутыкин. 4. Хлынов.

(1808) и юридич. (1810) ф-ты Моск. ун-та; затем учился на физико-математич. ф-те ун-та. Г. владел многими европ. и вост. языками, был превосходным музыкантом, сам писал музыку (сохранились 2 его вальса для фп.). В 1812 пошёл добровольцем в армию. В 1816 вышел в отставку, поступил на службу в Коллегию иностр. дел (Петербург). В 1818 был секретарём рус. дипломатич. миссии в Персии и направлен в Тифлис; затем жил в Тебризе. В 1822 Г. назначен секретарём по дипломатич. части при командующем рус. войсками на Кавказе генерале А. П. Ермолове. 1823 Г. проводит в Москве, 1824 — в Петербурге. За время пребывания в столице сблизился с Пушкиным, а также с членами тайного политич. об-ва—В. К. Кюхельбекером, Н. М. Муравьёвым, П. Я. Чаадаевым, П. Г. Каховским, К. Ф. Рылеевым, А. А. Бестужевым, А. И. Одоевским и др. По своим взглядам и настроениям Г. примыкал к декабристскому движению, хотя не верил в возможность успеха воен. заговора без участия нар. масс. В Петербурге усиливается интерес Г. к т-ру, расширяются его театр. знакомства (артисты: Е. С. Семёнова, А. М. Колосова, М. И. Вальберхова, В. А. Каратыгин, И. И. Сосницкий; балерины: А. И. Истомина, Е. А. Телешева). Интерес к т-ру сближает Г. и с петерб. поэтами и драматургами: П. А. Вяземским, Н. И. Хмельницким, А. А. Шаховским, П. А. Катениным, ставшими соавторами его ранних драматургич. опытов. Г. был творчески связан с композиторами А. А. Алябьевым и А. Н. Верстовским (последний сочинил музыку к водевилю Г. и Вяземского «Кто брат, кто сестра», 1824). Ранние комедии Г. : «Молодые супруги» (1814, свободная переделка популярной в те годы комедии франц. драматурга К. де Лессера «Семейная тайна») и «Притворная неверность» (1817—вольный перевод Г. и А. А. Жандра одноим. франц. комедии Барта) представляли собой типичные образцы модного в 10-е гг. 19 в. жанра светской комедии. Комедия «Молодые супруги» была впервые пост. на петерб. сцене 29 сент. 1815 (с участием Е. С. Семёновой, И. И. Сосницкого, Я. Г. Брянского), в Москве — 4 июля 1816, в 10—20-е гг. 19 в. не раз успешно возобновлялась на столичной и провинц. сцене. «Притворная неверность» была пост. 11 февр. 1818 в Петербурге; 3 сент. 1818 в Москве, в 1820 в Орле в крепостном т-ре графа Каменского (первая провинц. пост.). Эта комедия неоднократно ставилась впоследствии, в особенности в 20-х гг. 19 в. Большей оригинальностью и свежестью отличались отдельные сцены комедии «Своя семья, или Замужняя невеста», написанные Г. в 1817 (осн. автор Шаховской, соавторы Г. и Хмельницкий). Первая пост. «Своей семьи» состоялась в Петербурге 24 янв. 1818 в бенефис Вальберховой. Комедия удержалась на сцене до нашего времени. В числе лучших её исполнителей в Александринском т-ре—М. Г. Савина (Наташа, 1888), В. Н. Давыдов и Е. Н. Жулева (Бирюлькин и Звонкина, 1896); в Малом т-ре—Н. С. Васильева и А. П. Ленский (Мавра Савишна и Милен, 1876); в Моск. драм. т-ре М. М. Блюменталь-Тамарина (Звонкина, 1918). Наиболее значит. пост. комедии в сов. время были осуществлены 4-й Студией МХАТа (1923), Ленинградским т-ром Комедии (1938), ЦТКА (1948), Моск. т-ром им. Пушкина (1950), ташкентским Рус. т-ром (1953), фрунзенским Рус. т-ром (1953). Реалистич.-сатирич. черты творчества Г. впервые проявились в комедии Г. и Катенина «Студент» (1817, опубл. в 1889), близкой по жанру к сатирич. бытовым комедиям И. А. Крылова. В «Студенте» показана чванливая, эгоистич. барская среда, её крепостнич. нравы. При жизни авторов комедия на сцене не ставилась. Единственная её значит. пост. была осуществлена в Александринском т-ре в 1904. Последний по времени водевиль, написанный при участии Г.,—«Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (1823). По свидетельству его соавтора Вяземского, Г. принадлежит вся проза, расположение сцен, разговор и пр. Водевиль был впервые пост. в Москве 24 янв. 1824, но успеха не имел. В Петербурге водевиль был представлен 1 сент. 1824 в присутствии Г. и повторен дважды.

В 1824 Г. завершает своё гл. произв.— комедию «Горе от ума» и проводит её публичное чтение. Комедия была задумана, по-видимому, еще в 1816, но к её непосредственному написанию Г. приступил только в 1818 в Персии (Иране). Продолжал работу над рукописью в Тифлисе и в Москве. Вместе с «Горе от ума» Г. привёз в столицу планы и наброски трёх романтич. трагедий (опубл. в 1859). В «Грузинской ночи», написанной на материале истории феод. Грузии, Г. обличал крепостнич. строй; в «Родамисте и Зенобии» (события происходят в Др. Армении) Г. собирался показать неудавшийся заговор вельмож против царя; в плане трагедии «1812 год» (точная датировка не установлена) крепостной крестьянин-патриот, герой Отечественной войны, вернувшись «под палку господина», предпочитает смерть рабству. И в последующие годы, в период жесточайшей правительственной реакции, наступившей после разгрома декабристов, писатель не утерял интереса к социально-политич. вопросам, в частности к вопросу о роли народа в истории, в обществ. борьбе.

В 1825 Г. вернулся на Кавказ. В конце 1826 в крепости Грозный он был арестован, увезён в Петербург и привлечён по делу декабристов. Однако следственной комиссии не удалось доказать его участия в заговоре. По окончании русско-персидской войны 1826—1828 Г. принял участие в выработке Туркманчайского мирного договора. С текстом этого договора в 1828 Г. в последний раз прибыл в Петербург. В апр. 1828 он был направлен в замаскированную политич. ссылку — полномочным министром-резидентом в Персию (по пути Г. провёл неск. месяцев в Грузии, где сблизился с грузинской интеллигенцией, поэтами Н. Бараташвили, А. Чавчавадзе, Г. Орбелиани и др. В Тифлисе Г. женился на дочери А. Чавчавадзе — Нине). Агенты английской дипломатии и реакционные тегеранские круги, недовольные миром с Россией, натравили фанатически настроенную толпу на русскую миссию. После отчаянной схватки Г. был убит.



А. С. Грибоедов. Худ. И. Н. Крамской.

Величайшее создание Г.—комедия «Горе от ума»— одно из крупнейших произведений рус. драматургии. «Горе от ума» отразило обществ. жизнь эпохи кризиса феодально-крепостнич. строя в России и могучий нац.-патриотич. подъём антикрепостнич. настроений, вызванный в нар. массах и в передовой части дворянского общества Отечеств. войной 1812. Замысел комедии, её историч. и политич. содержание непосредственно связаны с освободит. движением передовой дворянской молодёжи, начавшимся вскоре после войны и перешедшим в дальнейшем в революц. борьбу декабристов против самодержавия. В комедии нарисована «резкая картина нравов» (А. С. Пушкин) и обществ.-политич. обстановка барской Москвы нач. 20-х гг. 19 в. Столкновение Чацкого с «фамусовщиной» было выражением борьбы двух политич. лагерей, сложившихся в рус. обществе, — передовой дворянской молодёжи и феодально-крепостнич. реакции. Идеалом фамусовского общества является «век минувший» с его антинар. идеологией и феод. моралью, с его непримиримой враждой к культуре, просвещению, социальному и духовному прогрессу. Образ Скалозуба воплощает военщину прусско-павловской школы, ненавистную свободомыслящим офицерам, участникам Отечеств. войны 1812, воспитанным на заветах А. В. Суворова и М. И. Кутузова. Лакейское угодничество и лицемерие Г. заклеймил в образе Молчалина.

Крепостнич. дворянству, барской Москве и пустому поверхностному дворянскому либерализму (пародийный образ Репетилова) в комедии противопоставлен Чацкий. Вольнолюбие Чацкого возникает как следствие пробуждения его патриотич. чувств, его вражды к барским нравам и феод. морали. Чацкий — гуманист, защитник свободы и независимости личности. В своих гневных монологах, полных благородного пафоса, он разоблачает крепостничество, вступается за обездоленных крестьян. Вместе с тем Чацкий — просветитель. Гл. средство переустройства общества, изменения жизни он видит в образовании, воспитании. В комедии Г. отражена слабость дворянского освободит. движения в России нач. 19 в. и в то же время революц. патриотизм декабристов, их протест против деспотизма и крепостного строя, их борьба за нац. самобытность рус. культуры. Обличение Г. отживающего уклада жизни сыграло огромную роль в развитии передового нац. самосознания в рус. обществе. Для Г., как и для декабристов, уничтожение рабства было неразрывно связано с утверждением достоинства и чести рус. народа. По своим лит. и сценич. качествам «Горе от ума» не имело равных в совр. Г. рус. драматич. лит-ре (за исключением одного только «Бориса Годунова»). Вместе с Пушкиным Г. ввёл в литературу принцип историзма в изображении действительности. Жизнь, человеческие характеры он раскрыл в движении, в развитии, отражающем смену историч. эпох, борьбу нового со старым. Сила грибоедовского реализма сказалась в изображении людей и нравов, в их зависимости от обществ. среды, в умении запечатлеть самые существ. стороны изображаемой действительности.

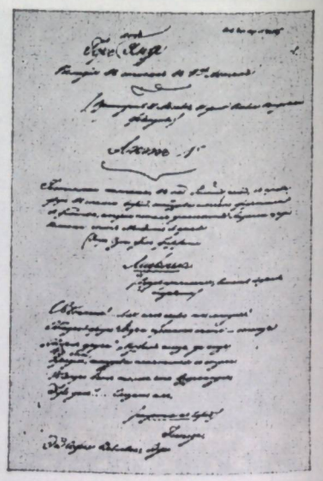
Г. как художник показал в своей комедии выдающееся мастерство типизации, иск-во создавать реалистич. характеры, обобщать большие социальные явления в живых индивидуализированных образах. Г. также мастер драматургич. композиции: свободно, естественно, с нарастающим напряжением ведёт он действие комедии, искусно переплетая и связывая драму любви Чацкого с его обществ. драмой. В композиции «Горя от ума» сохранились нек-рые традиционные черты классицистской комедии 18 в. (единство места и времени, образ наперсницы); однако и здесь Г. выступает как новатор, заменяя обычное пятиактное членение пьесы четырёхактным, наделяя образ Лизы выхваченными из жизни чертами сметливой крепостной девушки. Язык комедии близок к живой нар. речи («О стихах я не говорю: половина — должна войти в пословицу»,— писал Пушкин). Взамен канонич. александрийского стиха Г. применяет свободный и живой разностопный ямбич. стих, восходящий к стиху басен И. А. Крылова. Вместе с Крыловым и Пушкиным Г. создавал рус. лит. язык. Его пьеса явилась одним из самых ярких проявлений борьбы за русскую нац. культуру, за самобытность рус. лит-ры.

Афиша первой пост. отдельных сцен из «Горя от ума» в помещении Большого театра в Петербурге 2 декабря 1829.



ТЕАТРАЛЬНОЕ ФОЙЕ
ИЛИ: СЦЕНА ПОЗАДИ СЦЕНЫ,
ГОРЕ ОТЪ УМА,
ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА ВЪ КОМЕДІИ:
ДѢЙСТВУЮЩІЯ ЛИЦА ВЪ ИНТЕРМЕДІИ:
Начало въ 7 часовъ.

Первая страница списка с комедии«Горе от ума»с исправлениями А. С. Грибоедова.



Комедия Г. вызвала враждебный отпор в лагере дворянской реакции. Царская цензура не разрешила печатание «Горя от ума» [в 1825 были опубликованы лишь отрывки из комедии в альманахе «Русская Талия», 1-е издание, искалеченное театр. цензурой, появилось в 1833; полный текст (без искажений) напечатан только в 1875]. Комедия стала расходиться в бесчисленных списках и, по словам Пушкина, «произвела неописанное действие». Декабристы, высоко оценившие комедию, распространяли её в целях пропаганды своих политич. идей. Историч. место «Горя от ума» Г. в рус. лит-ре глубоко определил В. Г. Белинский, отмечавший, что «...вместе с „Онегиным“ Пушкина его „Горе от ума“ было первым образцом поэтического изображения русской действительности в обширном значении слова. В этом отношении оба эти произведения положили собою основание последующей литературе, были школою, из которой вышли и Лермонтов и Гоголь» (Собр. соч., т. 3, 1948, с. 506). В реалистич. изображении быта и нравов, в иск-ве типизации Г. является предшественником Н. В. Гоголя, его «Ревизора». Многие мотивы грибоедовской комедии звучат в «Маскараде» М. Ю. Лермонтова, «Доходном месте» А. Н. Островского. Переведённая почти на все иностр. языки, комедия Г. вошла в золотой фонд мировой драматургии.

Грибоедовская комедия способствовала победе реализма на рус. сцене и явилась творч. школой для мн. поколений рус. актёров.

Любители попытались сыграть *«Горе от ума»* еще при жизни драматурга. В мае 1825 ученики Петерб. театр. училища под наблюдением самого Г. подготовили постановку комедии, но накануне спектакля она была запрещена петербургским генерал-губернатором Милорадовичем; в 1827 отрывки из «Горя от ума» были исполнены офицерами-любителями в Сардарском дворце в Эривани. На профессиональной сцене комедия появилась 2 декабря 1829 (Большой т-р, Петербург, сцены из 1-го акта). Полностью, но в искажённом цензурой виде «Горе от ума» было представлено в Петербурге 26 янв. 1831 в бенефис Я. Г. Брянского с участием В. А. Каратыгина (Чацкий), Е. С. Семёновой (Софья), И. И. Сосницкого (Репетилов). Первые петерб. спектакли были сыграны в архаично-классицистич. манере: Каратыгин — Чацкий был «театральным героем древности». В Москве 3-й акт комедии поставили в первый раз 23 мая 1830, 3-й и 4-й акты — 25 февр. 1831, а всю комедию полностью — 27 ноября 1831. В этих спектаклях Фамусова играл М. С. Щепкин, Чацкого — П. С. Мочалов. Для т-ров провинции комедия оставалась под запретом до 1863. Но еще до официального разрешения

она ставилась нек-рыми т-рами в обход цензуры. 26 февр. 1831, за неск. месяцев до первой моск. пост., «Горе от ума» было пост. Киевским т-ром (труппа И. Ф. Штейна). Вслед за тем комедия идёт в Казани (1836), Одессе (1837), Тамбове (1838). Из ранних провинц. пост. комедии наиболее значит. была пост. харьковской труппы Л. Ю. Млатковского с участием Н. Х. Рыбакова, К. Т. Соленика, Л. И. Млатковской. В конце 30—нач. 40-х гг. 19 в. пьеса «Горе от ума» являлась неизменной гастрольной пьесой Щепкина (Киев, Казань, Астрахань, Харьков, Таганрог и т. д.) и Мочалова (Харьков, Киев, Воронеж и др. города). Уже в первых московских постановках «Горе от ума» реалистическое начало вступает в борьбу с театр. рутиной. Щепкин, хотя и не сразу овладевший ролью (по его собственным словам, ему в ней «не хватало барской ноты»), создал образ типический, полный огромной обличит. силы. «Актер глубоко понял поэта и, несмотря на свою от него зависимость, сам является творцом»— писал о Щепкине — Фамусове В. Г. Белинский. Мочалов с подъёмом и экспрессией передавая гражданский пафос Чацкого, тем самым глубоко раскрывал главную, обличит. тему комедии. В 1839 роль Чацкого перешла к И. В. Самарину, гармонически сочетавшему обществ. и интимную драмы героя. Следующий исполнитель Чацкого в Малом т-ре С. В. Шумский (1864) на первый план выдвинул горе от любви, чем ослабил социальное звучание пьесы. Такая трактовка образа Чацкого удерживалась на рус. сцене в течение всего 19 и нач. 20 вв. Так играли: А. П. Ленский, Ф. П. Горев, А. А. Остужев, П. М. Садовский (внук) в Малом т-ре, А. М. Максимов, В. П. Далматов в Александринском т-ре, Н. К. Милославский в провинции.

Исполнителями Фамусова на сцене Малого т-ра после Щепкина были: с 1864 И. В. Самарин (положивший в основу образа «сочетание кичливости и угодливости»); с 1887 — А. П. Ленский (создавший образ сластолюбивого и жестокого крепостника); с 1911 — К. Н. Рыбаков (подчёркивавший в Фамусове черты упрямой консервативности, его веру в незыблемость существующих порядков); А. И. Южин. Роль Софьи в Малом т-ре играли Г. Н. Федотова, М. Н. Ермолова и др.

В течение долгих лет «Горе от ума» считалось «современной», «салонной» комедией и её играли в костюмах и декорациях не начала 20-х гг. 19 в., а соответствовавших времени постановки. 3-й акт во мн. спектаклях, несмотря на прямое указание Г., превращался в сцену великосветского бала. Только в 1886 в т-ре Корша (Москва) худ. А. С. Янов оформил «Горе от ума» по модным журналам 20-х гг. В спектакле был блестящий подбор исполнителей: В. Н. Давыдов (Фамусов), Н. П. Рощин-Инсаров (Чацкий), И. П. Киселевский (Скалозуб), А. А. Яблочкина (Софья) и др. Впоследствии Давыдов играл Фамусова на сцене Александринского т-ра (вплоть до 1925) в ансамбле с Чацким — Ю. М. Юрьевым. Роль Софьи исполняли М. Г. Савина, В. Ф. Комиссаржевская и В. А. Мичурина-Самойлова. Рощин-Инсаров и Киселевский играли роли Чацкого и Фамусова в т-рах Н. Н. Соловцова (Киев), Н. Н. Синельникова (Новочеркасск, Харьков) и др.

Подлинно историч. достоверность постановки была достигнута Моск. Художеств. т-ром (1906), создавшим художественную энциклопедию дворянской жизни эпохи Г. В основу первой редакции своей режиссёрской трактовки «Горя от ума» В. И. Немирович-Данченко положил принцип интимной драмы, заглушивший социальное звучание комедии. В. И. Качалов — Чацкий, продолжая традиции Шумского, подчёркивал лирич. тему Чацкого. Но если героич. гражданская тема, воплощённая в образе Чацкого,

не прозвучала еще в полную силу, то сатирич. образы комедии уже тогда приобрели большую остроту. К. С. Станиславский — Фамусов создавал заострённо-сатирич. образ чванливого и невежественного моск. барина, поражавший историч. и бытовой точностью. Л. М. Леонидов — Скалозуб создал тип армейского офицера аракчеевской школы. Особенно популярной становится комедия Г. после Октябрьской революции. Обличительные монологи Чацкого были созвучны революц. настроенности зрит. зала. В 1918, 1921 и 1927 «Горе от ума» ставилось на сцене б. Александринского т-ра (Ленингр. Академич. т-р драмы); в 1921— в московском Малом т-ре, в 1919 — в Саратовском т-ре им. К. Маркса (реж. А. И. Канин; Чацкий — И. А. Слонов).

С сер. 20-х гг. отдельные режиссёры сов. т-ра предпринимают попытки вульгарно-социологически и формалистически перетолковать комедию. Напр., пост. В. Э. *Мейерхольда*, осуществлённая им в своём т-ре в 1928. Спектакль шёл по первой редакции Г. со вставками из разл. вариантов и носил название «Горе уму» (также по первой редакции Г.). Чацкого играл Э. П. Гарин, Фамусова — И. В. Ильинский, Софью— З. Н. Райх. В 1935 Мейерхольд осуществил вторую постановку комедии (Чацкий — М. И. Царёв, Фамусов — П. И. Старковский), но и в ней в основном сохранил свой первоначальный постановочный план. Стремясь усилить социальную сторону комедии и показать Чацкого одним из участников движения декабристов, Мейерхольд допустил искажение и вульгаризацию авторского замысла, ломку текста, ввёл сцены, не предусмотренные автором. В конце 20-х — начале 30-х гг. влияние вульгарного социологизма сказывается на пост. «Горя от ума» во мн. т-рах столицы и периферии. Так, в постановке Малого т-ра (1930) Н. О. Волконский исказил высокий реалистич. строй пьесы, заменил его гротеском и карикатурой. Чацкий (В. Э. Мейер) был трактован как разночинец-демократ, а не как дворянин-декабрист.

Памятник А. С. Грибоедову в Москве. Скульптор А. Мануйлов.



На путь реализма в пост. комедии Малый т-р вернулся в 1938 (реж. П. М. Садовский, И. Я. Судаков и С. П. Алексеев, худ. Е. Е. Лансере). П. М. Садовский и М. М. Климов (Фамусов), М. И. Царёв (Чацкий), К. А. Зубов (Репетилов, а впоследствии Фамусов), И. В. Ильинский (Загорецкий), А. А. Яблочкина и В. О. Массалитинова (Хлёстова) и др. раскрывали в комедии не только борьбу двух поколений, но и борьбу двух миров — мира крепостников и эксплуататоров и мира борцов за счастье народа. К 1938 относится также и новая постановка МХАТа (пост. В. И. Немировича-Данченко, худ. В. Дмитриев). Крупнейшим достижением спектакля, в к-ром играли М. М. Тарханов (Фамусов), И. М. Москвин (Загорецкий), О. Л. Книппер-Чехова (Хлёстова), А. О. Степанова (Софья), О. Н. Андровская (Лиза) и др., было исполнение В. И. Качаловым роли Чацкого. На этот раз артист в полной мере передал обществ. пафос образа, раскрывая в Чацком прежде всего мыслителя и борца.

Начиная с сер. 30-х гг. (с пост. в 1935 «Горя от ума» Н. Н. Синельниковым на сцене Харьковского т-ра русской драмы) борьба за реалистич. освоение комедии Г. охватила и периферию.

Лучшие пост. «Горя от ума» были осуществлены в Ростове-на-Дону (1937; реж. и исполнитель роли Чацкого — Ю. А. Завадский), в г. Горьком (1938; реж. Н. И. Собольщиков-Самарин), в Архангельске (1938), в Рязани (1938; реж. А. И. Канин), в Смоленске (1939; реж. Н. А. Покровский), в Ярославле (1948), в Краснодаре (1950). Ставится «Горе от ума» и в т-рах для детей и юношества (Московский Госцентюз, 1939, реж. Б. Норд, Центр. детский т-р, 1951, реж. М. О. Кнебель, Казахский ТЮЗ в Алма-Ате, 1959). «Горе от ума» в переводе на латыш. яз. было пост. Т-ром драмы Латв. ССР (1950); на укр. яз.—в Черновцах (1951), на чуваш. яз. — в Чебоксарах (1947); спектакль «Горе от ума» был включён в число спектаклей Бурятского драм. т-ра, показанных во время 2-й декады бурят. иск-ва в Москве (1959, реж. Ф. С. Сахиров). «Горе от ума» ставилось за рубежом, в т. ч. в Болгарии, Чехословакии, Румынии, ГДР, Польше, КНР, Австрии, Англии, Иране и др. странах.

Соч.: Полное собрание сочинений, т. 1—3, СПБ,1911—1917; Рукопись комедии «Горе от ума» (фототипич. изд.), М., 1903; Сочинения, М., 1953.

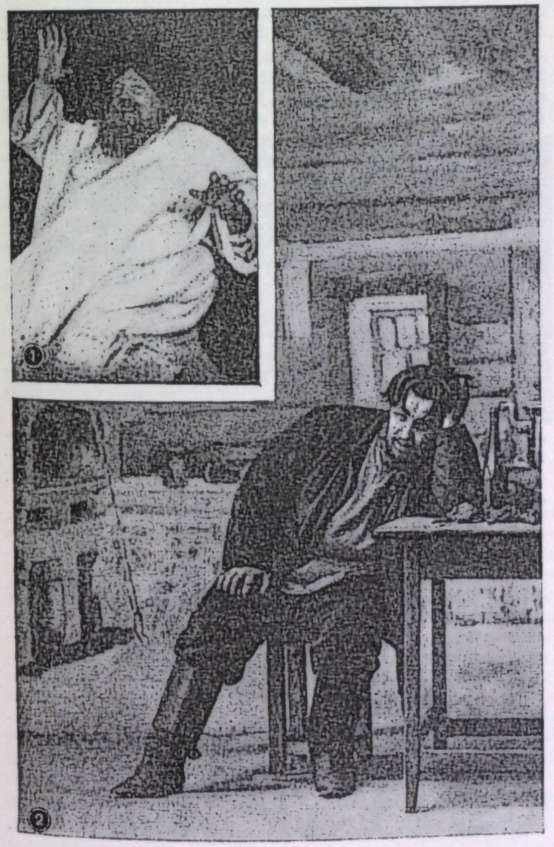
Лит.: Белинский В. Г., Горе от ума. Комедия в 4-х действиях, в стихах. [Критич. разбор], Собрание соч. в трёх томах, т. 1, М., 1948; Гончаров И. А., Миллион терзаний, в его кн.: Литературно-критические статьи и письма, Л., 1938; А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников, М., 1928; Нечкина М. В., А. С. Грибоедов и декабристы, 2 изд., М., 1951; Орлов В. Н., Александр Сергеевич Грибоедов. 1795—1829, Л.— М., 1949; Петров С. М., А. С. Грибоедов, М. — Л., 1945; Пиксанов Н. К., Творческая история «Горе от ума», М.—Л.,1928; А. С. Грибоедов, М.— Л., 1946 (Литературное наследство, т.47—48); Леонов Л. М., Судьба поэта. Доклад, прочитанный на торжественном заседании в Большом театре 15 января 1945 г., в его кн.: Избранное, М., 1945; Пиксанов Н. К., Сценическая история «Горе от ума», в кн.: Грибоедов А. С., «Горе от ума», М., 1946; Филиппов В. А., «Пять Фамусовых», в сб.: Столетие Малому театру. 1824—1924, М., 1924; Филиппов В. А., «Горе от ума» А. С. Грибоедова на русской сцене, М., «Знание», 1954. См. также библиографию к ст. «*Горе от ума*». *С.Пет., Л.Ход.*

ГРИБОЕ́ДОВСКАЯ ПРЕ́МИЯ — ежегодная поощрительная денежная премия в память А. С. Грибоедова, учреждённая в 1894 Об-вом рус. драматич. писателей и оперных композиторов. Присуждалась за новые лучшие в сезоне пьесы членов Об-ва, поставленные императорскими или частными т-рами в Петербурге, Москве. Распределением премий занималась спец. комиссия из авторитетных литераторов и артистов, переизбиравшаяся ежегодно на общем собрании членов Об-ва. Фонд Г. п. составлялся из добровольных пожертвований, а премиальные — из процентов на осн. капитал. Премии вручались авторам 30 янв. каждого года (день кончины Грибоедова). Г. п. были отмечены в разные годы пьесы М. Горького («Мещане», 1903, «Васса Железнова», 1912), Л. Андреева («Gaudeamus», 1912), А. И. Южина-Сумбатова («Старый закал», 1895, и «Джентльмен», 1899), С. А. Найдёнова («Дети Ванюшина», 1903), В. И. Немировича-Данченко («Цена жизни», 1897, «В мечтах», 1903) и др. *А. Шн.*

ГРИБОЕ́ДОВСКАЯ СТУ́ДИЯ (Московская студия имени А. С. Грибоедова) — театральная студия, существовавшая в 1915—24. Организована артисткой МХТ С. В. Халютиной и адвокатом А. Н. Васильевым.Худ. руководители— Халютина, артисты МХТ Н.П. Кудрявцев и В. В. Лужский. Придерживаясь реалистич. позиций, Г. с. боролась с модными в то время формалистич. тенденциями. В 1921—22 здесь прочёл цикл лекций К. С. Станиславский. В Г. с. преподавали Н. С. Бутова, С. М. Волконский, О. Г. Лобанова, Е. С. Телешева. 1-й спектакль студии — «Горе от ума» (1916), затем были пост. «Не так живи, как хочется» Островского (1919), «Плутни Скапена» (1922) и др. Среди участников Г. с.— С. В. Азанчевский, С. Б. Васильев, В. В. Вронская, А. А. Ефремов, М. М. Иловайский, М. Н. Кедров, Н. И. Оленина, В. Орлова, Н. И. Сац, М. А. Титова и др. *Ал. Е.*

ГРИБУ́НИН, Владимир Фёдорович [4(16).IV.1873— 1. IV. 1933] — русский советский актёр. Засл.деят. иск-в РСФСР (1933). Учился в уч-ще Малого т-ра (1893—95) у М. П. Садовского. С 1898 — в труппе МХТ. Г.—преим. характерный актёр бытового плана. Острое чувство формы соединялось у него с большим художеств. талантом, с «искусством полутонов» (по характеристике В. И. Немировича-Данченко). Играл гл. обр. в рус. репертуаре: Никита («Власть тьмы»), Ферапонт, Чебутыкин и Симеонов-Пищик («Три сестры» и «Вишнёвый сад»), Ступендьев («Провинциалка» Тургенева), Фурначёв («Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина). Обличительно-сатирич. сторона дарования Г. с особенной силой проявилась в роли Курослепова («Горячее сердце»)— одной из лучших работ артиста (1926). *А. Кл.*

В. Ф. Грибунин в ролях: 1. Курослепов. 2. Никита.



ГРИ́ВИЦКАС, Витаутас Винцович (р. 8. XI. 1925)— литовский советский балетмейстер. Засл. деят. иск-в Лит. ССР (1959). С 1944—артист балета Т-ра оперы и балета в Каунасе. Партии: Ротбарт («Лебединое озеро»), Гирей («Бахчисарайский фонтан»), Кунот («Аудроне» Индры). В 1952 окончил ГИТИС (балетмейстерское отделение) и начал работать балетмейстером, а позже гл. балетмейстером в Т-ре оперы и балета Лит. ССР (Вильнюс). Г. —либреттист и постановщик (вместе с А. Мессерером) первого литов. сов. балета «На берегу моря» Юзелюнаса (1953), изображающего жизнь литов. рыбаков в послевоен. период, и балета «Аудроне» Индры на историч. сюжет. В своём творчестве Г. стремится сочетать классику с элементами литов. нар. танцев, ищет новые выразительные средства. Пост. балеты: «Светлана» Клебанова (1951), «Жизель» (1956), «Пер Гюнт» Грига (1956), «Эгле Королева ужей» Балсиса (1960), «Северный сон» Аустера (1961) и др. Пост. оперы: «Франк Крук» Горбулскиса, «Красная шапочка» Гокиели (1959). Либреттист балетов «На берегу моря», «Аудроне», «Северный сон». Ведёт педагогич. работу.

ГРИГ (Grieg; урождённая Эгеде-Ниссен; Egede-Nissen), Герд (р. 21. IV. 1895)—норвежская актриса. Жена писателя Н. Грига. В 1910—40 (с перерывом 1917—29)—одна из ведущих актрис «Нац. сцены» в Бергене. Роли: Гедда Габлер (о. п. Ибсена), Виола («Двенадцатая ночь»), Мария Стюарт (о. п. Шиллера и «Мария Стюарт, королева Шотландии» Бьёрнсона), Габриель («Поражение» Грига), Розалинда («Летучая мышь» И. Штрауса) и др. Г. присущи сценич. обаяние, женственность, яркий темперамент. В период фашистской оккупации Норвегии Г. выступала среди норв. солдат, гл. обр. с чтением стихов Н. Грига, призывавших к борьбе против фашизма. Написала книгу о Н. Григе (Nordahl Grieg-slik jeg kjente ham, Oslo, 1958). *Н.Кр.*

ГРИГ (Grieg), Нурдаль (1.XI.1902 — 2.XII.1943)— норвежский писатель, поэт, драматург, публицист. В 1922 начал лит. деятельность. В драматургии дебютировал психологич. драмой «Любовь юноши» (1926, Т-р «Нац. сцена», Берген).



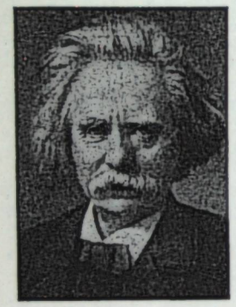
В пьесе «Варавва» (1927, Нац. т-р, Осло) отразились впечатления Г. от поездки в революционный Китай. На материале библейского сюжета Г. создал политич. драму, в к-рой он обличает империализм и воспевает борьбу кит. народа за независимость. Здесь впервые намечена осн. тема драматургии Г.—закономерность революц. насилия, несостоятельность мелкобурж. гуманизма и пацифизма. В пьесе «Атлантический океан» (1932, Нац. т-р) дан глубокий анализ идейной и духовной деградации бурж. общества, сатирически изображены представители бурж. прессы. Во время своего пребывания в Советском Союзе (1933—34) Г. окончательно становится на позиции марксистского мировоззрения. Под влиянием сов. иск-ва вырабатывается система эстетич. взглядов Г., его стремление утверждать общественно-преобразующую роль иск-ва. В эпич. драме «Наша честь, наше могущество» (1935, Нац. т-р) героич. патетика обусловлена изображением нар. массы как осн. героя действия, подлинным историзмом, масштабностью социального конфликта. Психологич. драма «Но завтра...» (1936, Нац. т-р) содержит гневное обви-

нение норвежской бурж. демократии, проникнута оптимистич. верой в необходимость грядущих революц. потрясений. Эпич. революц. драмой явилась пьеса Г. «Поражение» (1937) — крупнейшее произв. социалистич. реализма в норвеж. драматургии. Пьеса исполнена непоколебимой веры в торжество коммунистич. идей; рассказывая о Парижской Коммуне 1871, Г. по существу осмысливает события гражданской войны в Испании. Пьесы Г., пост. в т-рах Норвегии, Дании, Швеции, ГДР, Англии, оказали большое влияние на творчество К. *Абелля*, Ю. *Боргена*, А. Хьеланна, Э. Синерво и др. прогрессивных драматургов сканд. стран.

Соч.: Samlede verker in 7 vls, v. 4—5, Oslo, 1947; Teatret og livet, «Vejen Frem», Oslo, 1947; в рус. пер.— Атлантический океан, М., 1935; Наша слава и наше могущество, М., 1936; Но завтра..., и Поражение, в сб. Пьесы, М., 1960.

Лит.: Borgen J., Nordahl Grieg, Oslo, 1945; Egeland K., Nordahl Grieg, Oslo, 1953; Engberg H., Nordahl Grieg og tidens drama, Oslo, 1946; Grieg G., Nordahl Grieg-slik jeg kjente ham, Oslo, 1958. *Вл. М.*

ГРИГ (Grieg), Эдвард (15. VI. 1843, Берген,— 4. IX. 1907, там же) — норвежский композитор, пианист, дирижёр, музыкально-общественный деятель. Основоположник норв. нац. муз. школы.



В 1862 окончил Лейпцигскую консерваторию по классам фп. у Э. Венцеля и И. Мошелеса, гармонии у Э. Рихтера и М. Гауптмана и композиции у К. Рейнеке. На творч. развитие юного Г. оказали влияние поборники норв. нац. иск-ва У. *Булль*, Р. *Нурдрок* и Х. *Кьерульф*. В 1860-е гг. Г. становится одним из ведущих музыкантов Норвегии. Выступал как пианист и дирижёр на родине и за рубежом. Был одним из основателей (1867) Муз. академии в Осло. В 1880—82 руководил в Бергене муз. об-вом «Гармония». Из произв. Г. для т-ра выделяется музыка в драме Ибсена «Пер Гюнт» (соч. 1875), состоящая из оркестровых и вок. номеров. Премьера спектакля состоялась в Осло в 1876. Музыка к «Пер Гюнту», как и всё творчество Г., исполнена оптимизма и душевного тепла, отмечена своеобразием колорита, мелодич. щедростью, свежестью и изобретательностью муз. языка. В ней нашли яркое воплощение излюбленные образы Г., связанные с природой и бытом Норвегии («Утро», «Халлинг» и др.), с фантастикой нар. преданий («В пещере горного короля»), лирич. эпизоды (песни Сольвейг, «Смерть Озе»). Другие муз.-драматич. произв. Г. также имели большое значение для развития норв. нац. иск-ва: музыка к мелодраме Б. Бьёрнсона «Берглиот» (1871) на сюжет старинной норв. саги (особой драматич. силой и выразительностью обладает траурный марш из финала), к драме Бьёрнсона «Сигур Юрсальфар» (1872, Осло); произв. для хора, солистов и оркестра «Возвращение на родину» (1872) и «У врат монастыря» на слова Б. Бьёрнсона (1871), музыка к 3 сценам 1-го акта (балетные номера, ряд речитативов и хоров) по незаконч. либр. Бьёрнсона на ср.-век. сюжет «Улаф Трюгвасон» (1873). Г. принадлежит много симф., камерных и др. соч., завоевавших мировую известность. Почётный доктор Кембриджского (1893) и Оксфордского (1906) ун-тов. Почётный член Берлинской академии (1897).

Лит.: Муаалевский В., Эдвард Григ, Л., 1935; Асафьев Б. В., Григ, М.—Л., 1948; Кремлев Ю., Эдвард Григ, М., 1958; Hauch G., Breve fra Grieg: et udvalg, Kbh., 1922; Monrad Johansen D., Edvard Grieg, Oslo, 1934; Tornblöm F., Grieg, Stockh., 1942; Horton J., Grieg, L., 1950 (Great lives series); Vass A.V., Het leven van E. Grieg, Den Haag, 1951. *Ан. В.*

ГРИГОНИС, Генрих Юрьевич [8.(20).V.1889 — 4.XI.1955] — белорусский советский актёр. Нар. арт. БССР (1941). Сценич. деятельность начал в 1907. Работал в т-рах Дальнего Востока, Петрограда, «Первом товариществе белорусской драмы и комедии». С 1920 — актёр 1-го Белорус. т-ра (ныне Т-р им. Я. Купалы) в Минске. Лучшие роли Г.— характерные и комедийные. Создавал яркие нар. характеры: Коваль, Муравьёв, Дорош («Коваль-воевода», «Кастусь Калиновский», «Машека» Мировича), Ничипор, Верас («Кто смеётся последним», «Поют жаворонки» Крапивы), Бублик, Галушка («Платон Кречет», «В степях Украины»), Фирс («Вишнёвый сад»), Лука («На дне»), Журден («Мещанин во дворянстве»). Снимался в кино.

Лит.: Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік артыкулаў, Мінск, 1955, с. 348—54. *В. Н.*

ГРИГОРАШВИ́ЛИ, Григорий Максимович (р. 1905)— грузинский советский артист оперы (бас). Нар. арт. Груз. ССР (1958). Чл. Коммунистич. партии с 1946. В 1922—23 учился в Тбилисском ун-те; в 1932—36—в Тбилисской консерватории. С 1936 Г.— солист Т-ра оперы и балета им. Палиашвили. Г. обладал сильным голосом широкого диапазона. Гос. пр. СССР за участие в фильме «Щит Джургая» (1950).

Партии: Абио, Цангала, Энгичар («Абесалом и Этери», «Даиси», «Латаврa» Палиашвили), царь Георгий («Дареджан Коварная» Баланчивадзе), Мельник («Русалка»), Борис Годунов; Собакин («Царская невеста»), Мефистофель («Фауст»), Дон Базилио («Севильский цирюльник») и др. *Н.Э.*

ГРИГОРО́ВИЧ, Юрий Николаевич (р. 1. I. 1927)— русский советский артист балета и балетмейстер. Засл. арт. РСФСР (1957). В 1946 окончил Ленингр. хореографич. уч-ще (педагоги Б. В. Шавров и А. А. Писарев). В том же году был принят в кордебалет Ленингр. т-ра оперы и балета им. Кирова. Выдвинулся как одарённый гротесковый танцовщик в партиях Половчанина («Князь Игорь»), Нурали («Бахчисарайский фонтан»), Шурале (о. п. Яруллина) и др. В 1947 выступил как балетмейстер, поставив в Ленингр. дворце культуры им. Горького балеты «Аистёнок» Клебанова и «Семеро братьев» на муз. Варламова. Осуществил пост.—«Сказ о каменном цветке» Прокофьева в Т-ре им. Кирова (1957, где позднее исполнял партию Северьяна), Большом т-ре (1959), Новосибирском (1959) и Таллинском (1961) т-рах оперы и балета, за рубежом — в стокгольмском Королевском т-ре оперы (1962). В этих спектаклях Г. впервые обратился к философской проблематике, утвердил балетный симфонизм, сквозную танцевальность, воплотил поэтич. рус. образы. В 1961 пост. в Т-ре им. Кирова и Новосибирском т-ре оперы и балета «Легенду о любви» Меликова по Назыму Хикмету. Обращение к пластич. лейтмотивам, полифония кордебалетного танца, образность танцевального языка позволили Г. создать народно-философский спектакль с совр. проблематикой, сложными характерами.

Лит.: Сурц Е., На языке танца, «Театр», М., 1957, № 12, с. 68—72; Карп П., Легенда о любви, там же, 1961, № 9, с. 101—105. *В.Ч.*

ГРИГО́РЬЕВ, Аполлон Александрович [20. VII(1. VIII). 1822 — 25. IX (7. X). 1864]—русский критик. Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та (1842). Лит. деятельность начал в 1843; писал стихотворения, статьи о лит-ре и т-ре, помещал переводы в петерб. и моск. журналах и газетах («Репертуар и Пантеон», «Отечественные записки» и др.). С 1849 Г. печатал в моск. и петерб. журналах систематич. обзоры спектаклей моск. и петерб. т-ров и теоретич. статьи о т-ре («О русской драме и русской сцене», «Об элементах драмы в нынешнем русском обществе», «Современное состояние русской драматургии» и др.), статьи об отдельных выдающихся актёрах (Т. Сальвини;

П. Мочалов, П. Каратыгин, П. Садовский, П. Васильев и др.). С 1856 сотрудничал в славянофильском журн. «Москвитянин», возглавив его «Молодую редакцию», в к-рую входили писатели А. Н. Островский, А. Ф. Писемский, П. И. Мельников-Печерский, И. Ф. Горбунов и др.

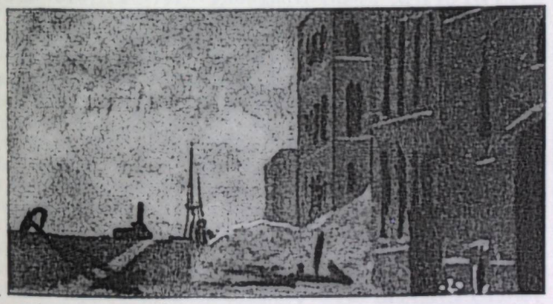
В многочисл. лит.-критич. статьях (о комедиях Островского, о рус. лит-ре после Пушкина, о творчестве Грибоедова, Лермонтова, Л. Н. Толстого и др.) Г. пытался обосновать свою теорию иск-ва, названную им теорией «органич. критики». В основе этой идеалистич. и непоследовательной эклектич. теории лежит мысль о том, что внутр. закономерности развития иск-ва познаются интуитивно. Будучи восторженным поклонником Островского, Г. усматривал в его произв. не обличение тёмных сторон купеч. быта, а идеализацию патриархального, «не тронутого фальшью цивилизации» консервативного рус. купечества.

Взгляды Г. на иск-во и драматургию вызывали резкие возражения со стороны передовых критиков его времени — революц. демократов Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова. Глубоко ошибочны были и взгляды Г. на творчество актёра (он отрицал необходимость образования и систематич. работы над ролью, не придавал значения качеству репертуара и т. п.). Однако театр. рецензии Г. имели большой успех. Критик разбирал игру актёров с большой тщательностью, в образной форме, со страстным пафосом, обнаруживая при этом тонкий вкус и знание не только рус., но и нем. и франц. теоретич. трудов по сценич. иск-ву.

Соч.: Собр. соч., т. 1—2, вып. 1—14, М., 1915—16.

Лит.: Аполлон Александрович Григорьев. Материалы к биографии, П., 1917; Долгова Н., Аполлон Григорьев как театральный рецензент, «ЕИТ», СПБ, 1914, [вып.] V, с. 80—96; История русской критики, т. 1, М.—Л., 1958, с. 470—87. *А. Кл.*

ГРИГО́РЬЕВ, Михаил Александрович (1899 — 1960) — русский советский график и театральный художник. Засл. деят. иск-в РСФСР (1956). Театр. деятельность начал в 1917. Работал гл. обр.



Эскиз декорации М. А. Григорьева к спектаклю т-ра Балтфлота «Офицер флота» Крона.

в Ленинграде. Оформил спектакли: «Борис Годунов» (Новый ТЮЗ, 1938), «Борис Годунов» Мусоргского (Малый оперный т-р, 1939), «Александр Пушкин» Дэля (Ленингр. драм. т-р, 1949, 1956), «Табачный капитан» Эйхенвальда (Т-р муз. комедии, 1951), «Димка-Невидимка» Коростылёва и Львовского (Ленингр. драм. т-р, 1956) и др.

Лит.: Художник театра М. А. Григорьев, «Нева», 1961, № 1; Выставка произведений М. А. Григорьева. Эскизы театр. декораций., Каталог, Л., 1954. *М. П.*

ГРИГО́РЬЕВ, Михаил Степанович [р. 10 (22).XI. 1890]— русский советский литературовед, театровед и критик. Окончил историко-филологич. ф-т Петерб. ун-та (1915). Лит. деятельность начал с 1922. Занимался теорией лит-ры («Введение в поэтику»). Мн. работы Г. посв. драматургии Горького и Чехова. Ведёт педагогич. работу с 1915 (с 1922—профессор). Преподавал теорию и историю лит-ры во Всесоюзном лит.-художеств. ин-те им. Брюсова в Москве, в ИФЛИ, Моск. ун-те, ГИТИСе, Ташкентском ун-те и Театр. ин-те, на Высших лит. курсах Союза писателей СССР, Всесоюзном гос. ин-те кинематографии. В течение ряда лет заведовал кабинетом Горького и советской драматургии, научно-творческим отделом Всероссийского театр. об-ва; был зам. председателя Президиума ВТО.

Соч.: Сценическая композиция чеховских пьес, М., 1924; Драматургия Горького и Чехова, в кн.: Горький и театр. Сб. статей, М.— Л., 1938; Горький — драматург и критик, М., 1946; Советский театр. К тридцатилетию советского государства, М., 1947 (редакция, предисловие и статья «На линии огня»); Библиотека театра Горького, М., 1946—47 (редакция серии выпусков, посвященных отдельным пьесам Горького и их сценической истории); К истории борьбы за социалистический реализм, М., 1959. *С. Г.*

ГРИГО́РЬЕВ, Пётр Григорьевич (Григорьев 2-й; 1807—54)— русский актёр и драматург-водевилист. Окончил Петерб. театр. уч-ще (1829). С 1831 был актёром Александринского т-ра. Исполнял характерные и бытовые роли. Обладая даром комедийной импровизации, Г. с большим успехом играл роли купцов («купец с Апраксина рынка» в водевиле «Ложа первого яруса на последний дебют Тальони», Русаков — «Не в свои сани не садись» Островского и др.). Г. написал св. 30 комедий и водевилей, широко ставившихся в рус. т-ре 30—40-х гг.: «Филатка и Мирошка — соперники», «Купеческая полька», «Хорош Петербург, да друзья одолели» (1847), «Ямщики, или Как гуляет староста Семён Иванович» (1845), «Еще купцы 3-й гильдии» (1842) и др. Пьесы Г. отличались примитивным комизмом, в них в карикатурном виде изображались представители беднейших классов рус. об-ва. *А. Шн.*

ГРИГО́РЬЕВ, Пётр Иванович (Григорьев 1-й; 1806—71) — русский актёр и драматург-водевилист. По окончании Петерб. театр. уч-ща (1826) вступил в Александринский т-р, где работал до конца жизни. Исполнял преим. роли в водевилях. Выступал также в рус. классич. репертуаре (Чацкий, Скалозуб, Фамусов; Ляпкин-Тяпкин — «Ревизор» и др.).

Г. известен гл. обр. как автор св. 70 комедий и водевилей, в т. ч. «Андрей Степанович Бука» (1847), «Макар Алексеевич Губкин» (1840), «Комедия с дядюшкой» (1841), «Житейская школа» и др., пост. в Александринском т-ре. Г. стремился брать сюжеты из совр. рус. действительности, создавать жизненно-достоверные характеры, нек-рые его водевили содержали элементы обществ. сатиры. Большим успехом пользовался водевиль «Дочь русского актёра» (1844, Александринский т-р), в к-ром А. Е. Мартынов создал классич. сценич. образ старого актёра Лисичкина. Автор инсценировок «Похождения Павла Ивановича Чичикова» по 2-й части «Мёртвых душ» и др.

Соч.: Театр Петра Ивановича Григорьева. В 5 томах т. 1—5, М., 1869—1872; Русский водевиль. Сборник, М., 1959. *А. Шн.*

ГРИГО́РЬЕВ, Спиридон Алексеевич (р. 12. XII. 1910)— якутский советский режиссёр и актёр. Нар. арт. РСФСР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1942. Работая наборщиком, играл в Якут. труппе при рус. драм. т-ре (1928—30). В 1930—33 учился в ЦЕТЕТИСе (класс Б. Захавы и И. Толчанова). По окончании был назначен худ. рук. Якут. драм. т-ра, впоследствии реорганизованного в муз.-драм. т-р. Пост. спектакли: «Хлеб» Киршона (1933), «Разрыв сетей» Мординова (1934), «Недоросль» (1935), «Любовь Яровая» (1942), «Человек с ружьём» (1947); «Молодёжь Марыкчана» Якутского (1948), «Братья» Ефремова (1949), «Отелло» (1955); «Красный шаман» Ойдунского (1960), «Товарищ Максим» Данилова (1961) и др. Реж. работы Г. отличаются глубоким знанием жизни якутского наро-



да, выразительностью мизансцен. Он перенёс на якутскую сцену опыт русского сов. т-ра. Одновременно выступал как актёр; роли — Лука («На дне»), князь Виктор («Кузнец Кюкюр» Сивцева-Омоллона). Преподавал в драм. студии при Якут. т-ре актёрское мастерство, технику речи, худож. слово и грим. Деятельность Г. способствовала развитию якутск. т-ра, привлечению нац. драматургов, воспитанию молодых актерских кадров. Награждён орденами Ленина и Трудового Красного Знамени.

Лит.: Якутский Гос. музыкально-драм. театр им. П. А. Ойунского, Якутск, 1957; Протодьяконов В., Актер, режиссер, воспитатель, газ. «Социалистическая Якутия», 1961, 29.I, № 25. *М. Лифш.*

ГРИГО́РЬЕВ, Тимофей Григорьевич (р. 29. XII. 1908)—марийский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1959). Нар. арт. Мар. АССР (1949). Чл. Коммунистич. партии с 1952. Окончил театр. студию. С 1928—актёр Т-ра им. М. Шкетана (Йошкар-Ола). Иск-во Г. характеризуется мастерством нар. речи, интонационным богатством, раскрытием нац. своеобразия персонажа. Яркий самобытный актёр, Г. играл гл. обр. характерные роли в пьесах марийских драматургов.



Т. Г. Григорьев в ролях: 1. Ози Кузи. 2. Иван-солдат.

Роли: Кулак Пётр («Пасека» Чавайна), отец Савлий, Оврем («Эх, родители», «Остаток мути» Шкетана), Ози Кузи («Салика» Николаева), Куганов, Ур Тоймет («Новые песни», «Чёрный волк» Арбана), Соловьёв («Ксения» Волкова), охотник, Акполдо («Асан и Кансыл» Смирнова), Городничий; Дикой, Восьмибратов («Гроза», «Лес»), Сатин; Бессеменов («Мещане»), Кошкин («Любовь Яровая»), Сторожев («Земля» Вирты), Берест («Платон Кречет»), Иван-солдат («Бесталанная» Карпенко-Карого), Шульга («Молодая гвардия»), Президент («Коварство и любовь») и др. *Б. Б.*

ГРИГО́РЬЕВ, Фёдор Васильевич [21. II (5. III). 1890—13.VIII. 1954]— русский советский актёр. Нар. арт. Тат. АССР (1939) и РСФСР (1945). Род. в бедной крестьянской семье. Был рабочим на машиностроит. з-де. Пел в любит. хоре. С 1909 работал в т-рах провинции. Играл маленькие роли в незначит. пьесах, водевилях с пением. В 1920 поступил в Одесский ж.-д. т-р, но вскоре был мобилизован в Красную Армию и направлен в прифронтовой т-р. В 1924—1933 работал в т-рах Николаева, Херсона, Одессы, Ростова-на-Дону, Владикавказа, Краснодара, Таганрога, Ярославля, Ташкента и др. Играл преим. комедийные и характерные роли: Фамусов («Горе от ума»),





Ф.В. Григорьев в ролях: 1. Милягин. 2. Городничий.

Расплюев («Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина), Швандя («Любовь Яровая»), Осип («Ревизор»). В 1933—45 Г. — актёр Казанского т-ра. Роли: Курослепов, Шмага («Горячее сердце», «Без вины виноватые»), Астров («Дядя Ваня»), профессор Полежаев («Беспокойная старость» Рахманова), генерал Горлов («Фронт»), Забелин («Кремлёвские куранты»). С 1946 Г.— в труппе Малого т-ра. Роли: Грознов («Правда—хорошо, а счастье лучше»). Городничий; Милягин («Великая сила» Ромашова, Гос. пр. СССР, 1948), Потапов («Московский характер» Софронова, Гос. пр. СССР, 1949), Романюк («Калиновая роща» Корнейчука) и др. Творчество Г. отличалось богатством оттенков юмора, психологич. и бытовых деталей, мягкостью сценич. манеры, тонким вкусом, простотой.

Лит.: Федор Васильевич Григорьев, М., 1949; Шатрова Е., Ф. В. Григорьев, в кн.: Ежегодник Малого театра за 1953—1954, [М.], 1956, с. 608—631. *А. Кл.*

ГРИГОРЯ́Н, Грант Арамович (10. IV. 1919—27.I. 1962)—советский композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1958) и ЯАССР (1957). В 1952 окончил Моск. консерваторию по классу проф. Е. К. Голубева. Композиторскую деятельность начал в 1949. Провёл большую работу по собиранию и изучению якутского муз. фольклора. В 1959 в Якутске состоялась премьера оперы Г. «Лоокут и Нюргусун» (либр. С. Омолоон), в основу которой положена нар. якут. легенда, в 1962— первой якут. нац. оперетты «Цветок Севера» (либр. И. Гоголева). Композитор широко использовал якутские мелодии, разрабатывая их средствами совр. оперной драматургии. Г. принадлежит также ряд соч. в др. жанрах. С 1953 Г. работал педагогом Якутского муз.-художественного уч-ща. *Л.М.*

ГРИ́ГУЛИС, Арвид Петрович (р. 1906)—латышский советский писатель, драматург. Засл. деят. культуры Латв. ССР (1947). Чл. Коммунистич. партии с 1954. Депутат Верх. Совета Латв. ССР 1947 и 1951. Окончил юридич. ф-т Латв. ун-та (1937). Лит. деятельность начал в 1927. Со 2-й пол. 40-х гг. выступает как драматург. Комедия «В какую гавань» (1945) разоблачает авантюристич. политику латыш. бурж. националистов во время войны с гитлеровцами и их крах после победы Сов. Армии. Сатирич. комедия «Как в Гарпетэрах историю делали» (1946)— первая пьеса о латыш. деревне в послевоен.



годы. Пьеса «Глина и фарфор» (1947, Т-р драмы Латв. ССР, Гос. пр. СССР, 1948) показывает борьбу народа сов. Латвии за претворение в жизнь первого послевоен. пятилетнего плана. Борьбе с бурж. пережитками в сознании людей посв. пьеса «Солдатская шинель» (1955). Пьесы Г. отличаются яркими сатирич. образами, острым диалогом. Они ставились в Т-ре драмы Латв. ССР и др. театрах республики.

Соч.: Dzejoli. Stāsti, Lugas, Rīga, 1956.

Лит.: Очерк истории латышской литературы, Рига, 1957, с. 326—330. *А. В.*

ГРИЗА́Р (Grisar), Альбер (26. XII. 1808—15. VI. 1869)— бельгийский композитор. Музыке обучался у А. Рейха в Париже (1830) и Д. Меркаданте в Неаполе (с 1840). Первая опера Г. «Невозможный брак» (1833, т-р «Де ла Монне», Брюссель) была отмечена гос. стипендией, позволившей композитору завершить муз. образование в Париже. В парижских т-рах были пост. оперы Г. «Сара» (1836, «Опера комик»), «Леди Мелвил» (1838, т-р «Ренессанс») и «Кораблекрушение» (1839, там же), написанные совм. с Ф. Флотовым; «Переодевания» (1839, «Опера комик») и др. В конце 40—60-х гг. Г. создал свои лучшие оперы «Жиль-соблазнитель» (1848, «Опера комик»), «Свинопасы» (1850, там же). Произведения Г. отличаются мелодич. лёгкостью и ясностью, пользовались популярностью.

Др. оперы: «Добрый вечер, господин Панталон» (1851, «Опера комик»), «Звонарь из Брюгге» (1852, там же), «Любовные приключения дьявола» (1853, «Т-р лирик»), «Собака садовника» (1855, «Опера комик»), «Чудесная кошка» (1862, там же), «Двенадцать девственниц» (1865, «Буфф-Паризьен») и др.

Лит.: Pougin A., Albert Grisar, étude artistique, P., 1870. *Вл. О.*

ГРИ́ЗИ (Grisi), Джудитта (28. VII. 1805, Милан, — 1. V. 1840, Робекко, близ Кремоны) — итальянская артистка оперы (меццо-сопрано). Пению обучалась в Миланской консерватории у А. Миноя и Д. Бандерали. Дебютировала на оперной сцене в Вене в 1826, затем с успехом выступала во мн. итал. оперных т-рах (в Парме, Флоренции, Турине, Лукке, Триесте, Милане — «Ла Скала», 1830, и др.). С 1832 пела в Париже, гастролировала в Лондоне, Мадриде, Петербурге и др. городах. Г. пользовалась славой выдающейся певицы, голос её отличался лёгкостью и чистотой, красотой тембра во всех регистрах, она вдохновенно исполняла гл. партии в операх Беллини, к-рый написал для неё партию Ромео («Монтекки и Капулетти»). Лучшие партии Г.: Норма (о. п. Беллини), Фальеро, Мария, Эмилия, Золушка, Семирамида («Бианка и Фальеро», «Моисей», «Отелло», «Золушка», «Семирамида» Россини), Анна Болейн (о. п. Доницетти), Франческа («Франческа да Римини» Дженерали), Росмонда (о. п. Коччи).

Джудитта Гризи (справа) в опере «Айвенго» Пачини.



Лит.: Kohut A., Die Gesangkönigiinnen der letzten drei Jahrhunderten, [B.], 1906; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1928; Davidson G., Opera biographies, L., 1955. *Св. Г.*

ГРИ́ЗИ (Grisi), Джулия (28. VII. 1811, Милан, — 29. XI. 1869, Берлин)— итальянская артистка оперы (сопрано). Сестра Джудитты Гризи. Пению обучалась в Болонье у Д. Джакомелли и в Милане у Дж. Паста и М. Марлиани. Дебютировала на оперной сцене в Болонье в 1829, затем гастролировала во мн. итал. оперных т-рах (Флоренция — «Пергола», Милан — «Ла Скала» и др.). Выступив в Париже в 1832, Г. вскоре завоевала европ. известность. В 1834—61 была примадонной оперных т-ров в Париже и Лондоне, одновременно гастролировала. В 1850—52 выступала в Петербурге. Г. считалась одной из самых выдающихся певиц 1-й пол. 19 в. Огромный диапазон, богатство тембра и сила голоса позволяли ей исполнять самые разнообразные партии — меццо-сопрановые и контральтовые, гл. обр. в итал. и франц. операх. Беллини специально для Г. написал партию Джульетты в опере «Монтекки и Капулетти» и партию Эльвиры в опере «Пуритане».



Джулия Гризи в опере «Норма» Беллини.

Партии: Эмма, Нинетта, Семирамида, Дорлиска, Зориада («Зельмира», «Сорока-воровка», «Семирамида», «Торвальдо и Дорлиска», «Рикардо и Зориада» Россини), Каролина («Тайный брак» Чимароза), Сюзанна, Донна Анна («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан»), принцесса Сесилия, Маргарита («Роберт-дьявол», «Гугеноты» Мейербера), Леонора, Джизельда («Трубадур», «Ломбардцы» Верди) и др.

Лит.: Kohut A., Die Gesangköniginnen der letzten drei Jahrhunderten, [B.], 1906; Артисты Итальянской оперы в Париже. Джулия Гризи, «Репертуар и Пантеон», 1842, № 6; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1928; Davidson G., Opera biographies, L., 1955. *Св. Г.*

ГРИ́ЗИ (Grisi), Карлотта [28. VI. 1819, Визинада (Италия),—20. V. 1899, Сен-Жан (около Женевы)]— итальянская артистка балета. С 8-летнего возраста обучалась танцу в Миланской консерватории. В 1833 переехала в Неаполь, где встретила танцовщика и балетмейстера Ж. *Перро*, оказавшего на Г. большое влияние. Вместе с ним Г. поселилась в Париже, где дебютировала в Парижской Опере (па-де-де в опере «Фаворитка» Доницетти, 1841). Г.— одна из наиболее ярких представительниц романтич. балета. Была первой исполнительницей партии Жизели (1841), либретто балета написано Готье с учётом особенностей дарования Г., танцы пост. Перро. Репертуар Г. был разнообразен — от лирической Жизели до задорной Маркитанки (о. п. Пуни). Среди др. лучших партий Г.: Пери (о. п. Бургмюллера, 1843), Эсмеральда (о. п. Пуни, 1844), Пахита (о. п. Дельдевеза, 1846). Внешне Г. была недостаточно сценична: небольшой рост, склонность к полноте, невыразительные черты лица, но упорный труд, отработанная техника, актёрское мастерство делали эти недостатки мало заметными. Танец Гризи отличался вир-

К. Гризи, рис. Т. Готье.





1. К. Гризи в партии Пери.
2. К. Гризи и Ж. Перро в балете «Эсмеральда».

туозной техникой, необычайная устойчивость давала ей возможность исполнять труднейшие движения и прыжки с абсолютной лёгкостью. Образы, созданные Г., отличались непосредственностью, искренностью, лёгким юмором. В 1845 Г. танцевала в «Па-де-катр» на муз. Пуни вместе с Тальони, Гран и Черрито (пост. Перро). В 1849—1850 Г. с успехом выступала в России. Гастролировала в Лондоне, Вене, Берлине и др.

Лит.: Худеков С., История танцев, т. 3, Пг., 1915; Слонимский Ю., «Жизель», М. — Л., 1926; Les beautés de l'Opéra, ou Chefs d'oeuvre lyriques. Illustrés avec un texte explicatif redigé par Th. Gautier, J. Janin et Ph. Chasles, P., 1845; Lifar S., Carlotta Grisi, P., 1941.

Ham. P.

ГРИКУ́РОВ, Эдуард Петрович [р. 29. III. (11. IV). 1907] — русский советский дирижёр. Народный артист РСФСР (1957). В 1921—1927 Г. учился в Тбилисской консерватории (по классу композиции у М. М. Ипполитова-Иванова и С. В. Бархударяна) и одновременно работал в Рабочем т-ре в качестве пианиста, дирижёра и композитора. В 1933 окончил Ленингр. консерваторию по классу дирижирования А. В. Гаука; в 1933—36 учился в аспирантуре. В эти годы Г. осуществил ряд пост. в Оперной студии при Ленингр. консерватории («Кармен», «Свадьба Фигаро» и др.). С 1937 Г.—дирижёр, в 1944—56—гл. дирижёр Ленингр. Малого оперного т-ра. Здесь Г. осуществил пост. мн. опер, в т. ч. «Воевода» Чайковского (1949), «Фальстаф» (1941), «Сицилийская вечерня» (1952) Верди, «Молодая гвардия» Мейтуса (1950), «Война и мир» Прокофьева (1955) и др. В 1956—60 Г.—гл. дирижёр Т-ра оперы и балета им. Кирова («Кармен», 1956; «Бал-маскарад» Верди, «Мать» Хренникова, 1957, и др.). Г. привлекают крупные муз.-драматические формы и конкретно-образное программное, сюжетное содержание музыки.

О. В.

ГРИ́ЛЬПАРЦЕР (Grillparzer), Франц (15.I.1791, Вена,— 21.I.1872, там же) — австрийский писатель, драматург, исследователь театра. Изучал право в Венском ун-те (1808—12). С 1813— чиновник, с 1832—директор архива Министерства финансов в Вене. Г. не принимал реакционного меттерниховского режима, тяготился службой и вступал в постоянные конфликты с цензурой, запрещавшей его произведения, но он отвергал и революцию. После 1848 происходит поворот Г. к консервативным позициям, а в конце жизни он примиряется с окружающей его действительностью. Политич. колебания обусловили и противоречивость творчества Г.: с одной стороны,— гуманистич. утверждение ценности жизни и любви, протест против захватнич. войн и преступлений, мечты о всеобщем счастье, с другой — проповедь отречения, отказ от борьбы, индивидуализм, попытки найти выход в иллюзорной «личной свободе».



Для творчества Г. характерно разнообразие драматич. форм (трагедия рока, историч. трагедия, драма-сказка, драматич. поэма, комедия).

Первое законченное драматич. произв. Г.—«Бланка Кастильская» (1809) — классицистич. драма, написанная по образцу «Дон Карлоса», на сцене не ставилась. В романтич. трагедии «Праматерь» (пост. в 1817 в т-ре «Ан дер Вин» с участием артистов «Бургтеатра») Г. использует драматургич. приёмы, характерные для «трагедии рока» нем. романтиков. Тема господства судьбы над волей и порывами человека, ставшая впоследствии одной из гл. тем драматурга, раскрывается здесь на романтико-фантастич. фоне (действие происходит в мрачном ср.-век. замке, населённом призраками и привидениями, герой пьесы— разбойник, сын благородного владельца замка и т. д.). На этом фоне драматург создавал характеры энергичных и волевых людей, пытающихся бороться с властью судьбы. Его герои — люди глубоко и сильно чувствующие. Вслед за «Праматерью» Г. пишет трагедию «Сафо» (1818, «Бургтеатр», в гл. роли С. Шрёдер), трилогию «Золотое руно» (1820, «Бургтеатр», 1826), трагедию «Волны моря и любви» (1831, «Бургтеатр»), в к-рых стремится уйти от мрачной совр. действительности в светлый мир солнечной Эллады. В этих пьесах Г. говорит о служении иск-ву, об отречении от человеческой любви во имя творчества («Сафо»), показывает пагубную силу власти золота, разрушающую истинные чувства и ведущую человека к гибели («Золотое руно»), утверждает победу любви над религией и аскетизмом («Волны моря и любви»). Романтические тенденции сочетаются в его трагедиях, написанных на античные сюжеты, с устремлённостью к реализму и психологическими мотивировками поступков, развитием характеров. В историч. трагедии «Счастье и гибель короля Оттокара» (1825, «Бургтеатр», с участием Аншюца и С. Шрёдер)— о борьбе Рудольфа Габсбургского с богемским королём Оттокаром, автор осуждал честолюбца и узурпатора Оттокара (придавая ему черты Наполеона), ведущего несправедливую, завоевательную войну. В трагедии из истории Венгрии 13 в. «Верный слуга своего господина» (1828) Г. возвеличивал графа Банк-бана, к-рый защищал монархию от восставшего народа и для к-рого долг по отношению к королю выше личного счастья. Обе трагедии были запрещены из-за аналогии с совр. событиями. Отвергая политику всесильного правителя, Г. приходит к отрицанию всякой политич. деятельности. В трагедии «Сон есть жизнь» («Бургтеатр», 1834) Г. показывает, что безграничное честолюбие влечёт человека на путь преступления и зла. В историч. трагедии «Вражда братьев в Габсбургском доме» (1850) Г. противопоставляет узурпатору Максимилиану «слабого» короля Рудольфа II, предпочитающего политич. борьбе созерцательность и душевный покой. В историч. трагедии «Еврейка из Толедо» (1855, «Бургтеатр», 1873) Г. показывает короля, отрекающегося от любви во имя формального

долга перед государством. Драматич. поэма «Либуша» («Бургтеатр», 1874) воплощает утопич. идею о совершенном общественном порядке, полученном мирным путём, благодаря справедливому правителю. Г. отдаётся идеалистич. мечтам о всеобщем счастье, хотя и не видит реальных путей к их осуществлению. В1837 Г. написал историч. комедию «Горе тому, кто лжёт». После провала комедии в «Бургтеатре» в 1838 Г. отказался печатать и не разрешал ставить на сцене свои произв. Последующие драмы Г. были опубликованы лишь после его смерти.

В «Бургтеатре» основными постановщиками пьес Г. были И. Шрейфогель и Г. Лаубе. Пьесы Г. ставились во мн. странах мира, в т. ч. и в России. М. Н. Ермолова играла в 1891—92 в Малом т-ре Сафо (о. п.); В. Ф. Комиссаржевская в 1909 в своём т-ре играла Берту («Праматерь»). Пьесы Г. сохраняются в репертуаре т-ров и в наст. время. Г. был автором лирич. стихов и новелл, его перу принадлежат исследования по истории нем., франц., греч. и итал. литературы и т-ров —«Исследование испанского театра» (1892), «Исследование греческих драматургов» (1892) и др. Он особенно глубоко изучал творчество исп. драматургов 17 в. Лопе де Вега и Кальдерона.

Соч.: Sämtliche Werke, Bd 1—38, B., 1909—45; Werke, mit einer Einführung von C. Präger, Bd 1—6, Lpz., 1957; в рус. пер.— Пьесы, М.—П., 1923; Пьесы, М.—Л., 1961.

Лит.: Katanno., Wegweiser durch die Grillparzer-Literatur, Stuttg., 1921—22; Vanese K., Grillparzer-Bibliographie, Stuttg., 1937; Ehrhardt A., F. Grillparzer. Sein Leben und seine Werke, 2. Aufl., Münch. 1910; Reich E., F. Grillparzers Dramen, 4. Aufl. Dresd., 1937; Vanese K., F. Grillparzer. Bild und Forschung, Stuttg., 1941; Nadler J., F. Grillparzer, W., 1952; Auernheimer R., F. Grillparzer. Der Dichter Österreichs, W., 1949; Fuerst N., F. Grillparzer auf der Bühne, W —Münch., 1958.

Ham. B.

ГРИМ (франц. grime, от староитал. grimo — морщинистый) — иск-во изменения внешности актёра, прим. его лица, с помощью гримировальных красок (т. н. грима), пластических и волосяных наклеек, парика, причёски и пр. в соответствии с требованиями исполняемой роли. Работа актёра над Г. тесно связана с его работой над образом. Г. как одно из средств создания актёрского образа связан в своей эволюции с развитием драматургии и борьбой эстетич. направлений в иск-ве. Характер Г. зависит от художеств. особенностей пьесы и её образов, от замысла актёра, режиссёрской концепции и стиля оформления спектакля.

История Г. восходит в своих истоках к нар. обрядам и играм, требовавшим от участников внешнего преображения. Традиц. характер нек-рых форм китайского, индийского, японского и др. т-ров Востока, связанных при своём возникновении с древнейшими военными ритуальными обрядами, объясняет частичное сохранение в этих т-рах вплоть до нашего времени канонических, условных по рисунку и краскам Г. (подробнее о Г. в Китайском и Японском т-ре см. ниже). Разрисовка лица актёра была близка по типу к *маске* и иногда заменялась ею. Однако маска условна по характеру и не отражает индивидуальных особенностей образа (в маске др.-греч. т-ра было запечатлено мимич. выражение, соответствующее общему патетич. стилю трагедии, её монументальным формам). Поэтому уже актёры мима играли без масок, пользуясь Г. Нар. актёры эпохи средневековья (скоморохи, жонглёры и т. д.) раскрашивали лица сажей, красящим соком растений, употребляя в то же время и маски. Участники ср.-век. мистерий, моралите (15—16 вв.) пользовались как фантастич. масками, так и примитивно-реалистич. Г. Т-р классицизма (17—18 вв.), считавший нормой прекрасного «облагороженную природу», создавал идеализированный, обобщённый Г. Во 2-й пол. 18 в. делаются попытки придать Г. бóльшую характерность, индивидуальную выразительность (Г. актёров А. Лекена, Клерон, Д. Гаррика, Ф. Ж. Тальма и др.). В 18 — нач. 19 вв. мн. рус. актёры использовали Г. как средства нац. и историч. характеристики образа (И. А. Дмитревский в роли Самозванца — «Дмитрий Самозванец» Сумарокова, А. Е. Шушерин в роли негра Ксури — «Попугай» Коцебу, В. А. Каратыгин в ролях Людовика XI — о. п. Делавиня, старца Велизария — «Велизарий» Шенка и др.).

Социальная и историч. тематика мелодрамы и романтич. драмы в рус. и зап.-европ. т-ре 30—40-х гг. 19 в. обострила интерес актёров к характерному, ярко индивидуализированному Г. Но только мощное развитие реализма в рус. т-ре 19 в., утвердившее на сцене новые критерии правдивого и прекрасного, связанные с принципами демократич. эстетики, создало основу для подлинного расцвета иск-ва Г. Пьесы Гоголя, Тургенева, Сухово-Кобылина, Островского, Салтыкова-Щедрина требовали от актёра умения создать Г.-портрет, обобщающий в себе индивидуальные и социальные черты образа. Огромное количество типических, разнообразных и в то же время простых по технике исполнения Г. создал актёр В. В. Самойлов в ролях: Любима Торцова («Бедность не порок»), Кречинского; Ивана Грозного («Василиса Мелентьева» Островского и «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого) и др. В творчестве М. С. Щепкина, С. В. Шумского, А. П. Ленского, В. Н. Давыдова, М. Г. Савиной, А. И. Южина, О. О. Садовской, оперных артистов Ф. И. Стравинского, Ф. И. Шаляпина, И. В. Ершова и др. художников-реалистов Г. был строго подчинён замыслу исполнения. Отсюда — художеств. выразительность и продуманность их Г. Стремясь сохранить естеств. живую подвижность лица, они пользовались Г. ограниченно. Значение приобретали отдельные выразит. детали Г., к-рые помогали актёру в создании психологич. характеристики персонажа. Выдающийся мастер грима А. П. Ленский дал теоретич. обоснование иск-ву Г. в своих «Заметках о мимике и гриме» (1890). «Все типы,— писал он,—наблюдаемые им [т. е. актёром], составят из себя группы, и из этих групп актёр путём обобщения и согласно художественному замыслу автора будет уже создавать внешний облик изображаемых лиц. Вот в этом-то обобщении, в этой комбинации разных деталей грима и мимики многих лиц в один художественный образ и сказывается вкус актёра... Вот в этой-то изощрённой способности наблюдать жизнь и обобщать, в этой приспособляемости и гибкости мимики и кроется, по моему мнению, тайна грима, тот философский камень, который так настойчиво и так напрасно ищут в раскрашивании лица и наведении морщин» (Ленский А. П., Заметки о мимике и гриме, в сб. Статьи. Письма. Записки, М., 1950, с. 95). Галерею замечат. реалистич. Г. создал Ф. И. Шаляпин (Мельник — «Русалка», Олоферн — «Юдифь» Серова, Сусанин; Борис Годунов, Досифей — «Борис Годунов» и «Хованщина», Дон Базилио; Ерёмка — «Вражья сила» Серова, Иван Грозный — «Псковитянка» и др.). Шаляпин не ограничивался однажды найденным Г. Так, напр., грим Мефистофеля претерпевал изменения вместе с углублением исполнения этой партии. Артист постепенно освобождал внешний облик Мефистофеля от мелких, малосущественных деталей, его Мефистофель становился более старым по возрасту, исполненным сатанинской злобы, бездушия, холода и нечеловеческой мощи.

Важнейшее значение Г. в работе над ролью придавал К. С. Станиславский. Он уделял большое внимание поискам яркого, характерного Г., способствующего раскрытию психологии героя, совпадающего с общим стилем спектакля (напр., гримы Вершинина — «Три сестры», Аргана — «Мнимый больной», Крутицкого — «На всякого мудреца довольно простоты», Ракитина — «Месяц в деревне» Тургенева и др.). Станиславский



Учебный грим: 1. Лицо без грима. 2. Грим для изучения анатомии лица. 3. Грим старухи. 4. Грим молодой девушки. 5. Грим, сделанный по образцам античного изобразительного иск-ва. 6. Лицо, выправленное с помощью грима.

указывал на необходимость исходить в поисках Г. из внутр. сущности образа, он считал, что Г. может помочь актёру понять до тех пор неясную ему сторону характера персонажа. В практике МХАТа иск-во Г. стало рассматриваться как один из важных компонентов режиссёрского замысла спектакля. С этого времени в т-ре появляется новая по существу должность художника-гримёра, творческого помощника режиссёра и художника. В осн. спектаклях МХАТа Г. были выполнены под руководством художника-гримёра Я. И. *Гремиславского*. В сов. т-ре иск-во Г. развивалось в борьбе с эстетскими и формалистич. течениями, представители к-рых то отказывались от Г. («Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина и «Великодушный рогоносец» Кроммелинка — в Т-ре им. Мейерхольда), то применяли схематичные абстрактные Г. (напр., условные Г. и парики в спектакле «Лес» в Т-ре им. Мейерхольда). Нередко в поисках яркости и характерности актёры придавали Г. нек-рую гротескность [гримы Ю. С. Глизер (Скобло—«Власть» Глебова т-р Пролеткульта), С. Г. Бирман (Вдовствующая королева—«Эрик XIV» Стриндберга, МХАТ 2-й) и др.]. Среди мастеров Г.— С. Л. Кузнецов (грим Людовика XI—«Собор Парижской богоматери», Малый т-р, и др.).

Проблема создания образа совр. героя выдвинула новые задачи и в области Г. Характеры героев-современников выражались простыми, чёткими Г. Опираясь на традиции рус. реалистич. иск-ва, сов. актёры стремятся при создании внешнего облика сценич. героя подчеркнуть характерные для него типич. черты, показать его классовую и социальную сущность. Важным этапом в развитии иск-ва Г. явился спектакль МХАТа — «Бронепоезд 14-69» [гримы Пеклеванова (Н. П. Хмелёв), Вершинина (В. И. Качалов), Васьки Окорока (Н. П. Баталов) и др.]. Новаторская, подлинно реалистич. постановка МХАТом пьесы «Враги» потребовала от актёров и в области Г. глубокого синтеза социальной и жизненно-психологич. правды. Г. этого спектакля отличались точностью, законченностью, выразительностью социальной и психологич. типизации образов [гримы Захара Бардина (В. И. Качалов), Николая Скроботова (Н. П. Хмелёв), генерала Печенегова (М. М. Тарханов) и др.].

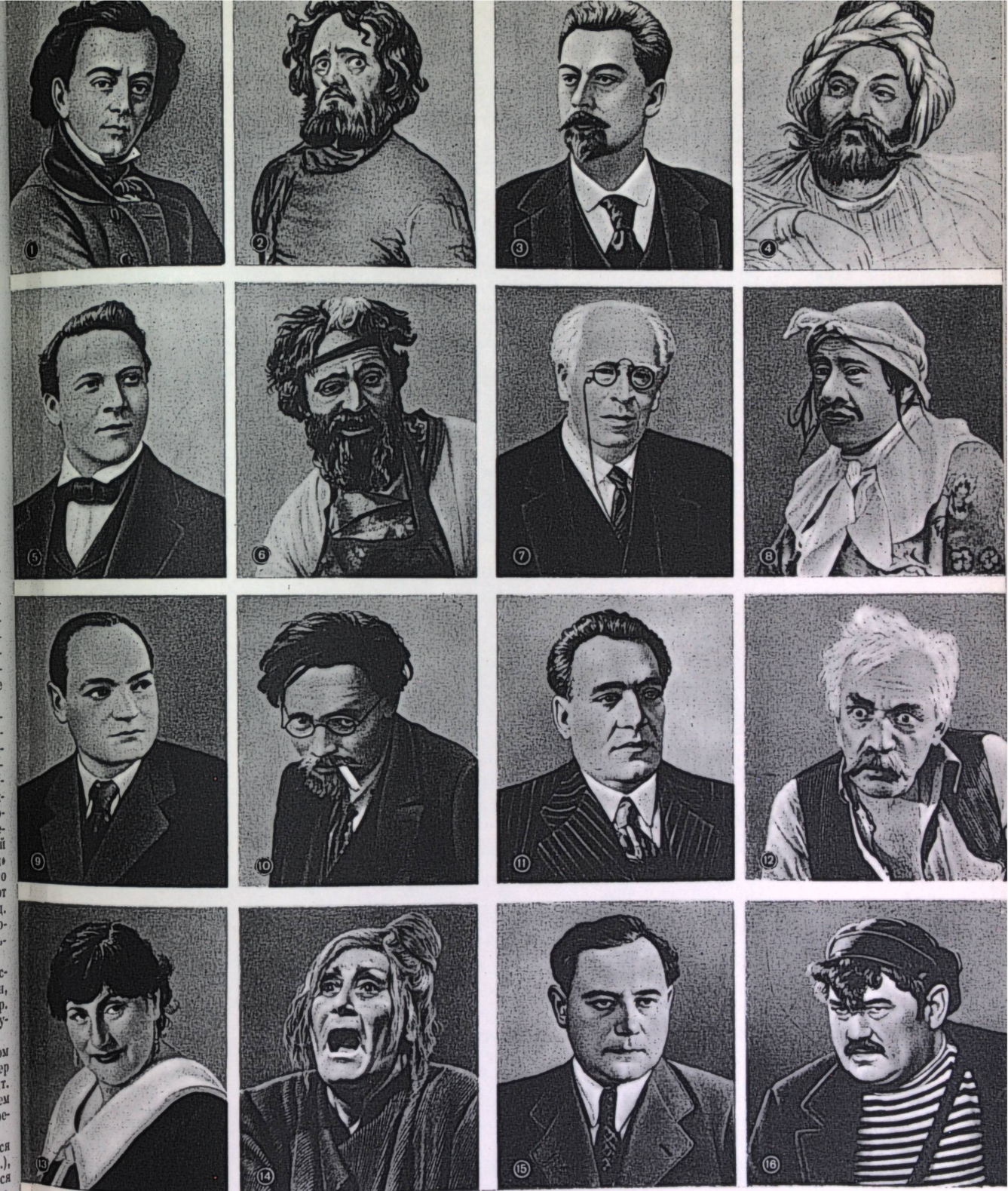
Задача воплощения в т-ре образов выдающихся людей прошлого была связана с серьёзной работой и в области Г. В иск-во портретного Г. значит. вклад внёс Б. В. Щукин, воссоздавший образ В. И. Ленина в пьесе «Человек с ружьём» (и кинофильмах «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году»). Принципы работы Щукина над портретным Г. нашли развитие в творчестве актёров, создавших образы выдающихся революционеров, полководцев, учёных, композиторов, писателей прошлого и советской эпохи [гримы Б. А. Смирнова (В. И. Ленин — «Кремлёвские куранты» и «Третья патетическая» Погодина, МХАТ), Н. К. Черкасова (Иван Грозный, Мичурин, Маяковский — «Великий государь» Соловьёва, «Жизнь в цвету» Довженко, «Они знали Маяковского» Катаняна в Ленинградском театре драмы им. Пушкина), В. С. Якута (Пушкин — о. п. Глобы, в Т-ре им. Ермоловой) и мн. др.].

В спектаклях 1950-х гг. острые и правдивые Г. создали В. О. Топорков (Кругосветлов — «Плоды просвещения», МХАТ), А. Н. Грибов (Непряхин —«Золотая карета» Леонова, МХАТ), М. И. Бабанова (Кей—«Украденная жизнь» Каору Моримото, Т-р им. Маяковского), Г. П. Глебов (Дятел — «Дни нашего рождения» Мележа, Белорус. т-р им. Я. Купалы), Ю.В. Толубеев (Вожак — «Оптимистическая трагедия», Ленингр. т-р драмы им. Пушкина), И. В. Ильинский (Фома Опискин — «Село Степанчиково и его обитатели» по Достоевскому, Малый т-р) и др. Сов. актёры часто меняют Г. по ходу действия пьесы в зависимости от изменения возраста героя, его переживаний и т. д. (напр., Л. П. Галлис в ролях Гарольда Хога — «Европейская хроника» Арбузова, Пьера Массубра—«Мольба о жизни» Дюваля, Т-р им. Ермоловой, и др.).

Большой вклад в развитие иск-ва Г. в сов. т-ре внесли гримёры-художники М. Г. Фалеев, Н. М. Сорокин, А. Н. Шаргалин, П. Б. Лившиц, И. В. Дорофеев и др. Разработкой теоретич. основ иск-ва Г. занимался художник Р. Д. Раугул.

В процессе создания Г. имеет значение костюм (см. *Костюм театральный*), к-рый влияет на характер и на цветовое решение Г. Выразительность Г. в значит. степени зависит от освещения сцены: чем оно ярче, тем Г. делается мягче, и наоборот, слабое освещение требует более резкого Г.

Последовательность Г.: сначала лицо оформляется нек-рыми деталями костюма (шляпа, шарф и т. д.), затем наклеиваются нос и др. налепки, надевается парик или делается причёска из собственных волос, наклеиваются борода и усы, и только в конце производится гримировка красками. В основе иск-ва Г. лежит изучение актёром структуры своего лица, его анатомии, расположения мышц, складок, выпуклостей



К ст. Грим. 1—2. В. В. Самойлов. Он же в роли Бессудного («На бойком месте» Островского). 3—4. А. П. Ленский. Он же в роли Отарбека («Измена» Сумбатова-Южина). 5—6. Ф. И. Шаляпин. Он же в роли Ерёмки («Вражья сила» Серова). 7—8. К. С. Станиславский. Он же в роли Аргана («Мнимый больной» Мольера). 9—10. Н. П. Хмелёв. Он же в роли Пеклеванова («Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова). 11—12. А. М. Бучма. Он же в роли Макара Дубравы («Макар Дубрава» Корнейчука). 13—14. Ю. С. Глизер. Она же в роли мамаши Кураж («Мамаша Кураж и её дети» Брехта). 15—16. Ю. В. Толубеев. Он же в роли Вожака («Оптимистическая трагедия» Вишневского).



К ст. «Егор Булычов и другие». 1. А. М. Горький с актёрами Т-ра им. Вахтангова, участниками спектакля. 2—6. Сцены из спектаклей: 2—3. Т-р им. Вахтангова. 1932 (Егор Булычов — Б. В. Щукин). 4. Т-р им. Сундукяна (Арм. ССР). 1933 (Егор Булычов — В. Б. Вагаршян). 5. Народный т-р. Варшава. 1949. 6. Национальный т-р. Будапешт. 1948. К ст. «Живой труп». 7. Сцена из спектакля МХАТа. 1911. 8. И. М. Москвин в роли Фёдора Протасова. 9. С. Моисси в роли Фёдора Протасова. 10. Сцена из спектакля Т-ра им. Пушкина. Ленинград. 1950 (Фёдор Протасов — Н. К. Симонов). 11. Сцена из спектакля Русского т-ра им. Леси Украинки. Киев. 1940 (Фёдор Протасов — М. Ф. Романов).

и впадин и т. п. Актёр должен знать, какие изменения происходят с лицом в пожилом возрасте, а также характерные признаки и общий тон молодого лица. Кроме возрастных Г., в т-ре, особенно в последние годы, получили широкое распространение т. н. «национальные» Г., применяемые в спектаклях, посвящённых жизни народов стран Востока (Азии, Африки) и др. При осуществлении этих Г. необходимо учитывать форму и строение лицевой части, а также горизонтальный и вертикальный профили представителей той или иной национальности. Горизонтальный профиль определяется резкостью выступов скуловых костей, вертикальный — выступами челюсти. Существенно важными признаками в нац. Г. являются: строение глазных век, форма носа, толщина губ, цвет глаз, форма, цвет и длина волос на голове, форма, цвет бороды и усов, цвет кожи. Вместе с тем в этих Г., как и в обычных, необходимо учитывать индивидуальные данные персонажа: возраст, социальное положение, профессию, эпоху и др.

Важнейшим творч. источником для сов. актёра и художника в определении Г. для каждой роли являются наблюдения над окружающей жизнью, изучение типич. черт внешности людей, связи их с характером и типом человека, его внутр. состоянием и пр.

Работа актёра над Г. сопровождается изучением лит., историч., этнографич. и изобразит. материала, способствующего лучшему раскрытию пьесы. В период репетиц. работы актёр совм. с режиссёром, художником и художником-гримёром определяет Г. в соответствии с общим замыслом спектакля и приводит свой замысел Г. в исполнение. Окончат. вариант Г. обычно фиксируется в период генеральных репетиций. В последующих спектаклях актёр, обогащая свой сценич. образ новыми чертами, уточняет и Г.

Техника театрального Г. Иск-во Г. требует умения владеть техникой гримировки, умения пользоваться гримировальными красками, волосяными изделиями (*парик*, борода, усы), объёмными наклепками и наклейками. Гримировальные краски дают возможность живописными приёмами изменять лицо актёра. Общий тон, тени, блики, создающие впечатление впадин и выпуклостей, штрихи, образующие на лице складки, изменяющие форму и характер глаз, бровей, губ и т. п., могут придать лицу актёра совершенно иной характер. Причёска, парик, меняя внешность персонажа, определяют его историч., социальную принадлежность (напр., пудреные парики 18 в., женские причёски с локонами 19 в.) и имеют значение также для определения характера персонажа.

Для сильного изменения формы лица, к-рое нельзя осуществить одними красками, применяются объёмные наклепки и наклейки. Изменение малоподвижных частей лица (гл. обр. носа) достигается с помощью наклепок из клейкого цветного пластыря (т. н. гуммоза). Для утолщения щёк, подбородка, шеи употребляются наклейки из ваты, трикотажа, марли и крепа телесного цвета. В СССР разработан новый вид наклеек из губчатой резины — т. н. пластич. Г., к-рый применяется в тех случаях, когда требуется значит. деформация лица актёра. Над пластич. резиновыми наклейками впервые начал работать в 1930 Р. Д. Раугул. Особенно часто к пластич. Г. прибегают при осуществлении портретных и характерных Г. Пластич. Г., в противоположность обычным театр. наклепкам и наклейкам, гибок, эластичен, почти не связывает движений лицевых мускулов; при мимич. движениях на его поверхности образуются естеств. складки. Пористость Г. даёт возможность дышать коже. Процесс изготовления пластич. Г. включает в себя значит. количество операций: с лица актёра снимается гипсовая форма-маска, т. н. негативная, с негативной маски отливается позитивная маска-модель, соответствующая форме и рельефу лица актёра; с помощью пластилина на маске-модели вылепливаются те части лица, к-рые нуждаются в деформировании; маска (или часть её) укрепляется в металлич. кольцо-опоку. На «пуансон» (выпуклое изображение) ставится второе кольцо-опока, в которое заливается гипс, принимающий вогнутую форму вылепленной из пластилина детали на «пуансоне». После разъятия пресс-формы и удаления пластилина, в образовавшуюся пустоту заливается спец. губчатая каучуковая смесь. Формы закрываются и отпрессовываются, пресс-форма помещается в шкаф-термостат с высокой температурой, где каучук проходит процесс вулканизации и приобретает каче-

Выполнение старческого грима с помощью гримировальных красок: 1. Эскиз грима. 2. Лицо актёра без грима. 3. Оформление лица головным убором; волосам и бровям придаётся седина; наложение общего тона; обработка век. 4. Нанесение межбровных складок; обработка лба и носа. 5. Обработка носогубных впадин, губ и подбородка. 6. Обработка височных, подскулочных и подчелюстных впадин и шеи. Законченный грим.





Выполнение старческого грима с применением пластических и волосяных наклеек, гримировальных красок: 1. Эскиз грима. 2. Лицо актёра без грима. 3. Приклейка пластических деталей на лоб, подбородок и нос. 4. Наклеен пластический монтюр; обработка лица гримировальными красками. 5. Надет парик; наклейка бороды и усов. 6. Законченный грим.

ства губчатой резины. Изготовленная таким образом пластич. наклейка прикрепляется к лицу актёра спец. каучуковым клеем, её края, сходящие на нет, заглаживаются спец. каучуковой пастой, затем вся наклейка покрывается пластич. гримировальными красками. Пластич. наклейка при бережном с ней обращении может быть использована неоднократно.

Гримировальные краски состоят из жирной массы, приготовленной по спец. рецептам (из белого вазелина, белого воска и пр.) и окрашенной в разные цвета минеральными красителями. Из этой массы делают наборы гримировальных карандашей или кубиков, к-рыми заполняют ячейки гримировальных ящиков. Изготовлением гримировальных красок занимаются спец. фабрики (в Советском Союзе фабрика при ВТО и др.).

Г. в театре Востока сохраняет условный характер. В китайском театре Г. появляется в эпоху Юань (1280—1368) (маска известна в Китае еще в эпоху Тан, 618—907). Более подробные сведения о Г. относятся к эпохе Мин (1368—1644). Первоначально раскрашивались лишь переносица и глазные впадины. Подобный Г. применялся для актёров, выступавших на амплуа «цзин» (злодеи, коварные предатели и пр. отрицат. персонажи), к-рое поэтому и получило второе назв. «хуалянь» — «раскрашенное лицо». Раньше др. исполнителей начали применять Г. и актёры на амплуа «чау» (комич. герой, мелкий негодяй).

Для кит. т-ра характерен разноцветный Г. (его не применяют лишь актёры, играющие женщин, молодых учёных, нек-рых гражд. чиновников). Актёры накладывают на лицо густые мазки ярких красок, обрисунке показать сложность характера данного персонажа. Для каждого персонажа устанавливается традиционный рисунок, к-рый иногда отражает и мелкие подробности, характеризующие этот персонаж. Для положит. героев характерна симметричная раскраска, а для отрицательных — асимметричная. Для комич. персонажа Чоу обязательна белая «бабочка» на переносице, к-рая захватывает иногда и глазные впадины.

В различных видах местного традиц. т-ра существуют многочисл. способы гримировки и особые рисунки. Наиболее сложен Г. в пекинской муз. драме (цзинцзюй), где насчитывается более 700 типов раскраски лиц. В каждой труппе имеется своя книга Г., к-рая раньше являлась тайной труппы. Кроме раскраски лиц, большую роль в гримировке актёра играют парики, усы, брови и борода. Их насчитывают до 40 разновидностей пяти цветов: чёрного, белого, жёлтого, красного и лилового.

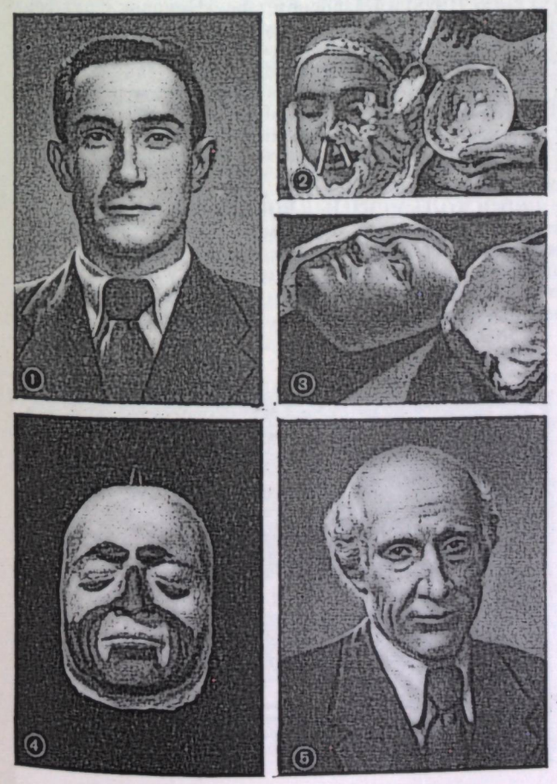
В инд. т-ре все персонажи делятся на 5 групп: 1) Г. богов и героев. Состоит из 5 параллельных полос (выполненных рисовой пастой), идущих через всё лицо от уха до уха, общая раскраска лица — зелёная, обводка глаз — зелёная. 2) Г. отрицат. персонажей, к-рые являются врагами богов. Состоит из 5 полос рисовой пасты вокруг подбородка, рисовая паста накладывается также над верхней губой и над глазами, на носу делается крупная шишка. Общая окраска всего лица зелёная, кроме скул, к-рые окрашены в красный цвет. 3) Г. лесных жителей, полудемонич. и полузвериных существ. Обязательна жёсткая борода красного или белого цвета. 4) Г. демонов женского

пола. Лица выкрашены в чёрный цвет, а в рот вставлены большие белые клыки. 5) Г. отшельников, мудрецов, богинь, цариц. Состоит из белой рисовой пудры. У персонажей отшельников верхняя часть тела обсыпается полосами из пепла, они надевают длинные бороды из конопляных волокон.

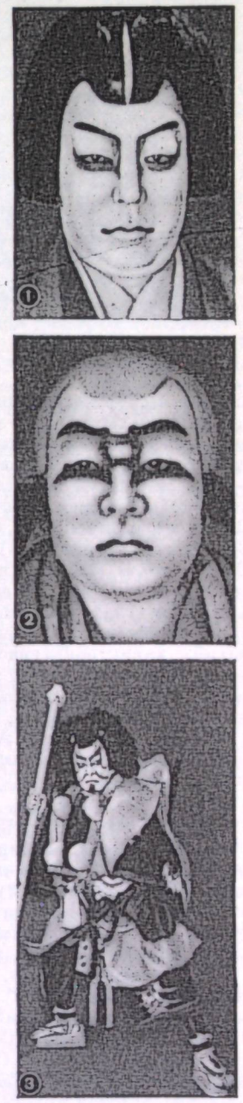
В япон. т-ре наиболее характерным в технике Г. является т. н. приём кумадори. Он заключается в нанесении различных резких линий на лицо актёра, что производит эффект, органически присущий т-ру Кабуки. Этот приём был изобретён в конце 18 в. актёром Итикава Дандзюро I, к-рый первым применил его, имитируя Г. китайской драмы. Г. кумадори применяется при исполнении ролей богатырей, обладающих сверхчеловеческой магич. силой, героев-воинов. В 19 в. кумадори получил широкое распространение в токийском т-ре Кабуки (было выработано 60—70 различных типов кумадори; в наст. время применяется не более 10). Линии кумадори наносятся для резкого подчёркивания естественных линий лица. Осн. цвета — красный (обозначает страсть, справедливость, доблесть), синий (зло, волшебную силу), чёрный. В ролях арагота — героев-богатырей, линии кумадори наносятся также на руки и на ноги.

Лит.: Ленский А. П., Заметки о мимике и гриме, в кн.: Александр Павлович Ленский. Статьи. Письма. Записки, 2 изд., М., 1950; Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, Соч., т. 1, М., 1954, с. 113—125; Кажданов А. И., К вопросу о методике преподавания грима, в кн.: Записки Государственного Института театрального искусства им. Луначарского, М.—Л., 1940; его же, О работе актёра над гримом, «Театр», 1954, № 6; Лившиц П. Б., Сценический грим, Л.—М., 1939; Раугул Р. Д., Грим, 2 изд., Л.—М., 1947. *А. Каж.; Б. Р.* и *Л. Г.* (Г. в театре Востока).

Пластический грим: 1. Лицо без грима. 2. Снятие гипсовой маски с лица актёра. 3. Отливки гипсовой маски. 4. Маска с наклеенными деталями. 5. Законченный грим.



Грим в японском т-ре: 1. Мукимикума — наиболее простой, но очень выразительный тип кумадори. Применяется для ролей героев. 2. Намадзукума — один из видов грима для комических ролей. 3. Костюм и грим для роли арагото.



ГРИМА́ЛЬДИ (Grimaldi), Джозеф (18. XII. 1778—31.V. 1837) — английский актёр-клоун, сын балетмейстера т-ра «Друри-Лейн» Дж. Гримальди. Впервые выступил на сцене этого т-ра, когда ему было 2 года. В детском возрасте изображал карликов в пантомимах и выступал статистом в драм. спектаклях т-ров «Друри-Лейн» и «Сэдлерс-Уэллс» (Лондон). Уже в эти годы отчётливо проявились его мимич. способности. В 1806 в «Ковент-Гардене» Г. с большим успехом сыграл роль клоуна в пантомиме «Арлекин и мать-гусыня, или Золотое яйцо». С этого времени выступал в амплуа клоуна в пантомимах. Г. создал своеобразное направление в клоунаде, сочетая в своих выступлениях буффонаду с драматич. моментами. Клоунская маска Г.— человек, в к-ром сочетались хитрость и глупость, беспомощность и практицизм. Выступления Г. были отмечены экспрессией и темпераментом, он был самым популярным комич. певцом, танцором, акробатом своего времени. Оставил сцену в 1823, передав роли в пантомимах «Ковент-Гардена» своему сыну Джо Г. В 1838 вышли 2 тома мемуаров Г. под ред. Ч. Диккенса.

Лит.: The memoirs of Joseph Grimaldi, L., 1838; Findlater R., Grimaldi.King of clowns, L., 1955; «Пантеон», 1853, т. IX, с. 1—34.

Ф. К., М. Зон.

ГРИН (Greene), Грэм (р. 2.X.1904) — английский писатель, драматург. В 1919 начал лит. деятельность. Учился в Оксфордском ун-те, после окончания к-рого работал в газетах («Ноттингем джорнал», «Таймс»). Г.— автор стихов, романов (в т. ч. «Тихий американец»). В 1952 написал пьесу «Комната для живых» (1953, т-р «Уиндемс», Лондон), в к-рой проявилось сочувствие автора к судьбам простых людей, ненависть к мёртвым догмам, калечащим жизнь человека. В 1956 был инсценирован роман Г. «Власть и слава» (пост. в том же году труппой П. Брука, Лондон; в гл. роли П. Скофилд). Г. написал также пьесу «Оранжерея» (1957, т-р «Бижу», Нью-Йорк).

Соч. в рус. пер.: Комната для живых, М., 1957.

ГРИН (Green), Пол Элиот (р. 17.III.1894) — американский писатель, драматург. Лит. деятельность начал в 1924, опубликовав сб. пьес «Негодный малый». Уже в ранних пьесах Г. затрагивал вопрос о положении негров и белых бедняков в Юж. штатах. В преди-



Выступление Гримальди. Рисунок.

словии к сборнику одноактных пьес («Одинокая дорога», 1926) Г. говорит о своём глубоком сочувствии к негр. народу. Из поздних многоактных пьес, посв. этой теме, наиболее известна «Лоно Авраама» (1926, т-р «Провинстаун плейхаус», Нью-Йорк, пр. Пулицера, 1927). Среди др. пьес Г.— «Бог полей» (1927, «Гринуич виллидж т-р»), «Джонни Джонсон» (1936, муз. Вейль, «44 стрит т-р»), «Общая гордость» (1948), «Вера отцов» (1950), «Основатели» (1956). В 1941 Г. инсценировал роман негр. писателя Р. Райта «Сын Америки» (1941, «Мартин Бек т-р»). В творчестве Г. ярко выражено стремление к эпич. изображению событий, характеризующееся поисками новых театр. форм. Г. высказывается за сочетание в драме музыки, пения, танца и пантомимы. Писал «симфонич. драмы» («Потерянная колония», 1937, пост. на открытой сцене в шт. Сев. Каролина). Автор романов и др. литературных произведений. Профессор драм. искусства ун-та Сев. Каролины.

Лит.: Mantle B., Contemporary American playwrights, N. Y., 1938, 2 ed., 1941. *К. Б., И. К.*

ГРИН (Green), Роберт (июль 1558—3.IX.1592)— английский драматург, примыкал к группе т. н. «университетских умов». Получил образование в Кембриджском ун-те. Внёс значит. вклад в развитие гуманистич. драматургии. Драматургич. деятельность Г. относится к 1587—92. Писал гл. обр. романтич. комедии с авантюрным сюжетом, любовной интригой, пасторальными мотивами. Г. принадлежат пьесы: «Альфонс, король Арагонский» (1587), «Неистовый Роланд» (1588), «Яков IV» (1591), «Монах Бэкон и монах Бонгей» (1589), «Джордж Грин, векфильдский полевой сторож» (1592), сатирич. комедия «Зерцало Англии и Лондона» (вероятно, в соавторстве с Т. Лоджем). Пьесы Г., написанные для общедоступного нар. т-ра, отличались демократизмом. Посмертно был опубл. памфлет Г. «На грош ума, купленного за миллион раскаяния» (1592), в к-ром он подверг враждебной критике первые драматургич. опыты Шекспира, успех к-рых вызвал тревогу среди «университетских умов».

Соч.: The life and complete works in prose and verse, v. 1—15, L., 1881—86.

Лит.: Jorden J. C. G., Robert Green, N. Y., 1915; Стороженко Н., Роберт Грин, его жизнь и произведения, М., 1878; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956, с. 410—412. *А. А.*

ГРИНШПУ́Н, Изакин Абрамович (р. 22.XII.1912)— украинский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в УССР (1958). Чл. Коммунистич. партии с 1944. В 1934 окончил Харьковскую студию сценич. иск-ва. В 1934—38 работал режиссёром-ассистентом Харьковского рус. т-ра, с 1938 — режиссёром Харьковского (ныне Львовского) ТЮЗа. Пост. там спектакли «Люди с чистой совестью» Вершигоры, «Сын полка» Катаева и др. Г.— один из организаторов (1947) и руководителей Львовского (ныне Одесского) т-ра муз. комедии. Пост. в этом т-ре спектакли «Вольный ветер» (1947), «Белая акация» (1956) Дунаевского, «Дарите любимым тюльпаны» Сандлера (1957) и др. С 1960 — режиссёр Одесского русского т-ра. Пост. «Город красивых» Рядченко, «Потерянный сын» Арбузова и др. *Р. Б.*

ГРИ́ППИЧ, Алексей Львович [р.30.IX (12.X). 1891] — советский режиссёр. Нар. арт. Азерб. ССР (1946). Занимался в Школе об-ва поощрения художеств, студии В. Э. Мейерхольда и др. Режиссёрскую деятельность начал в Красной Армии (1919). В 1921 был одним из организаторов Петроград. т-ра Новой драмы. С 1924 — гл. режиссёр Т-ра Революции; пост. здесь впервые на сов. сцене «Эхо» Билль-Белоцерковского (1924), «Воздушный пирог» (1925) и «Конец Криворыльска» (1926) Романова. В 1931 работал в Т-ре им. Мейерхольда. С 1934 возглавлял Моск. театр. студию, реорганизованную затем в Ореховo-Зуевский т-р. С 1940 — художеств. руководитель Бакинского, в 1948—51 — Саратовского, в 1951—52 — Воронежского т-ров. Затем (до 1956) — гл. режиссёр Театра-студии киноактёра в Москве.

Испытав в начале своей творч. деятельности влияние Мейерхольда, Г. тяготел к яркой экспрессивной форме, к условному спектаклю. Впоследствии он переходит к реалистич., психологич. манере. Спектакли Г. отличаются глубиной, острой выразительностью мизансцен, мастерским построением массовых сцен.

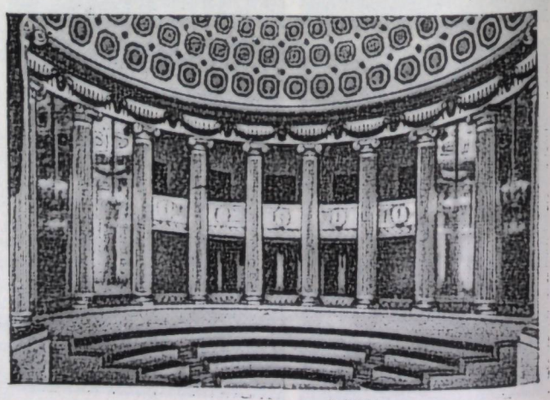
Г. ведёт педагогич. работу (с 1924). В 1932—36 преподавал в ГИТИСе. С 1962 возглавляет студию Моск. пантомимы.

Среди лучших спектаклей Г.: «Бронепоезд 14-69» (1927, Одесский т-р), «Рельсы гудят» Киршона (1928) и «Гроза» (1928) в Казанском т-ре, «Человек с ружьём» (1938) и «Мать» по Горькому (1939) в Орехово-Зуевском т-ре, «Вишнёвый сад» (1950); «Интервенция» Славина (1957) в Саратовском т-ре, «Ревизор» (1952) и «Горе от ума» (1958) в Воронежском театре, «Смерть Пазухина» (1954, Студия киноактёра), «Егор Булычов и другие» (1962, Куйбышевский т-р) и др.

Лит.: Алперс Б. В., Театр Революции, М., 1928; Велихова Н., Когда в театр приходит жизнь, «Театр», 1952, № 9. *Н. Вел.*

ГРИПСХО́ЛЬМСКИЙ ДВОРЦО́ВЫЙ ТЕА́ТР (Gripsholms slottsteater) — шведский театр-музей в загородном королевском замке Грипсхольм близ Мариефреда. Сооружён в 1781 по проекту арх. Э. Пальмстедта. Сохранилось сценич. оборудование и старинные декорации 18 в. В Г. д. т. давались регулярные

Грипсхольмский дворцовый театр (внутренний вид).



представления придворной труппы, ставились пьесы короля Густава III «Благородство Густава Адольфа» (1783), «Королева Кристина» (1785) и др. В наст. время Г. д. т. сохраняется как памятник театр. культуры.

Лит.: Bejer A., Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm, Stockh., 1937. *Н. Г.*

ГРИ́ФИУС [Gryphius; наст. фам.—Грейф (Greif)], Андреас (11.X.1616—16.VII.1664)— немецкий драматург и поэт. Учился в Лейдене, где получил гуманитарное образование. В 1638—47 путешествовал по Голландии, Франции и Италии. По возвращении в Германию с 1650 занимал должность княжеского юрисконсульта в Глогау. Г. принадлежал к силезской поэтич. школе, объединявшей нем. драматургов-гуманистов, стремившихся следовать античным и франц. образцам. На творчестве Г. лежал отпечаток глубокого трагизма и скорби, вызванных потрясениями Тридцатилетней войны (1618—48) и последующей эпохи политич. и экономич. застоя Германии. Стихи и драмы Г. пессимистичны, пронизаны религ. мотивами. Он писал о суетности земной жизни; подвижники и мученики — герои его трагедий, одерживали «моральную победу» над своими противниками твёрдостью духа и нравств. благородством. В трагедиях, посвящённых историч. событиям недавнего времени, в нарушение классицистич. традиций, — «Лев Армянин» (1650), «Екатерина Грузинская» (1657), «Убиённое величество, или Карл Стюарт король Великобритании» (1657), а также в трагедии «Великодушный правовед, или Умирающий Эмилий Павел Папиниан» (1659) ярко выражены тираноборч. мотивы, но в «Карле Стюарте», написанном под впечатлением казни англ. короля в 1649, драматург уже осуждает убийство и окружает образ короля ореолом мученика. Лучшая трагедия Г. «Карденио и Целинда» (1657) близка мещанской драме, получившей развитие в творчестве Г. Э. Лессинга. В ней действуют простые люди из бюргерской среды (Карденио — болонский студент, Целинда — куртизанка), переживания героев естественны, их речь взволнованна, лишена классицистич. риторики; вместе с тем в трагедии присутствуют элементы мистики (в действии участвуют привидения, призраки и т. д.). Образцами для трагедий Г. служили пьесы Сенеки, Р. Гарнье и Й. Вондела. Их сближало соблюдение трёх классич. единств, александрийский стих. В то же время элементы классицизма сочетались в трагедиях Г. с чертами стиля барокко; он вводил в свои пьесы аллегорич. фигуры, хоры, насыщал их сценами ужасов, мистич. видений. Пьесы Г. отличались напыщенностью слога, но им была присуща действенность, сценичность. Г. написал комедии: «Возлюбленная Дорнроза» (1660) — рассказ о любви крестьянской девушки и юноши, «Господин Петер Сквенц» (1663) — сатира на спектакль ремесленников-любителей, нек-рые эпизоды комедии повторяют «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Лучшая комедия Г. «Хорриbиликрибрифакс» (1663) высмеивает разнузданных, хвастливых воинов времён 30-летней войны. В комедиях Г. осуждаются феод. порядки, автор пользуется приёмами преувеличения, карикатуры, но в них есть также немало реалистич. черт, народный юмор, достоверные картины быта. Г.— автор зингшпиля «Влюблённый призрак». Современники высоко ценили Г., считали его основоположником нем. трагедии. Пьесы Г. шли на сцене придворного т-ра в Глогау. В последующем из-за тяжеловесности языка, ограниченности тематики, религиозно-мистич. направленности пьесы Г. не ставились и превратились в драмы для чтения (Lesedramen).

Соч.: Werke, Stuttg., 1883; в рус. пер.— Грифиус, «Карденио и Целинда» и «Господин Петер Сквенц» отрывки, в кн.: Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII в., М., 1949. Перепечатано в «Хрестоматии» С. С. Мокульского, т. 1, М., 1953.

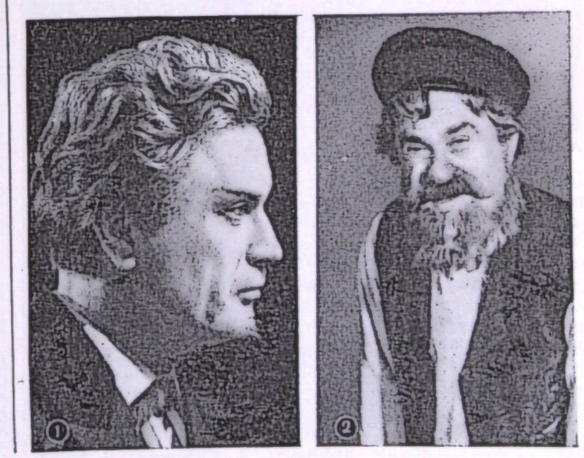
Лит.: Flemming W., A. Gryphius und die Bühne, Halle, 1921; Gundolf F., A. Gryphius, Hdlb., 1927; Arnold B. F., Das deutsche Drama, Münch. — B., 1925; Пуришев Б., Очерки немецкой литературы XV—XVII вв., М., 1955. *Г. Гур.*

ГРИЦЕ́НКО, Лилия Олимпиевна [р. 11(24).XII. 1917] — русская советская драматическая актриса и певица (лирич. сопрано). Нар. арт. РСФСР (1957). В 1941 окончила оперно-драм. Студию им. Станиславского (ученица А. В. Неждановой). Сценич. деятельность начала в 1937 на сцене этой студии как оперная певица; исполняла партии Чио-Чио-сан; Параси («Сорочинская ярмарка» Мусоргского), Иоланты и др. Принимала участие и в драм. спектаклях студии, первая роль — Нина («Маскарад», 1941). В 1948—57 Г.— актриса Моск. драм. т-ра им. Станиславского. Роли: Инесса («День чудесных обманов» Шеридана), Анюта («В тиши лесов» Нилина), Лариса, Нина Заречная; Нина Чавчавадзе («Грибоедов» Ермолинского), Люба Зотова («Счёт жизни» Анучиной), Елена Тальберг («Дни Турбиных» Булгакова). С 1960 — в труппе Моск. драм. т-ра им. Пушкина (роль Терезы — «День рождения Терезы» Мдивани). Игра Г. отличается непосредственностью, тонкой лирикой, поэтичностью. Выступает в концертах как камерная певица (старинные романсы рус. композиторов, сов. песни, песни народов зарубежных стран). Снимается в кино. *М. Т.*

ГРИЦЕ́НКО, Николай Олимпиевич [р.11(24).VII.1912]— русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1957). Работал техником-смотрителем на ж.-д. станции. В 1937 окончил театр. уч-ще при Т-ре им. Вахтангова. В том же году был принят в труппу этого т-ра. Исполнил роли Степана Груши, шахтёра Гаврилы («Приезжайте в Звонковое» и «Макар Дубрава» Корнейчука). Г.— актёр широкого диапазона, обладающий даром внешнего и внутр. перевоплощения, яркой фантазией. Его иск-во отличается смелостью и изобретательностью приёмов, точностью и чёткостью характеристик. В манере острого комедийного преувеличения, гротеска, пользуясь контрастами, элементами буффонады, Г. сыграл Молокова («На золотом дне» по Мамину-Сибиряку, 1955). Романтический образ нар. героя Дундича создал Г. в спектакле «Олеко Дундич» Каца и Ржешевского. Среди его лучших ролей—Мышкин («Идиот» по Достоевскому), Протасов («Живой труп»).

Роли: Николай («Кандидат партии» Крона), Цветухин («Первые радости» и «Кирилл Извеков» по Федину), Манташев («Большой Кирилл» Сельвинского), Дон Жуан («Каменный гость» Пушкина), Платонов (о. п. Чехова), Казанец («Стряпуха» и «Стряпуха замужем» Софронова). Г. снимается в кино (Артамашев — «Кавалер золотой звез-

Н. О. Гриценко в ролях: 1. Князь Мышкин. 2. Молоков.



ды», Гос. пр. СССР, 1952; Рощин — трилогия «Сёстры», «Восемнадцатый год» «Хмурое утро», и др.).

Лит.: Щедровская М., Искусство быть неожиданным, «Театральная жизнь», 1960, № 11, с. 10—11. *М. Т.*

ГРЙЦЮС, Аугустинас Людович (р. 12.XII.1899)— литовский сов. писатель, драматург. Засл. деят. иск-в Литов. ССР (1954). Лит. деятельность начал в 1919. Как драматург впервые выступил в 1932 (комедия «Паланга» в Каунасском т-ре). В пьесе Г. «Осколки» (1949, Каунасский т-р) показана борьба с реакционерами в послевоен. годы, драма «Накануне» (1952, Каунасский т-р) посв. классовой борьбе в Литве в последние дни господства буржуазии, драма «Жаркое лето» (1955, Каунасский т-р) — жизни лит. интеллигенции в период строительства социализма, становлению характера молодого человека в Сов. Литве. Г. перевёл на литов. яз. пьесы Горького, Гоголя, Островского, Лавренёва, Симонова. *А. Руз.*

ГРИШАШВИЛИ (наст. фам.— Мамулаишвили), Иосиф Григорьевич (р. 24.IV. 1889)—грузинский советский поэт, историк лит-ры, театральный деятель. Нар. поэт Грузии (1959). Член АН Груз. ССР. Лит. деятельность начал в 1906. С юношеских лет увлекался т-ром, в 1908—13 работал актёром и суфлёром в т-рах Тифлиса. Организовал и руководил труппой в Харпухи (р-н Тифлиса). Г. принадлежит ряд исследований о драматурге А. Цагарели, о театр. деятельности писателей И. Чавчавадзе и А. Казбеги, о выдающихся деятелях груз. т-ра В.Алекси-Месхишвили, К. Марджанишвили, В. Анджапаридзе. Русско-груз. театр. связям посв. работы Г.: «Островский в Грузии», «„Ревизор“ Гоголя на грузинской сцене», «„На дне“ Горького на грузинской сцене».Проблема взаимовлияния культур народов Закавказья освещена в статьях Г. о Сундукяне и Ахундове. Перевёл ряд произв. классич. (Бомарше, Гольдони, Гоголь) и совр. (Погодин, Симонов) драматургии. Гос. пр. СССР, 1950.

Соч.: Литературные очерки, Тбилиси, 1957.

Лит.: Джибладзе Г., И. Гришашвили, Тбилиси, 1958 (на груз. яз.). *М. Г.*

ГРИШКО́, Михаил Степанович [р. 14(27).II.1901]— украинский советский артист оперы (драматический баритон). Нар. арт. СССР (1950). В 1926 окончил Одесское муз. уч-ще. Впервые выступил на оперной сцене в Одессе в 1924. В 1924—27— солист Одесского, в 1927—1936—Харьковского оперных т-ров; с 1936 — солист Т-ра оперы и балета им. Шевченко, в 1934—35 и 1941—44 — Т-ра оперы и балета им. Палиашвили. Ярко и убедительно воплощает Г. муз.-сценич. образы в операх укр. композиторов (Микола, Остап — «Наталка - Полтавка», «Тарас Бульба» Лысенко; Богдан Хмельницкий — о. п. Данькевича, и др.). Партии классич. репертуара: Евгений Онегин, князь Игорь, Риголетто; Ренато («Бал-маскарад» Верди), Эскамильо, Фигаро, Жермон; Скарпиа («Тоска») и др. Г. — один из ведущих мастеров сов. укр. оперного иск-ва. Обладает гибким голосом большой силы, ровно звучащим во всех регистрах, богатым по технике. Его сценич. игра и вок. исполнение отличаются ярким темпераментом, тонким чувством стиля и своеобразным колоритом. Выступает как камерный и концертный певец. Снимался в фильмах, в т. ч. «Щит Джургая» (Гос. пр. СССР, 1950).



ГРОВЛЕ́ (Grovlez), Габриель (4. IV. 1879 — 20.X. 1944) — французский дирижёр и композитор. Обучался в Парижской консерватории у А. Лавиньяка (гармония), А. Жедальжа и Г. Форе (композиция). В 1900—06 — преподаватель «Школа кантурум» (Париж). В 1905—08 был хормейстером и дирижёром театра «Опера комик», в 1908—1910 дирижировал в «Гранд-Опера». С 1910 Г. гастролировал в Лисабоне, Нью-Йорке, Чикаго и др. городах. В 1911—13 Г.— дирижёр парижского «Т-ра иск-в»; в 1914 — 33 — дирижёр «Гранд-Опера», в 1934—39 — оперного т-ра в Монте-Карло. В 1920-х гг. Г. обратился к созданию сценич. произв. Его оперы «Психея» (1922, Ницца), «Рубиновое сердце» (1922, там же), «Маркиз Карабас» (1926, «Гранд-Опера»), балеты «Майская муна» (1921, там же), «Принцесса в саду» (1941, там же) и др. отличаются мелодич. свежестью и изяществом, пользовались популярностью. С 1939 Г.— проф. Парижской консерватории по классу камерного ансамбля. Автор «Введения в оркестровку» (Париж, 1946), ряда муз.-критич. статей.

Лит.: Samazeuilh G., Musiciens de mon temps, [P.], 1947. *Вл. О.*





М. С. Гришко в ролях: 1. Риголетто. 2. Богдан Хмельницкий.

ГРО-ГИЛЬО́М [Gros-Guillaume; наст. имя и фам.— Робер Герен (Guérin); 1554—1634] — франц. актёр. Участник комич. трио «Бургундского отеля» (совм. с *Готье-Гаргилем* и *Тюрлюпеном*). Продолжая традиции франц. нац. фарса, Г.-Г. выступал в роли толстого, неповоротливого слуги-гасконца. По старинной фарсовой традиции покрывал лицо густым слоем муки, носил широкий белый балахон, перевязанный выше и ниже живота. Г.-Г. исполнял также комические роли женщин. Остроты Г.-Г. отличались сочностью народной речи, изобиловали непристойностями. *Гр. Б.*



Гро-Гильом и Готье-Гаргиль на сцене «Бургундского отеля».

«ГРОЗА» — драма в 5 д. А. Н. *Островского.* Соч. 1859. Пост. 16 нояб. 1859 в Малом т-ре в бенефис С. В. Васильева (Дикой — П. Садовский, Борис — Чернышёв, Черкасов, Кабаниха — Рыкалова, Тихон — Васильев, Катерина — Никулина-Косицкая, Варвара — Бороздина 1-я, Кулигин — Дмитревский, Кудряш — В. Ленский, Феклуша — Акимова), 2 дек. 1859 — в Александринском т-ре в бенефис Линской (Дикой — Бурдин, Борис — Степанов, Кабаниха — Линская, Тихон — Мартынов, Катерина — Снеткова 3-я, Варвара — Левкеева, Кулигин — Зубров, Кудряш — Горбунов, Феклуша — Громова).

Среди пост. «Г.»: Малый т-р (1863, Катерина — Федотова, Тихон — П. Васильев; 1873, Катерина — Ермолова; 1911, Катерина — Пашенная, Кабаниха — О. Садовская), Александринский т-р (1888, Катерина — Савина; 1907; 1916, реж. Мейерхольд, худ. Головин, Тихон — Ходотов, Катерина — Рощина-Инсарова, Кулигин — К. Яковлев), т-р Корша, Москва (1889); т-р Лит.-художеств. общества, Петербург (1895, 1907); Общедоступный т-р Лиговского нар. дома, Петербург (1903, Катерина — Скарская, Тихон — Гайдебуров). «Г.» многократно ставилась на сценах клубных и пригородных т-ров Москвы и Петербурга.

Первые постановки «Г.» на сценах провинц. т-ров относятся к 60-м гг. (Катерина — Волгина, Варвара — Бурдина, она же одна из первых в провинции играла Кабаниху). Среди др. исполнителей—Стрепетова, Азагарова, Полевицкая, Немирова-Ральф, Струйская (Катерина); Орленев, Рассказов, М. Садовский (Тихон); М. Писарев, Н. Рыбаков (Дикой); Гусева (Кабаниха);Н.Никулина, О.Садовская, Турчанинова (Варвара); Давыдов, С. Кузнецов (Кудряш) и др.

На сов. сцене «Г.» ставится с 1918. Среди пост.: Моск. драм. т-р (1922, реж. Сахновский, худ. Малютин, Дикой— И. Штраух, Борис — Вахтеров, Кабаниха — Можарова, Тихон — Ильинский, Катерина — Попова, Варвара — Рутц, Кулигин — Терешкович, Кудряш — Лишин); б. Александринский т-р (1923, реж. Карпов, Борис — Вивьен, Кабаниха — Чижевская, Карташова, Тихон — Ходотов, Катерина — Юренева, Варвара — Домашева, Кулигин —К. Яковлев, Кудряш — Лешков, Феклуша — Корчагина-Александровская); моск. Камерный т-р (1924, 1934; реж. Таиров, худ. В. и Г. Стенберги, К. Медунецкий, Катерина — Коонен); МХАТ (1934, руководитель постановки Немирович-Данченко, реж. Судаков, худ. Рабинович, Дикой — Тарханов, Кабаниха — Шевченко, Тихон — Добронравов, Катерина — Еланская, Варвара — Андровская, Кулигин— Калинин, Кудряш — Ливанов, Феклуша — Зуева); Горьковский т-р (1935; руководитель постановки Собольщиков-Самарин, реж. Ведерников, худ. Кузьмин); Т-р им. Сундукяна, Ереван (1935; реж. Гулакян, худ. Симонян, Дикой — Г. Нерсесян, Кабаниха — Асмик, Тихон — Вагаршян, Катерина — Восканян, Кулигин — Аветян); Ивановский т-р (1936); Волгоградский т-р (1936); Харьковский т-р (1938, реж. Крушельницкий, худ. Власюк, Дикой — Марьяненко, Кабаниха — Дикова, Тихон — Антонович, Катерина — Чистякова, Варвара — Петрова); Ярославский т-р (1938); Т-р им. Хамзы, Ташкент (1938, Кабаниха — Хидоятова и Кузнецова, Катерина — Ишантураева; 1955, реж. Гинзбург); Бакинский арм. т-р (1939, Катерина — Жасмен); Свердловский т-р (1939, реж. Георгиевский, худ. Кузьмин, Дикой — Ордынский, Кабаниха — Орская, Тихон — Б. Ильин, Катерина — Амман-Дальская); Т-р им. Азизбекова (1943, реж. Шарифов, худ. Ахундов, Дикой — Сидги Рухулла, Кабаниха — Давудова, Тихон — Османлы, Катерина —Кадри); Т-р им. Вахтангова (1944, реж. Захава, худ. Дмитриев, Катерина — Алексеева); Т-р им. Камала (1944, реж. Бебутов, Тумашева и Салимаджанов, худ. Сперанский, Кабаниха — Болгарская, Тихон — Абжалилов, Катерина — Ильская, Ибрагимова); Владивостокский т-р (1946, реж. Ефремов, худ. Серёжин, Дикой — Антошенков, Ефремов, Тихон — Колофидин, Сиваков, Катерина — Мухина, Павлова); Казахский т-р (1950, реж. Маркова, худ. Голубович, Дикой — Огузбаев, Кабаниха — Майканова, Тихон— Айманов, Катерина — Букеева, Варвара — Жиенкулова); Т-р драмы Литов. ССР, Вильнюс (1950, реж. Малявин, худ. Янкус, Кабаниха — Иодите, Тихон — Рудаинскас, Катерина — Яцкевичюте, Варвара — Миронайте); Ленингр. т-р им. Ленинского комсомола (1951, реж. Товстоногов); Моск. т-р им. Маяковского (1953, реж. Охлопков и Кашкин, худ. Чемодуров, Кабаниха — Глизер, Половикова, Тихон — Лукьянов, Свердлин, Катерина — Козырева), Малый театр (1962; реж. Пашенная, Гладков, худ. Волков, Кабаниха — Пашенная, Катерина — Нифонтова, Тихон — Доронин).

«Г.» переведена на языки мн. народов СССР — азербайджанский (Э. Мамедханлы), армянский (Т. Ахумян), белорусский (К. Крапива), эстонский (В. Рауда) и др. Переводилась и издавалась на яз.: нем. (1892, 1893), франц. (1885, 1889), англ., чешском и др. Из зарубежных постановок «Г.»: Париж (1889), Берлин (1892), «Нёйе фрейе фольксбюне», там же (1893), т-р «Валле», Рим (1894), т-р в Загребе, Югославия (1897), Барселона (1910), Национальный т-р, Белград (1911), Дублин (1911), Шанхай (1937), Хельсинки (1941, 1954), т-р «Лемур», Париж (1945), Гуйлиньский т-р, Китай (1948), Реалистич. т-р, Прага (1951), Народный т-р, Тирана (1956) и др.

«Г.» была экранизирована в 1934, автор сценария и реж. В. Петров.

На сюжет «Г.» написаны оперы композиторами: В. Н.Кашперовым (либр. автора пьесы, М., 1867, пост. в том же году в Москве и Петербурге), Б. В. Асафьевым (либр. композитора, 1940), В. Н. Трамбицким (либр. И. И. Келлера, пост. в Свердловске —1943, новая ред.—1957),И. И. Дзержинским (1955), Л. Яначеком (под назв. «Катя Кабанова»,1921).

Издания: Первая публикация «Г.»— «Библиотека для чтения», 1860, № 1; в том же году — отдельным изданием, СПБ, 1860. Из последующих дореволюционных изд. «Г.»—Островский А. Н., Собр. соч., т. 3, М., 1904—1905. Из первых советских изд.— «Гроза», М.— Л., 1918 (литерат.-издат. отдел Комиссариата Нар. Просвещения); из последующих советских изд.: Островский А. Н., Собр. соч. в 10 тт., т. 2, М., 1959.

См. илл. на отдельном листе к стр. 73—74.

Лит.: «Островский Александр Николаевич» (библиография), «Артист», М., 1892, № 23, с. 118—22, «Театр и искусство», П., 1903, № 42 и 43 (ст. о Стрепетовой); «ЕИТ», П., 1909, вып. V; газ. «Театр», М., 1909, № 528; журн. «Любовь к трём апельсинам», П., 1916, кн. 2—3; «Театр и музыка», М., 1922, № 1—7; Юзовский Ю., Спектакли и пьесы, М., 1935; Гоян Г., Гликерия Федотова, М.—Л.,1940; Дурылин С. Н., Мария Николаевна Ермолова, М., 1953; Киселькова И., Театральні портрети, Київ, 1955; Материалы ежегодных конференций, посвящённых великому русскому драматургу А. Н. Островскому. 1956—1957. Сборник, М., 1958. *А. Шн.*

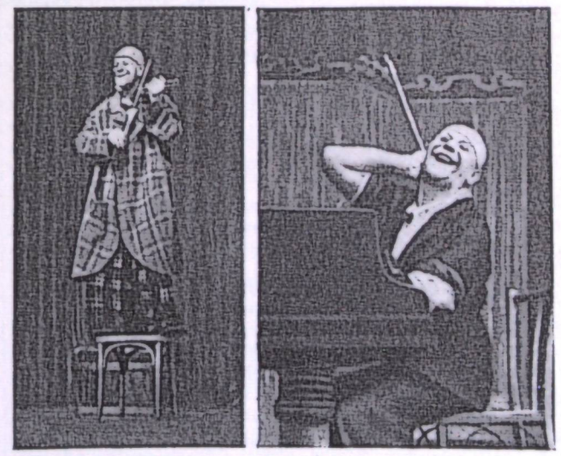
«ГРОЗОВО́Й ГОД»—см. *«Ленин в 1918 году».*

ГРОК (Grock) [наст. имя и фам. — Адриен Веттах (Wettach); 10.I.1880—1959] — музыкальный клоун-эксцентрик. По национальности швейцарец. Начал выступать в цирке с 1894. Выступал с известным французским клоуном Антонетом. Завоевал широкую известность. Гастролировал во всех европ. столицах до 1950. Избрал себе псевдоним Г. Затем в течение 4 лет был хозяином собств. цирка-варьете. В 1954 оставил цирковую деятельность. Написал мемуары (изд. на нем., франц. и англ. яз.).

Высокое мастерство клоуна, свободно владеющего цирковыми профессиями (жонглёр, акробат), сочетались с муз. одарённостью (Г. играл на 8 инструментах, в т. ч. на пианино, скрипке, концертино и саксофоне), иск-вом танцора. Г. создал образ человека, способности к-рого не получают достойного применения и развития. Его действия нарочито затруднены, он идёт к легко достижимой цели путём, противоречащим требованиям здравого смысла (напр., собираясь играть на рояле, он, изнемогая от напряжения, двигал рояль к стулу и т. п.). Постоянные неудачи приводят героя Г. в состояние полной растерянности. Образ, создаваемый артистом, вызывал не только смех, но и сочувствие. Он показывал, как люди страдают от созданных ими самими препятствий. Грим Г.—лысая голова, огромный ярко-красный рот, окаймлённый белой краской,—усиливал выразительность мимики, придавал образу трагич. оттенок. Открытая шея, опускающийся ниже колен бесформенный пиджак и неправдоподобно широкие, путающиеся в ногах брюки дополняли внешние приметы героя Г.

Лит.: Rémy T., Les clowns, [P.], 1945; Grock (A. Wettach), «Nit m-ö-ö-glich». Die Memoiren des Königs der Clowns, [Stuttg.], [1957]; Willson Disper M., Clowns and pantomimes, L., 1925. *М. З.*

Выступление Грока.



«ГРОМОБО́Й»—опера А. Н. *Верстовского*, либр. Д.Т. Ленского по первой части баллады В. А. Жуковского «Громобой, или Двенадцать спящих дев». Пост. 24 янв. 1857, Большой т-р (дирижёр Штуцман; Аскольд — Божановский, Дир —Бобовский, Громобой — Куров, Чешко — Бантышев, Милаша — Бороздина 2-я, Рогнеда — Семёнова, наперсница Рогнеды — Легошина, Отшельник — Лаварев). Пост. там же, 1865, 1871. Др. пост.: Одесса (1870), Москва (1893, 1899). *И. Гр.*

ГРО́МОВ, Виктор Алексеевич [р.7(19).III.1899]—русский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1958). Творч. деятельность начал в 1919. Был актёром и реж. в 1-й Студии МХТ, в Т-ре им. Мейерхольда. С 1940 работает в области т-ра кукол и мультипликац. кино. В 1940—48—реж. Центр. т-ра кукол, где совм. с С. В. Образцовым пост. «Ночь перед рождеством», «Король-олень», «Маугли» и др. С 1953 руководит Моск. т-ром кукол; пост. «Старик Хоттабыч» по Лагину (1954), «РВС» и «Тимур и его команда» по Гайдару (1957), «Сказки Пушкина» (1957) и др. Автор пьес и инсценировок для т-ра кукол. *Л. Ш.*

ГРО́МОВ, Исидор Григорьевич (р. 1895) — русский советский режиссёр. Нар. арт. Туркм. ССР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1951. Учился в Драм. школе Е. Я. Неделина в Киеве. В 1918—45 работал режиссёром в Киевском, Харьковском, Ярославском, Ивановском, Тульском, Иркутском т-рах.В 1945—58—гл. реж. Ашхабадского Русского т-ра. Пост. спектакли: «Враги», «Бешеные деньги», «Три сестры», «Шторм»; «Заговор обречённых» Вирты, «Московский характер» Софронова, «Почему улыбались звёзды» Корнейчука. В Туркм. т-ре пост. спектакли: «Кремлёвские куранты», «Отелло», «Васса Железнова», «Дядя Ваня», «Мятеж», «Укрощение строптивой». Ведёт педагогич. работу; преподаёт актёрское мастерство в туркм. и рус. театр. студиях.

ГРО́МОВ и МИ́ЛИЧ — советские эстрадные артисты; сатирики. 1) Г р о м о в (Гробер), Аркадий Моисеевич (р. 10.XII.1896). В 1912—15 выступал в кинотеатрах Одессы в дивертисментах. В 1917 поступил актёром в т-р «Улыбка». Здесь вместе с В. С. Миличем стал выступать в сценках, исполнять злободневные частушки. 2) М и л и ч, Владимир Соломонович (р. 13.I.1895). Начал театр. деятельность как пом. режиссёра и актёр в Малом т-ре г. Одессы. Затем перешёл в качестве артиста в т-р «Улыбка», где сыграл роль Санчо Пансы в инсценировке «Дон-Кихота» Сервантеса. Образ Санчо Пансы в совр. обличии перенёс на эстраду. Г. и М. первые создали на эстраде дуэт сатириков-юмористов (1917—61), выступая в ролях положит. и отрицат. героев (резонёра и комика), выражающих две точки зрения. Выступали с парным конферансом.

В репертуаре Г. и М. были номера: «Политпроверка» Катаева, «У доктора» Шолом-Алейхема, «Бюрократ», «Смелый критик», «Прогульщик», «На западе есть перемены», «Два эмигранта», «Вредитель и рабочий», «Агитатор на селе».

ГРО́МОВА (урожд. Б о р м о т о в а), Пелагея Кузьминична [1819—19(31).I.1887]—русская актриса. Окончила Петерб. театр. уч-ще; ученица П. А. Каратыгина. В 1838 дебютировала в Александринском т-ре, где прослужила до 1886. Начав выступать в т. н. «вторых ролях» молодых девушек, Г. вскоре перешла на характерные и комедийные роли пожилых женщин и старух: кн. Тугоуховская («Горе от ума»), Афишкина (водевиль «Суд публики, или Восстание в театральной библиотеке» Куликова), г-жа Карингтон («Камилла, или Сестра и брат» Скриба и Баяра) и др. С 1850-х гг. центр. место в репертуаре актрисы заняли роли в произв. Островского, к-рые Г. исполняла с большой простотой, искренностью, глубоким знанием рус. быта и языка. Была первой исполнительницей 21 роли в пьесах Островского: Анна Антоновна («Не в свои сани не садись», 1853), Незабудкина («Бедная невеста», 1853), Арина («Бедность не порок», 1854), Степанида («Не так живи как хочется», 1855), Феклуша («Гроза», 1859), Анна Устиновна («Пучина», 1866), Манефа («На всякого мудреца довольно простоты», 1868), Фелицата («Правда—хорошо, а счастье лучше», 1876) и др. Среди лучших ролей Г.: Еремеевна («Недоросль», 1859), Каурова («Завтрак у предводителя» Тургенева), Атуева («Свадьба Кречинского»). Часто выступая в слабых ремесленных пьесах, Г. и здесь создавала живые характеры. Жизненной достоверностью и драматизмом отличался образ старухи-матери, созданный Г. в пьесе «Подруга жизни» Фролова (1867). *И. Лев.*

ГРО́СМАН (Grossmann), Людвик (6.III.1835—1915)—польский композитор. Муз. образование получил в Варшаве у Фрейера, Дробневского и Копинского и в Берлине у К. Рунгенхагена. Автор опер: «Рыбак из Палермо» (1867, Варшава), «Дух воеводы» (1877, Варшава; пост. также во Львове, Петербурге, Граце, Берне, Вене и Берлине), балетных сюит и других сочинений. *И. Гр.*

ГРОСС (Grosz), Георг (26.VII.1893—6.II.1959)—немецкий художник. Иск-во Г. проникнуто страстной нетерпимостью к бурж. строю и милитаризму, острым политич. сарказмом, но в области художеств. формы он испытал воздействие мн. художеств. течений Германии 20-х гг. (экспрессионизм, футуризм, дадаизм). Г. работал в т-рах, руководимых М. *Рейнхардтом*; спектакли: «Цезарь и Клеопатра» Шоу (1920), «Спор об унтере Гришe» А. Цвейга (1930)—«Немецкий т-р», Берлин; «Писарь Крелер» Кайзера (1922), «Кандидат» Штернгейма — т-р «Каммершпиле», Берлин. В 1928—1929 Г. сотрудничал с Э. *Пискатором*, в т-ре к-рого оформил «Похождения бравого солдата Швейка» (1928). Мн. черты творчества Г.— рисовальщика и карикатуриста (броскость, острота, гротесковая заострённость)—были присущи и его работам в т-ре. В 1933 Г. эмигрировал в США, с 1938 принял амер. гражданство. Незадолго до смерти возвратился в ФРГ. Написал автобиографию «Маленькое „да" и большое „нет"».

С о ч.: «Ein kleines „Ja" und ein grosses „Nein"», Hamburg, 1955.

Лит.: П и с к а т о р Э., Политический театр, авториз. пер., М., 1934. *В. К.*

ГРОСС (наст. фам. — О с к о т с к и й), Григорий Семёнович [9(22).VII.1905—1959] — советский артист оперетты. Нар. арт. РСФСР (1959). В 1919—22 учился в Пермском театр. уч-ще. В 1922 дебютировал на сцене Вологодского т-ра (роль Несчастливцева). В оперетте начал выступать в 1927. В 1927—39 работал в т-рах муз. комедии Ташкента, Уфы, Куйбышева, Ростова-на-Дону, Горького и др. городов. В 1940—1949—артист и режиссёр Иркутского т-ра муз. комедии. В 1949—53 Г. — артист Моск. т-ра оперетты, с 1953 — Волгоградского т-ра муз. комедии. Г. обладал ярким комедийным талантом, создавал остро сатирич. образы.

Роли: Попандопуло («Свадьба в Малиновке» Б. Александрова), Кутайсов («Холопка» Стрельникова), Клякушев («Самое заветное» Соловьёва-Седого), боярин Сапун Тюфякин («Девичий переполох» Милютина), Кухонный бог Мяу («Жёлтая кофта» Легара), Дежурный («Летучая мышь» Штрауса), Франсуа («Фиалка Монмартра» Кальмана) и др. *О. В.*

ГРО́ССМАН, Леонид Петрович [р.12(24).I.1888] — русский советский литературовед и критик. Доктор филологич. наук (1940). Окончил юридич. ф-т Одесского ун-та (1911). Лит. деятельность начал в 1914. Автор исследований о Пушкине, Тургеневе, Сухово-Кобылине, Достоевском, статей о т-ре, актёрах и др. С 1911 ведёт педагогич.работу, с 1945 — профессор.

С о ч.: Пушкин в театральных креслах. Картины русской сцены 1817—1820 годов, Л., 1926; Преступление Сухово-Кобылина, 2 изд., Л., 1928; Театр Сухово-Кобылина, М.— Л., 1940; Алиса Коонен. Очерк сценической деятельности, М.— Л., 1930; Творческий путь Л. М. Леонидова, в сб.: Ежегодник МХАТ. 1944 г., т. 1, М., 1946; Стиль Леонидова, «Театр», М., 1947, № 4; Юбилейная постановка «Горе от ума», в кн.: Государственный ордена Ленина академический Малый театр, М., 1947; Драматургические замыслы Тургенева, «Известия АН СССР». Отделение литературы и языка, М., 1955, т. 14, вып. 6, с. 547— 55; Проблематика «Гамлета», «Театр», 1955, № 11, с. 113—24. *С. Г.*

ГРОТЕ́СК (франц. grotesque, от итал. grotesco—причудливый, grotto — грот) — художественный жанр, а также приём. Понятие «гротеск» ведёт своё начало от росписей на стенах древнеримских построек (гротов), в этих композициях причудливо сочетались элементы животного и растительного мира, образуя переходы лиственного или цветочного орнамента в человеческий торс, голову фантастического чудовища, зверя и пр.

В совр. иск-ве Г.— жанр (или приём), в к-ром художник сознательно прибегает к нарушению жизненных форм и пропорций, для того чтобы разоблачить двойственность явления, обнажить его уродливость, нелепость, доходящую до пределов ужасного. Художественная природа Г. требует поэтому сближения смешного и трагического, контрастного сочетания реального и фантастического, крайнего преувеличения. Г. раскрывает нелепое, карикатурное, низменное в трагических явлениях; для этого жанра характерно внезапное смещение серьёзного, трагического в плоскость комичного (изображение войны в офортах Гойи, бурж. правосудия в романах Диккенса, в графике Домье, и пр.). Нарушая обычное восприятие того или иного явления действительности, реальные, жизненные соотношения, художник углубляет его истинный смысл. Вместе с тем средствами Г. художник может выявить в смешном и обычном явлении, опасные, зловещие черты. Показывая низкий, комич. характер этих явлений, художник одновременно подчёркивает их страшную, трагическую сущность, доводит порой комическое до трагедийного звучания, превращает его в фантастику, уродливый кошмар. В театр. иск-ве и драматургии приёмы Г. применялись в античном миме, в комедиях Аристофана, Плавта и др. Г. получил распространение в ср.-век. фарсе, в нар. итал. комедии масок, в комедиях Шекспира. Г. высоко ценили романтики, видя в нём одно из средств раскрытия драматич. несоответствий и контрастной разносторонности жизни, обличения страшной силы пошлости, мещанской косности быта. Г. применяется в сатирич. комедии и в трагедии. К Г. обращались Гофман, Гюго, в рус. драматургии — Гоголь, Сухово-Кобылин, Маяковский, а также актёры-романтики—Л. Девриент, Фредерик-Леметр, в России — П. Мочалов. Г. использовался в сов. т-ре в режиссуре К. С. Станиславского («Горячее сердце»), Вахтангова («Чудо святого Антония» Метерлинка), В. Э. Мейерхольда, А. Д. Дикого, в творчестве С. М. Михоэлса, М. А. Чехова («Ревизор»), Н. П. Хмелёва («Дядюшкин сон»), И. В. Ильинского («Лес»), С. А. Мартинсона («Бесприданница»), С. Г. Бирман («Блоха» по Лескову) и др. актёров. В иск-ве актёра Г. характеризуется остротой и неожиданностью пластич. рисунка. Образы, отмеченные Г., выражают сатирич. осмеяние или передают ощущение тревоги, безысходности. К средствам Г. обращаются совр. зап.-европ. драматурги, напр. Ж. Ионеско.

Сильное и острое средство художественного обобщения, Г. сохраняет свою подлинную ценность лишь тогда, когда он применяется не ради занимательности формы, а раскрывает реальные грани жизни, сочетающие ужасное и смешное.

Лит.: С т а н и с л а в с к и й К. С., Собр. соч., т. 6, М., 1954, с.255—58; М е й е р х о л ь д В., О театре, М., 1912; Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, М., 1959; С и м о н о в Р., С Вахтанговым, М., 1959, с. 67—106. *Т. Р., Т. Бач.*

ГРО́ШЕВА, Елена Андреевна [р.29.VIII(11.IX).1908] — русский советский музыковед. Член Коммунистич. партии с 1950. В 1932 окончила Тбилисскую (по классу фп. проф. Т. И. Тер-Степановой), в 1937 Московскую (историко-теоретич. ф-т, по классу проф. В. Э. Фермана) консерватории. Музыковедч. деятельность начала в 1935. Впервые выступила в печати в 1937.

С о ч.: Пушкин в опере, в сб.: Пушкин на сцене Большого театра, [М.], 1949; А. И. Алексеев, М.— Л., 1949; Молодёжь на оперной и симфонической эстраде, в сб.: Молодые музыканты, М.— Л., 1949; К. Г. Держинская, М., 1952; Колыбель национальной оперной школы, «Театр», 1951, № 5; Пути советской оперетты, в сб.: Советская музыка, М., 1954; Катульская, М., 1957; Федор Иванович Шаляпин (редактор-составитель и коммент.), т. 1—2, М., 1957—58; Образ народа в советской опере, в кн.: Советская опера. Сб. статей, М., 1953; Сергей Яковлевич Лемешев (составление и редактирование), М., 1960; Большой театр СССР, М., 1960; После гастролей «Комише опер», «Советская музыка», 1960, № 1.

ГРУЗИ́НСКАЯ ДРАМАТУРГИ́Я. Истоками Г. д. являются языческие мистерии, посв. божествам Квирина, Телефия (божества плодородия), Агуна (бог виноградарства и виноделия), Армазы (бог луны), Вартрагану-Вахтангу (бог огня). В устной нар. поэзии сохранились драм. отрывки из хороводной драмы «Амирани», поэм «Абессалом и Этери», «Автандил», «Тавпараванский юноша». Фрагменты и сцены историч. трагедий о Парасмане II (2 в. н. э.) и Вахтанге I (2-я пол. 5 в.) сохранились в памятниках древнегруз. лит-ры. В памятниках письменности упоминаются термины: симгерисмцерали — комедиограф, симгера—комедия, гловис мгосани — трагик.

После введения в Грузии христианства (14 в.) церковь, уничтожая языческую драматич. поэзию, создала свой церковный т-р и драму. В груз. «Многоглаве» (8—10 вв.) сохранилась драм. композиция «Благовещение», включающая сатирич. элементы нар. комедии. Сохранились и диалогизированные церковные гимны («Беседа сына и матери» Г. Мерчуле, 10 в.). Известна мистерия «Усули» («Изящное слово»), сходная со «Страстями Христа». Одновременно развивается нар. театр *берикаоба*, имевший фарсово-сатирич. направленность. Формирование груз. драматургии в период её зарождения отмечено взаимопроникновением нар. и церковного т-ров, церковная литература вносила в репертуар нар. т-ра религиозные темы из Библии, Евангелия и Житий святых, с другой стороны — и нар. т-р влиял на церковную драму, наполняя её реалистич. и сатирич. мотивами.

В период развитого феодализма в Грузии (11—13 вв.) в дворцовом театре *сахиоба* ставятся Кеба (восхваления), возвеличивающие феодалов, поэтич. произв., исполнявшиеся актёрами в форме диалога; сатирич. сцены басроба (поношения), высмеивающие представителей феод. знати; комедии симгера сигодата, содержащие эротич. любовные сцены. Драматурги сахиоба обращались к мифологич. и аллегорич. сюжетам, изображали персонажи из языческой и христианской мифологии (Орфей, сирены, Саломея и др.). Известно имя драм. поэта 12 в. Бистика. В драм. поэзии позднефеод. эпохи (14—17 вв.) сохраняются традиции нац. драматургии сахиоба. Поэт Теймураз I (1591—1663) создал для т-ра сахиоба диалоги «Спор Весны и Осени», «Роза и Соловей», «Свеча и Мотылёк». Эти произв., воспевающие любовь, земную жизнь, имели антиаскетич. направленность. Поэт Арчил (1647—1713) в своих драм. произв. «Спор царя Теймураза с Руставели» и «Спор Человека с Жизнью» выступает за гуманистич. отношение к крестьянам, возмущается имуществ. неравенством людей. Он развивает и усложняет драм. форму, придавая особое значение партиям хора. Одновременно развивается нар. драма, еще в 14—16 вв. в перхулском (хороводном) т-ре возникают нар. драмы «Звиада Лобжанидзе» и «Вицбил и Мацбил» о борьбе крепостных с феодалами, подвигах главарей крестьянских восстаний. В 17 в. появляется нар. драма «Шавлего» о героич. борьбе груз. народа с поработителями.

В 18 в. в развитии драматич. поэзии для театра сахиоба особую роль сыграл поэт Д. Гурамишвили (диалоги «Спор Человека со Смертью» и «Спор Человека с Бренным миром»), использовавший достижения рус. и укр. школьной драмы. Для т-ра сахиоба были написаны: «Спор Женщины с Лихорадкой» поэтессы Мананы, «В Астрахани» А. Амилахвари, «Три сахиоба» анонимного автора, «Спор Иесе со священником» И. Бараташвили. Осн. темой драм. произв. 2-й пол. 18 в. является борьба двух направлений: прогрессивного, ориентирующегося на укрепление связи с Россией, и реакционного, выступавшего против сближения с Россией. В нек-рых произв. («Три сахиоба», «В Астрахани» и др.) используются композиц. приёмы рус. и зап.-европ. драматургии, но сохраняются традиции т-ра сахиоба, представляющего собой синтез поэтич. слова, музыки и танца. С укреплением культурных связей с Россией, введением школьного образования и открытием философских семинарий в Тбилиси (1756) и Телави (1782) в Грузии начинает возрождаться школьная драма, одним из виднейших деятелей к-рой был ректор Телавской семинарии Д. Алекси-Месхишвили (1745—1824). Здесь ставились восхваления: «Ираклий II», «Георгий XIII» Д. Алекси-Месхишвили, мистерия «Усули», «Спор Старца-книжника с Юношей» и др.

Основоположником новой Г. д. (конец 18 в.) является драматург Г. *Авалишвили*. В своей пьесе «Царь Теймураз» он изображает жизнь и быт горожан, показывает людей из народа. Драматургия Авалишвили ставила перед т-ром просветительные цели. В эти же годы Д. Чолокашвили (1734—1808) написал пьесу на сюжет античной трагедии «Ифигения». В этой трагедии Чолокашвили обличает коварство царедворцев и военачальников, осмеивает придворных. Реакц. круги феод. общества осуждали драматургию Авалишвили и Чолокашвили, обличавших противников прогрессивной политики царя Ираклия II, клеймивших взяточничество, выступавших за смягчение крепостного ига. В нач. 19 в. после присоединения Грузии к России (1801), способствовавшего развитию нац. экономики и культуры, Г. д. выражает общие настроения эпохи перехода от феодализма к капитализму. Определяются два противоборствующих направления в драматургии—реалистическое, использовавшее нар. традиции, обличавшее княжеско-дворянскую знать, и реакционное, выражавшее реставраторские идеи монархич. национализма. Первое направление представляла возникшая в тот период комедиография. Основоположниками этой драматургии были А. Туманишвили (1793 — ок. 1820), автор фарса «Разговоры», и О. Церетели (1797—1863), автор комедии «Свадьба имеретинского князя», к-рые в своих произв. обличали моральную и умственную деградацию феод. знати, показывали разрушение патриархальной замкнутости и разобщённости отдельных уголков Грузии, жестокость крепостного права. Реалистич. направление в Г. д. утверждают Г. *Эристави* и драматурги его школы. В комедиях «Тяжба», «Раздел», «Скупой» и др. Г. Эристави обличал торговцев и ростовщиков, дворянство. Герой пьес Г. Эристави — молодой человек 40—50-х гг., к-рого драматург представляет то беспочвенным мечтателем, неспособным к практич. деятельности, то свободолюбивым, прогрессивным мыслителем, одиноким бунтарём против насилия и невежества. Принципы Эристави развивали в своих пьесах З. *Антонов*, И. Кереселидзе и др. драматурги школы Эристави. Демократич. тенденциями отмечен новый жанр Г. д. — историч. драматургия 19 в. В историч. драмах «Атабег Кварквare» Г. Эристави и «Кер-оглы» З. Антонова носителем высших моральных качеств представлен трудовой народ, противостоящий развращённой дворянской знати. Герои этих пьес вступают в борьбу против крепостного ига, за социальную справедливость. Драматургия этого периода широко использует многовековый опыт т-ров сахиоба и берикаоба. Стремление к синтезу поэтич. слова, пения и танца характеризует Г. д. этого периода. В комедиях Г. Эристави и драматургов его школы используются живой разговорный язык его времени, различные жаргоны, диалекты.

В противовес реалистич. направлению возникает реакционная романтич. драма, идеализирующая прошлое, призывающая к реставрации грузинской монархии. Представителем этого направления был А.Джамбакур-Орбелиани, написавший исторические пьесы «Юность царевича Ираклия, или Преданность Грузии», «Давид Строитель, или Последнее испытание Грузии».

В 60—90-х гг. в связи с ростом нац. самосознания, революц. движения, борьбой против царского самодержавия и пережитков крепостного права развивалась драматургия критич. реализма. Крупнейшими деятелями этого направления были великие груз. писатели И. *Чавчавадзе* и А. *Церетели*, они утверждали общественно-воспитат. назначение театра, демократич. направленность, высокую гражданственность иск-ва, выступали в защиту нац. и социальных прав народа. Драматургия И. Чавчавадзе, А. Церетели, Д. *Эристави*, А. *Казбеги*, Г. Шервашидзе отличалась широким охватом и правдивым изображением жизненных явлений, освещением важнейших проблем совр. им жизни. В пьесах «Арсен» А. Церетели (1865), «Како-разбойник» (инсценировка поэмы «Несколько картин или случай из жизни разбойника») И. Чавчавадзе (1860), «Арсен» А. Казбеги (1881) отразились антикрепостнич. идеи освободит. движения. В историч. пьесах «Мать и сын» Чавчавадзе (1860), «Кудур-ханум» (1880), «Коварная Тамара» (1885), «Патара Кахи» (1889) Церетели, «Родина» Д. Эристави (1881), «Царица Кетеван» А. Казбеги (1883) была показана героич. борьба груз. народа против иранских и тур. поработителей. Пьесы эти, проникнутые духом высокой романтики, несли в себе идеи гражданственности и патриотизма. В этих пьесах народ представлен как осн. движущая сила освободит. борьбы. Развращённой, морально опустившейся дворцовой феод. знати противопоставляются свободолюбивые герои — выходцы из народа. В комедиях «Сваха» Чавчавадзе, «Адвокаты» Р. Эристави, «Между старым и новым» Церетели, «Картины из жизни отмирающих» Шервашидзе обличались разложение, деградация княжеско-дворянского общества.

Значит. этапом в развитии Г. д. критич. реализма явилась драматургия А. *Цагарели*, пьесы к-рого выделяются ярко выраженной демократич. направленностью. В комедиях «Иные нынче времена» (1878), «Ханума» (1882), «Цимбирели» (1886), «С чем придёшь, с тем и уйдёшь» (1902) Цагарели показывает бессилие крестьян перед помещиками, активность городской ремесленной бедноты и мелких торговцев, из среды к-рых выдвигаются герои, борцы за социальную справедливость. А. Цагарели рисует своего героя не как бунтаря-одиночку, а как организатора коллективной борьбы, помощника крестьянам в их борьбе против помещиков. А. Цагарели, блестящий мастер комедийного жанра, создавал пьесы, отличающиеся остротой интриги, яркостью и убедительностью характеристик. Он раскрывает социальную сущность персонажей в напряжённых конфликтах, сохраняя при этом непринуждённость стиля, импровизационную лёгкость.

В пьесах Чавчавадзе, Церетели, Казбеги, Цагарели сохраняется связь с нар. театр. традициями. Так, Церетели использует традицию т-ра сахиоба в комедии «Кинто» (1879), в драм. поэме «Коварная

Тамара» изображает исполнителей старинного т-ра сахиоби мгосани и шута-комедианта как кристально чистых людей, обладающих высокой моралью, а в аллегорич. пьесе «Выборы предводителя у зверей» (1860) заимствует из нар. т-ра берикаоба принцип масок. Драматургия критич. реализма развивалась в борьбе с реакционными направлениями, развлекательной драматургией, выступала против нац. ограниченности и схематичности историч. пьес. В этот период на груз. яз. переводятся пьесы Грибоедова, Гоголя, Лермонтова, А. Островского, Сундукяна, Шекспира, Шиллера, Гольдони, Мольера и др.

В Г. д. конца 19 и нач. 20 вв. находит отражение рабочее революц. движение. На драматургию и т-р плодотворное влияние оказывает творчество М. Горького. Большим успехом пользовались инсценировки рассказов «Христине» и «Рыцарь нашей страны» Э. Ниношвили, в к-рых деградирующему дворянству противопоставлялось поднимающееся в защиту своих интересов трудовое крестьянство. Романтич. направление развивалось в творчестве поэта Важа Пшавела, написавшего психологич. драму «Изгнанник» (1894) о столкновении обществ. и личных интересов. Новые обществ. отношения получили отображение в пьесах Д. *Клдиашвили*: «Счастье Ирины» (1896), «Невзгоды Дариспана» (1903) и «Несчастье» (1914), к-рые способствовали утверждению правды психологич. переживаний на груз. сцене.

Революц. борьбе рабочих и крестьян были посвящены пьесы «В пещере» (1905), «Когда пировали» (1907) Ш. Дадиани, «Соседи» Т. Рамишвили (1905), «То так, то сяк» (1905) и «Горе от пера» (1905) Н. Азиани. В этих пьесах появляются новые герои—революционеры, рабочие, интеллигенция. Они ставились в рабочих нар. т-рах, способствуя демократизации груз. т-ра. Против прогрессивного направления в Г. д. выступила реакц. часть интеллигенции, стремившаяся оторвать т-р от актуальных проблем современности, пропагандировать порнографические, низкопробные пьесы. После поражения революции 1905—07, в период реакции, появляются символистско-декадентские драмы, выражавшие неверие в силы революции, разочарованность мелкобурж. интеллигенции: «Бердо-Змания» Шаншиашвили (1916), «Солнцеликая» С. Цирекидзе и др.

Буржуазно-декадентским тенденциям в Г. д. противостоят драматурги, продолжающие развивать принципы критич. реализма. Не имея ясной социальной перспективы, они, однако, создавали пьесы о борьбе классов, о революц. движении: «Жертва» (1910), «Предатель» (1911) И. Гедеванишвили, «Срубленный дуб» В. Шаликашвили (1909), «Побеждённые» П. Иретели (1908). Новым обществ. отношениям и новому осмыслению историч. прошлого были посвящены пьесы: «Кто виноват?» Н. Накашидзе (1908), «Синатле» И. Гедеванишвили (1913), «Некоронованные цари» С. Шаншиашвили (1914), «Вчерашние» Ш. Дадиани (1917), «Гостеприимство» Т. Рамишвили (1920).

Победа социалистич. революции и установление Сов. власти в Грузии, вызвавшие глубокие сдвиги и изменения во всех областях хозяйственной и культурной жизни страны, потребовали коренного обновления театр. иск-ва, органич. включения его во всенар. борьбу за строительство новой жизни. Развитие груз. сов. т-ра настоятельно требовало национальной драматургии, откликающейся на события революц. современности, на духовные запросы народа. Уже в нач. 20-х гг. мн. груз. драматурги начали писать пьесы о современности. Тогда же в драматургию пришли молодые авторы. На сцене груз. т-ра всё чаще стали появляться произв. оригинальной драматургии, отражающие жизнь и борьбу сов. народа, героич. прошлое Грузии. Среди первых произв., отразивших сов. действительность, была комедия Н. Азиани «Дезертирка», пост. к-рой на сцене Т-ра им. Руставели (1925) вызвала живой обществ. интерес. В этой комедии, написанной в стиле политич. буффонады, были созданы портреты представителей реакц. классов, разгромленных социалистич. революцией. В пьесе показаны б. князья, дворяне, купцы-спекулянты, царские чиновники и меньшевистские правители, испытывающие животный страх перед победившей революцией и живущие беспочвенными иллюзиями о восстановлении своего господства. Но новая сов. действительность не нашла в этой пьесе непосредственного отражения, так же как и в комедии Н. Шиукашвили «Американский дядюшка» (1926). В 20-х гг. на сцене груз. сов. т-ра появились пьесы двух видных представителей дореволюц. поколения драматургов Ш. *Дадиани* и С. *Шаншиашвили*, занявших впоследствии выдающееся место в развитии груз. т-ра и драматургии.

Ярко, колоритно обрисованные характеры действующих лиц, художественно-правдивые картины социальной действительности, превосходно разработанный сценич. диалог, насыщенный острой мыслью, составляют отличит. черты драматургич. стиля Ш. Дадиани. В пьесе «В самое сердце» (1928) драматург беспощадно высмеял проявления бюрократизма, волокиты и подхалимства в сов. гос. аппарате. Живые образы, остроумный диалог определили успех этой талантливой пьесы. Попыткой возрождения трагедийного жанра явилась пьеса Дадиани «Тетнульд» (1931), действие к-рой происходит в Сванетии, где ко времени установления Сов. власти еще господствовал родовой уклад. Развитие новых социалистич. форм жизни и быта сталкивается с суеверием, с дикими предрассудками, старыми нравами и обычаями. Борьба между отмирающим старым и восходящим новым завершается торжеством новой жизни. Широкое распространение получила историко-революц. драма «Из искры» (1937), воспроизводящая волнующие эпизоды героической истории Коммунистической партии, но отразившая влияние культа личности И. В. Сталина.

В драматургии Шаншиашвили нашли выражение приподнятое, романтизированное изображение действительности, стремление к созданию монументальных сценич. картин, динамичность действия, характерные для Г. д. Эти черты проявились уже в его историч. пьесе «Герои Эрети» (1924), посв. мужественной борьбе груз. крестьянства против своих угнетателей — князей и феодалов. С наибольшей полнотой эти особенности драматургич. стиля Шаншиашвили нашли выражение в его пьесе «Анзор» (1928), написанной по известной пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69». Крупнейшее драматич. произв. С. Шаншиашвили — героич. драма «Арсен» (1936) — большое художественное полотно, рисующее самоотверженную борьбу груз. крестьянства против крепостного строя и царизма в нач. 19 в. В центре пьесы — монументальный образ вождя восстания — Арсена Одзелашвили. Разрабатывая преимущественно историч. и историко-революц. темы, С. Шаншиашвили написал неск. пьес и на темы нашей современности: «Трое» (1931) о братской дружбе народов Закавказья, «Поладаури» (1938) об укреплении колхозного строя в Грузии.

Жанр сатирич. комедии развивает в конце 20-х гг. популярная пьеса П. *Какабадзе* «Кварквare Тутабери» (1929). Удачно использовав мотивы нац. фольклора, драматург создал образ пройдохи и авантюриста, выплывшего на поверхность общественной жизни в смутные времена последних дней царизма и кратковременного господства в Грузии меньшевистских

правителей. Острый, занимательно развивающийся сюжет, живые образы действующих лиц, яркий, выразительный язык обеспечили успех этой пьесы. Имя Кварквare Тутабери вошло в обиход нар. речи как нарицательное имя, клеймящее авантюризм, политич. приспособленчество. Большой успех выпал на долю и др. комедии П. Какабадзе — «Свадьба колхозника» (1938), высмеивающей пережитки в быту и сознании людей.

Во 2-й пол. 30-х гг. в груз. драматургии появились произв., рисующие образы сов. людей, строителей новой жизни. Поэт К. *Каладзе*, начавший свою драматургич. деятельность историко-революц. драмой «Рогор» («Как это было», 1929), написал пьесу «Хатидже» (1930) о формировании характера нового человека в борьбе с пережитками прошлого. За ней последовали пьесы «Тревога» А.Мирцхулава и «Обруч» П. Самсонидзе (1932) — первые пьесы о зарождении и развитии колхозного строя. Они свидетельствовали о стремлении груз. драматургов создать образы героев нашего времени. Значит. успехи в этой области были достигнуты в 30-е гг. Одно из лучших произв. Г. д. этого периода — «Поколение героев» С. *Клдиашвили* (1937). Пронизанная чувством сов. патриотизма, эта пьеса изображает борьбу груз. народа за превращение заболоченной Колхидской низменности в цветущий сад цитрусовых культур. Близка этой пьесе по своему идейно-тематич. содержанию пьеса И. *Вакели* «Зависть» (1938), где был создан живой образ нашего современника. И. Вакели принадлежит комедия «Апракуне Чимчимели» (1934), направленная против пережитков старых нравов, и несколько историч. драм — «Георгий Саакадзе» (1939), «Шамиль» (1935), «Царица Тамара» (1948).

В 30-х гг. в репертуаре груз. т-ров появились пьесы, посв. жизни сов. интеллигенции: лирич. драмы В. *Габескирия* «Повесть о них» (1939), «Любимый двор», «Одинокий», в к-рых автор оноэтизировал мир чувств и переживаний простых советских людей. В эти же годы на сцене груз. т-ра пост. пьесы Г. Баазова «Немые заговорили» (1932) о глубоких сдвигах, происшедших в сов. время в жизни и быту груз. евреев, и историко-революц. драма «Ицка Рижинашвили» (1937) о подъёме пролетарского революц. движения в Грузии в нач. 20 в. Широкое развитие получила в 30—40-е гг. драматургия для детей и юношества («Ладо Кецховели», «Нацаркекия» Г. Нахуцришвили и Б. Гамрекели, «Сурамская крепость» Мтварадзе по Д. Чонкадзе). К 30-м гг. относится и начало творч. деятельности Г. Мдивани, пьесы к-рого отличаются публицистич. остротой, актуальностью. В дни героич. борьбы исп. народа против междунар. фашистской реакции Г. Мдивани написал пьесу «Алькасар», в годы Великой Отечественной войны — пьесы, отразившие боевые подвиги советского народа («Батальон идёт на Запад», «Партизаны», «Небо Москвы»), вошедшие в репертуар многих театров СССР.

Героич. борьба сов. народа против немецко-фашистских захватчиков отражена в пьесах «Оленье ущелье» (1944) С. Клдиашвили, «Непобедимые» (1945) Л. Готуа. Образ сов. воина, победоносно вышедшего из огня и бурь Отечественной войны, создал Г. Шатберашвили в пьесе «Гора дум» (1945); героич. оборона Кавказа в дни Великой Отечественной войны отражена в др. пьесе Г. Шатберашвили «Железный панцырь». В годы войны были написаны историч. пьесы «Герои Крцаниси» Шаншиашвили о мужестве и отваге, проявленных груз. народом в борьбе против кровавых полчищ иранских поработителей, о груз. царе Ираклии II, с именем к-рого связано осуществление вековой мечты грузинского народа о дружбе и союзе с Россией; «Георгий Саакадзе» Шаншиашвили, «Царь Ираклий» и «Давид-Строитель» Готуа, «Дочь Жамтабера» М. Джапаридзе. В военные годы создана и историко-революционная драма В. Дарасели «Киквидзе»—лучшая груз. пьеса о гражданской войне.

Во 2-й пол. 40-х гг. в груз. драматургии наметилось чрезмерное увлечение историч. тематикой, появились также пьесы, поверхностно, обеднённо представляющие сов. действительность, а порой и искажающие её. Постановление ЦК КПСС о репертуаре драм. т-ров (1946) помогло груз. драматургам преодолеть эти недостатки. В конце 40-х гг. в драматургию вступил поэт И. *Мосашвили*. Его пьесы «Начальник станции» (1947), «Потопленные камни» (1949) и «Его звезда» (1950) посвящены актуальным вопросам совр. жизни. В пьесе «Путь в грядущее» Мосашвили воссоздал историч. обстановку, обусловившую глубокий поворот в жизни груз. народа —присоединение Грузии к России. Вызванные этим историч. актом глубокие обновления и изменения в жизни груз. народа отобразил и М. *Мревлишвили* в своём первом драм. произв. «Николоз Бараташвили». В пьесе «Очаг Харатели» (1949) Мревлишвили рассказал о трудовой жизни груз. колхозной деревни в годы Отечественной войны, нарисовал полнокровные художественные образы передовых крестьян. Последующие произв. Мревлишвили — «Пламенный мечтатель» о последнем периоде жизни А. С. Грибоедова и «Лавина» (1956)—пьеса, показывающая обречённость пережитков капиталистич. прошлого в условиях победоносного строительства коммунистич. общества. Широкую популярность за пределами республики приобрела лирич. комедия «Марине» (1950) М. Бараташвили, повествующая о мирной трудовой жизни послевоен. груз. деревни (в пер. на рус. яз. «Стрекоза»). Совр. трудовой жизни сов. деревни посвятила М. Бараташвили пьесу «Моё Квавилети», написанную в жанре бытовой драмы. В развитие сов. Г. д. внесли вклад Г. Бухникашвили, С. Мтварадзе, В. Патарая.

Со 2-й пол. 50-х гг. в Г. д. наблюдается большое творч. оживление. Г. д. развивается в борьбе за преодоление последствий пресловутой «теории бесконфликтности», за осуществление указаний партии, изложенных в решениях XX и XXII съездов КПСС, в документе «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» и в новой Программе нашей партии. Драматурги стремятся активнее вторгаться в жизнь, всесторонне, глубже и правдивее отображать величие нашего времени, утверждать положительного героя современности, показывать трудовую деятельность сов. человека, его подвиги в строительстве новой жизни. Эти проблемы занимают видное место в пьесах: «Молодая учительница» Г. Келбакиани (1953), «Секретарь райкома» Р. Табукашвили (1954), «Земляки» М. Джапаридзе (1956),«Черноглазая девушка» А. Агладзе (1959), «Заря Колхиды» К. Лордкипанидзе (1960), «Путешествие в три времени» Г. Абашидзе (1961), «Кутаисцы» Л. Саникидзе (1960), «Дети моря» Г. Хухашвили (1962). Значительное место в Г. д. занимает тема борьбы с пережитками прошлого, получившая яркое воплощение в пьесах: «У пропасти» В.Габескирия(1953) и в пьесах комедийного жанра — «Деловой человек» И. Вакели (1956), «Крот» (1959), «Счастливый неудачник» (1960) О. Чиджавадзе, «Во дворе злая собака» (1956), «Повесть о любви» (1958) К. Буачидзе, «Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе (1960).

В поисках совр. темы и нового героя груз. драматурги создают пьесы в жанре психологич. драм — «Незнакомая женщина» (1955) Г. Шатберашвили, «В новогоднюю ночь» (1956) и «Шелестят вязы» (1960) В. Габескирия, «Тростник на ветру» Г. Бердзенишвили (1956).

Г. д. обращается к теме борьбы за мир: «Люди доброй воли» (1951), «День рождения Терезы» (1962) Г. Мдивани, «Современная трагедия» Р. Эбралидзе (1962) и к освещению революц. прошлого: «Ладо Кецховели» Г. Нахуцришвили, «Тариэл Голуа» Л. Киачели, «Раненый орёл» Г. Бердзенишвили, «В бурю» С. Клдиашвили, «В бурные дни» А. Агладзе, «Огни Картли» В. Канделаки. Историч. прошлому груз. народа (18 в.) посв. пьеса В. Канделаки «Майя из Цхнети» (1955). Героико-романтич. линию Г. д. продолжают пьесы «Бахтриони» Д. Гачечиладзе (по Важа Пшавела) (1960), «Пиросмани» Г. Нахуцришвили (1961), «Давид VIII» П. Какабадзе.

Традиции классич. наследия получают развитие в инсценировках нац. классич. лит-ры: «Человек ли он?», «Отарова вдова», «Рассказ нищего» по И. Чавчавадзе, «Гурия Ниношвили» по Э. Ниношвили, «Хевисбери Гоча» по А. Казбеги, «Сурамская крепость» по Д. Чонкадзе.

Тематич. и жанровое разнообразие порождает поиски новых драматургич. форм, стремление к лаконизму выразительных средств, динамичности действия, порой условность сценич. приёмов при общей реалистич. направленности пьес. Всё это свидетельствует о поступательном развитии Г. д., определяющем развитие нац. т-ра.

Лит.: Барамидзе А., Радиани Ш., Жгенти Б., История грузинской литературы, Тбилиси, 1958; Бухникашвили Г., Грузинский театр за сто лет, Тбилиси, 1950; Абхаидзе Ш., Швангирадзе Н., Государственный ордена Ленина театр им. Ш. Руставели. Краткий очерк, Тбилиси, 1958; Гугушвили Э., Джанелидзе Д., Грузинский Государственный драматический театр им. Котэ Марджанишвили. Краткий очерк, Тбилиси, 1958.

Лит.: ბერამიშვილი მ., ძველი ქართული თეატრი, ქუთაისი, 1925; ანთელაძე ი., „მრავალთავი", ენის ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე", XIV, თბილისი, 1944; ამირანაშვილი შ., წარმართული მისტერიები და ანტიკური თეატრი საქართველოში, ჟურნ. „მნათობი", 1944, № 1—2; გაჩეჩილაძე ა., ნარკვევები XIX საუკუნის ქართული დრამატურგიის და თეატრის ისტორიიდან, თბილისი, 1957; გრიშაშვილი ი., ლიტერატურული ნარკვევები, თბილისი, 1952; გუნია ვ., ქართული თეატრი, თბილისი, 1889; ქექელიძე კ., ქართული ლიტერატურის ისტორია. ძველი ლიტერატურა, ტ. II, თბილისი, 1958; მისივე, გართობანაზაობათა ისტორიისათვის ძველ საქართველოში, „ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურიდან", II, თბილისი, 1945; რუხაძე ტ., ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბილისი, 1949; „სამსახიობა რაინდისა", ს. იორდანიშვილის რედაქციით, წინასიტყვაობით და შენიშვნებით, თბილისი, 1947; უაუხიშვილი ს., პროკოფი კესარიელის ცნობები საქართველოს შესახებ. „საქართველოს მუზეუმის მოამბე", ტ. VII თბილისი, 1933; ჯობაია ს., ნარკვევები ქართული საბჭოთა ლიტერატურის ისტორიიდან, თბ., 1958; ჭიჭინაძე ზ., მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა, თბილისი, 1906; ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948; მისივე, სახიობა, თბილისი, 1958; მისივე, ძველი ქართული დრამატული პოეზია, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", 1956, № 3; 1957, № 1; 1959, №№ 1, 6; გამეზარდაშვილი დ., ნარკვევები ქართული რეალიზმის ისტორიიდან, თბილისი, 1961; გრიშაშვილი ი., ლიტერატურული ნარკვევები, თბილისი, 1957; ცინცაძე ბ., წერილები თეატრსა და დრამატურგიაზე, თბილისი, 1959. *Д. Д., Б. Ж., Г. Б.*

ГРУЗИНСКИЙ, Александр Павлович [р. 23. VI (5. VII). 1899] — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1949). Проф. сценич. деятельность начал в 1920 в т-ре Пролеткульта. В 1921—25 учился в школе при Малом т-ре. По окончании школы вступил в труппу этого т-ра. Мастер сценич. миниатюры, Г. исполняет гл. обр. эпизодич. острохарактерные и комедийные роли: Тришка («Недоросль»), Василий Блаженный («Иван Грозный» А. Н. Толстого), муж Марины («Власть тьмы»), Васильев («Село Степанчиково» по Достоевскому), нотариус Крюшо («Евгения Гранде» по Бальзаку), Виббель («Нашествие») и др. С 1933 Г. ведёт также педагогич. работу (Театр. уч-ще им. Щепкина). *В. Мас.*

ГРУЗИ́НСКИЙ БАТУ́МСКИЙ ТЕА́ТР ИМ. И. ЧАВЧАВА́ДЗЕ — драматический театр в столице Аджарской АССР (Грузия) Батуми.

С 1879 в Батуми стали устраиваться любительские спектакли, гастролировали проф. т-ры из Тифлиса и Кутаиси. С 90-х гг. активное участие в любительских спектаклях принимали батумские рабочие. В годы первой русской революции (1905—07) в Батуми давались спектакли Кутаисского т-ра под рук. В. С. Алекси-Месхишвили (Л. Месхишвили), превращавшиеся в революц. демонстрации. С 1912 в Батуми играли сезонные проф. т-ры, руководимые режиссёрами Ш. Дадиани, В. Шаликашвили, В. Урушадзе, В. Гуния и др.

В 1937 была создана постоянная проф. труппа, в к-рую вошли молодые актёры, окончившие адж. студию Т-ра им. Руставели. Среди пост. т-ра: «Киквидзе» Дарасели (1942), «Изгнанник» Важа Пшавела (1945), «Царь Эдип» Софокла (1946), «Отелло» (1959). В труппе т-ра (1962): нар. арт. Груз. ССР Ю. Кобаладзе, М. Хиникадзе, А. Мгеладзе, Н. Тетрадзе, засл. арт. Груз. ССР Л. Абхазава, Г. Ахвледиани, Ш. Геджадзе, Х. Мегрелидзе, М. Джалагания, Г. Имнаишвили, Т. Сулханишвили, Н. Кечекемадзе; режиссёры: засл. деятель иск-в Ш. Инасаридзе, Г. Жордания, Т. Абашидзе и др. *Г. Б.*

ГРУЗИ́НСКИЙ КУТАИССКИЙ ТЕА́ТР ИМ. ЛАДО́ МЕСХИШВИ́ЛИ — драматический театр в г. Кутаиси Груз. ССР. Любительские спектакли в Кутаиси устраивались с 60-х гг. (первый спектакль 8 марта 1861 — «Раздел» Г. Эристави). В 1880 была организована первая проф. труппа (рук. А. Лордкипанидзе). С 1884 т-ром руководил К. Месхи; в 1897—1906 — Л. Месхишвили, к-рый вместе со всей труппой принял активное участие в революции 1905 В 1904—05 спектакли т-ра «Соседи» Рамишвили, «Вне жизни» Протопопова, «Кай Гракх» Монти, «Ткачи» Гауптмана и др. заканчивались революц. демонстрациями зрителей. В дек. 1905 труппа т-ра вышла на воздвигнутые около т-ра баррикады. В годы царской реакции театр сохранял реалистич. традиции и показывал передовой по тому времени репертуар. Т-ром в разное время руководили: В. Шаликашвили, В. Гуния, Ш. Дадиани, М. Корели, Л. Месхишвили (1914—15). Спектакли этих лет: «Побеждённые», «Христине», «Герои деревни» Иретели, «Когда они пировали», «Помещик и крепостной» Дадиани, «Жертва» Гедеванишвили, «На дне», «Вишнёвый сад», «Дядя Ваня»; «Живой труп» Л. Толстого, «Из-за чести» Ширванзаде, «Гибель „Надежды"» Хейерманса и др. В 1910 театр пост. пьесу Горького «Последние» (пост. М. Корели), запрещённую царской цензурой. В дореволюц. годы в т-ре работали видные груз. актёры: Н. Чхеидзе, Е. Месхи, К. Месхи, Ш. Дадиани, Ю. Зардалишвили, В. Баланчивадзе и др. После установления Сов. власти в Грузии (1921) организовывались сезонные труппы. В 1928—1930 т-ром руководил К. Марджанишвили (см. *Марджанишвили имени театр*). После перевода коллектива, созданного Марджанишвили, в Тбилиси была создана новая труппа. В дальнейшем т-ром руководили Д. Антадзе (1938—52), В. Кушиташвили (1952—54), Г. Лордкипанидзе (1954—56), Н. Годзиашвили (1956—58). В 1940 т-ру присвоено имя Ладо Месхишвили. В 1955 построено новое большое здание т-ра. Были пост. спектакли: «Свадьба колхозника» Какабадзе (1938), «Поколение героев» Клдиашвили (1938), «Враги» (1939), «Король Лир» (1941); «Киквидзе» Дарасели (1942), «Русские люди» (1944); «Хевисбери Гоча» Шаншиашвили (1945), «Начальник станции» Мосашвили (1947), «Разбойники»

(1948), «Гроза» (1949); «Его звезда» Мосашвили (1951), «Любовь Яровая» (1955), «Отелло» (1956); «Изгнанник» Важа Пшавела (1958), «Повесть о Джорджишвили» Шаншиашвили (1959), «Крот» Чиджавадзе (1960), «Кутаисцы» Саникидзе (1961) и др. С 1958 т-ром руководит нар. арт. СССР А. Васадзе. В труппе т-ра (1962): нар. арт. Груз. ССР А. Мурусидзе, И. Хвичия, Ш. Хонели, засл. арт. Груз. ССР К. Абесадзе, М. Гелашвили, В. Гвенцадзе, Т. Гвиниашвили, А. Келбакиани, Т. Кикнадзе, Б. Кокеладзе, Г. Кокеладзе, К. Колхидели, В. Мегрелишвили, Г. Нацвлишвили, Ш. Пирвели, Н. Сагарадзе, М. Сванидзе, Ш. Хаджалия, Н. Цинамдзгвари, А. Чиквинидзе.

Лит.: Герсамия С., Кутаисский театр, Кутаиси, 1957 (на груз. яз.). *Е. Ш.*

ГРУЗИ́НСКИЙ ПОТИ́ЙСКИЙ ТЕА́ТР — драматический театр в г. Поти. Открыт в 1936. В творческий коллектив вошли молодые актёры, работавшие в т-рах Тбилиси, Батуми. Среди спектаклей т-ра — «Патара Кахи» Церетели (1939), «Потопленные камни» Мосашвили (1948), «Юлиус Фучик» Буряковского (1952), «Отарова вдова» Чавчавадзе (1952), «Деловой человек» Вакели (1962). В т-ре работали режиссёры: Г. А. Журули, Н. А. Годзиашвили, В. Мчелидзе, А. Гамсахурдиа и др. В 1955 труппа т-ра пополнилась выпускниками Тбилисского театрального ин-та.

ГРУЗИ́НСКИЙ СУХУ́МСКИЙ ТЕА́ТР — драматический театр в столице Абхазской АССР (Грузия) Сухуми.

С 1885 в Сухуми устраивались любительские груз. спектакли, гастролировали проф. т-ры из Тифлиса и Кутаиси. В 90-х гг. был создан постоянный любительский кружок. Активные организаторы и участники любительских спектаклей: М. Дадиани-Анчабадзе, Ш. Дадиани, Дз. Лолуа, С. Франгулян и др.

В 1922 в Сухуми создан любительский груз. драм. коллектив, с 1928 — постоянная проф. груз. труппа.

Среди спектаклей т-ра — «Свадьба колхозника» Какабадзе (1955), «Слуга двух господ» Гольдони (1957), «У пропасти» Габескирия (1958), «Ревизор» (1959).

В одном здании с груз. труппой работает абх. труппа (см. *Абхазский театр и драматургия*).

В труппе (1962): нар. арт. Груз. ССР М. Чубинидзе, Л. Чедия, засл. арт. Т. Хорава, В. Нинидзе, Г. Почхуа, Г. Санадзе, Н. Кипиани, В. Непаридзе, Т. Болквадзе. *Г. Б.*

ГРУЗИ́НСКИЙ ТЕА́ТР. Истоки Г. т. восходят к древним ритуальным празднествам плодородия. На серебряном кубке из Триалети (сер. 2-го тыс. до н. э.) изображена мистерия — хоровод в масках. Элементы этих мистерий перешли в нар. т-р масок *берикаоба*. В эпоху рабовладения, в период существования колхидского царства (6—3 вв. до н. э.), недалеко от г. Кутаи (Кутаиси) имелся стадион (арена), на к-ром устраивались состязания в беге и игры с быками в честь героев Колхиды. На колхидских монетах изображены танцоры в масках быка. В г. Апсаре (по свидетельству визант. историка Прокопия из Кесарии) имелось здание т-ра. Театр. помещение со сценой, орхестрой и местами для зрителей сохранилось в древнейшем скальном г. Уплисцихе (3—2 вв. до н. э.). Свидетельства письм. памятников о др.-груз. т-ре подтверждаются археологич. находками — геммами и камеями с изображением актёрских масок, победителей на театр. состязаниях, а также бронзовыми статуэтками танцоров и музыкантов.

Наиболее распространённые виды старинного нар. груз. т-ра — импровизац. т-р масок берикаоба, выражавший свободолюбивый дух народа, его борьбу против феод. гнёта, и *кееноба* — массовое нар. карнавальное празднество, отражавшее борьбу груз. народа против иноземных захватчиков.

В средние века, несмотря на гонения со стороны церкви, развился дворцовый театр *сахиоба*, дававший представления на мифологич. и любовные сюжеты. В представления сахиоба включались и бытовые комич. сценки, обличающие феод. знать, патриотич. сцены, призывающие к борьбе за свободу. В 18 в. появились пьесы, отражающие стремление грузин к содружеству с рус. народом. В 60—80-х гг. 18 в. возник церковно-школьный т-р в Тбилиси и Телави. В 90-х гг. 18 в. при дворе царя Ираклия II был создан светский т-р во главе с драматургом Г. *Авалишвили*. Помимо произв. груз. авторов — «Царь Теймураз» Авалишвили, «Ифигения» Чолокашвили, — здесь ставились переводы комедий А. В. Сумарокова. Продолжал своё существование и дворцовый т-р сахиоба во главе с актёром Д. Мачабели. В 1795 многие актёры погибли в боях с ордами Ага Мохаммед-хана, напавшего на Грузию.

После присоединения Грузии к России (1801) деятели груз. культуры получили возможность ближе познакомиться с передовой культурой России и Зап. Европы. В борьбе за нац. т-р передовая груз. общественность находила поддержку со стороны рус. прогрессивных деятелей (Грибоедов и др.). В 1832 любителями в Тифлисе была пост. комедия «Горе от ума». Традиции многовековой груз. театр. культуры развивали любительские кружки под рук. А. Чавчавадзе, М. Орбелиани, А. Джамбакур-Орбелиани в Тифлисе, Д. Мегвинет-Ухуцеси в Гори, О. Церетели в Горисе (Зап. Грузия). В 30—40-х гг. 19 в. в Кутаиси и Озургети (ныне Махарадзе) были созданы крепостные т-ры и оркестры.

В 1845 в Грузии был основан рус. драматич. т-р. В 1850 передовые обществ. деятели Грузии возродили проф. Г. т. Основоположником его был драматург Г. Эристави. Т-р Эристави, реалистический по направлению, выражал передовые идеи своего времени, высмеивал продажность царских чиновников, крепостнич. порядки, ростовщичество (постановки комедий «Раздел», «Тяжба», «Скупой» Эристави, «Хочу быть княгиней» Антонова и др.). В этом т-ре выросла группа талантливых театр. деятелей: актриса Н. Узнадзе, актёры Г. Дванадзе, Г. Джапаридзе, А. Мейпариани, драматурги З. Антонов, И. Кереселидзе, театр. критик М. Туманишвили и др. Царское пр-во преследовало т-р Эристави, выражавший прогрессивные идеи, и в 1856 закрыло его.

В 60—70-х гг. 19 в. в Грузии получил развитие любительский т-р; в любительских кружках формировалось новое поколение сценич. деятелей. В 1879 писатели И. Чавчавадзе и А. Церетели воссоздали в Тифлисе, а через год в Кутаиси груз. проф. т-ры, используя их для пропаганды идей нац.-освободит. движения, развития нац. культуры. В репертуар т-ров наряду с пьесами Г. Эристави входили патриотич. пьесы и сатирич. комедии Чавчавадзе, Церетели, пьесы А. Цагарели («Иные нынче времена», «Цимбирели», «Ханума»), А. Казбеги, Р. и Д. Эристави и др. Видное место в репертуаре Г. т. заняли произв. рус. писателей — Грибоедова, Гоголя, Островского. Ставились пьесы Шекспира, Шиллера, Мольера, Бомарше, Гольдони. В т-рах Тифлиса и Кутаиси выросли выдающиеся актёры реалистич. школы — В. *Абашидзе*, В. *Алекси-Месхишвили*, Н. *Габуния*, М. *Сапарова-Абашидзе*, К. *Кипиани*, К. *Месхи*, В. *Гуния*, Е. *Черкезишвили* и др.

Грузинская актёрская реалистич. школа, возглавляемая В. Абашидзе, продолжала лучшие традиции нац. сцены, связь с нар. т-ром. Она была близка освободительному движению своего времени, отличалась реалистич. направленностью и впитывала достижения передового рус. иск-ва. Развитию реалистич. традиций Г. т. помогали его тесные творч. связи с рус. театр. иск-вом, в частности с моск. Малым т-ром.

Дальнейшее развитие театр. иск-ва Грузии связано с подъёмом революц. движения. С конца

90-х гг. 19 в. в Грузии создаются нар. т-ры в Тифлисе, Кутаиси и др. городах. Они ставили пьесы Д. Клдиашвили, Ш. Дадиани, Т. Рамишвили, Н. Азиани, инсценировки повестей Э. Ниношвили. Многие из этих спектаклей отображали новую социальную обстановку в деревне и городе, рост революц. движения в Грузии. Из нар. т-ров вышли актёры Н. *Гоциридзе*, Н. *Давиташвили*, Н. *Джавахишвили*, впоследствии М. Чиаурели, А. *Хорава*, У. *Чхеидзе*, В. Нинидзе и др.

Видное место в истории дореволюц. Г. т. занимает Кутаисский т-р, к-рым в 1897—1906 руководил Алекси-Месхишвили. Т-р пропагандировал революц.-демократич. идеи, здесь воспитывалось новое поколение актёров, драматургов и режиссёров: К. *Марджанишвили*, Ш. *Дадиани*, В. *Шаликашвили*, Н. *Чхеидзе*, А. *Цуцунава*, А. *Имедашвили*. В годы революции спектакли «Кай Гракх» Монти, «Уриэль Акоста» Гуцкова, «Разбойники» становились поводом для революц. демонстраций. В 1906 карательная экспедиция царского правительства закрыла т-р.

В годы политич. реакции, последовавшей после поражения революции 1905—07, развитие нац. т-ра искусственно тормозилось. Однако дворянско-бурж. национализму, упадочному формалистич. иск-ву, насаждавшемуся реакционерами, противостояло в этот период творчество прогрессивных драматургов и деятелей Г. т. Режиссёры М. *Корели*, Цуцунава, Дадиани, Шаликашвили осуществляли пост. новых пьес груз. писателей, отображавших жизнь, революц. борьбу, положение рабочих и крестьян («Когда пировали» Дадиани, «Жертва» Гедеванишвили, «Побеждённые» Иретели, «Кто виноват?» Накашидзе), ставили рус. передовую драматургию, пьесы Л. Н. Толстого, Чехова, Горького («На дне» в Тифлисе, 1908, Батуме, 1912, «Последние» в Кутаисе — первая постановка этой пьесы, 1910). В годы хозяйничания в Грузии меньшевиков (1918—21) Г. т. пришёл в полный упадок.

После установления в Грузии Сов. власти (1921) нац. культура, наполненная новым социалистич. содержанием, получила возможность широкого развития. Передовые традиции реалистич. иск-ва были использованы для строительства нового т-ра. Начался сложный процесс идейно-творч. перестройки старых т-ров. Возникали новые т-ры, театр. студии (под рук. А. Пагава в Тбилиси, под рук. В. Мчеделова в Москве). Центром театр. культуры Грузии стал новый драм. т-р в Тбилиси, к-рому постановлением Ревкома от 25 ноября 1921 присвоено имя Руставели (см. *Грузинский театр им. Ш. Руставели*).

Творч. подъём груз. сов. т-ра в годы его становления связан с именем реж. К. А. Марджанишвили. Являясь худож. рук. Т-ра им. Руставели, он повёл борьбу против театр. рутины, за очищение репертуара от низкопробных пьес. Марджанишвили проложил путь к современности через новое истолкование классич. пьес. Крупнейшим событием в истории Г. т. явился спектакль «Овечий источник» («Фуэнте овехуна»), пост. Марджанишвили в Т-ре им. Руставели (25 нояб. 1922). В этом спектакле, насыщенном революц. пафосом, и в ряде последующих пост. выдвинулись талантливые актёры: В. *Анджапаридзе*, Т. *Чавчавадзе*, А. *Хорава*, А. *Васадзе*, У. *Чхеидзе*, Ш. *Гамбашидзе*, Н. *Гоциридзе*, Г. *Давиташвили*, А. *Жоржолиани*, режиссёры: А. *Ахметели*, К. *Патаридзе*, художники: В. *Сидамон-Эристави*, И. *Гамрекели*, Л. *Гудиашвили*, композиторы: И. *Туския*, Т. *Вахвахишвили*.

Новое истолкование классич. драматургии придало волнующую современность пост. пьес «Гамлет» (1925), «Раздел» Г. Эристави (1923) и ярко комедийному народному спектаклю «Затмение солнца в Грузии» Антонова (1923). Марджанишвили, явившийся реформатором Г. т., основоположником сов. нац. сценич. иск-ва, стремился достигнуть в спектаклях гармонич. сочетания всех его компонентов. Под его рук. коллектив Т-ра имени Руставели напряжённо искал новые средства сценич. выразительности. С романтич. приподнятостью ставились в Т-ре им. Руставели историко-революционные пьесы («Герои Эрети» Шаншиашвили, 1924) и др. В эти годы т-р обратился к пост. зарубежной экспрессионистской драматургии («Человек-масса» Э. Толлера, 1923, «Газ» Г. Кайзера, 1924), видя в ней путь к сценич. воплощению революц. современности. Марджанишвили подошёл и к отображению сов. действительности («Дезертирка» Азиани, 1925).

Спектакли т-ра уже в первые годы его существования отличались ансамблевой стройностью актёрского исполнения и гармонич. слитностью всех компонентов сценич. творчества. Марджанишвили добился значительного роста нац. сценич. культуры. Но в Т-ре им. Руставели в первые годы его существования были объединены режиссёры, актёры и художники разных направлений (для поддержки новых исканий в т-ре была создана корпорация *Дуруджи*). Марджанишвили не удалось вполне преодолеть существовавшие в коллективе противоречия, и он ушёл из Т-ра им. Руставели, создав в 1928 в Кутаиси новый т-р, куда вошли воспитанные им актёры. В этом т-ре был пост. «Уриэль Акоста» (1929) и ряд др. значительных спектаклей (в 1930 т-р был переведён в Тбилиси и в 1933 ему присвоено имя его основателя).

Наряду с творч. перестройкой в Грузии происходило увеличение количества т-ров, возникли: Товарищество актёров (1924—25), «Красный т-р» (1925) в Тбилиси и др. Т-ры Грузии старались создать репертуар, созвучный революц. действительности, ставили пьесы: «Спартак» Шаншиашвили (1924), «К обетованной земле» Эули (1920), «Королевский брадобрей» Луначарского (1923), «Взятие Бастилии» Р. Роллана (1924).

Важное значение для развития Г. т. имели постановки реж. С. Ахметели, руководившего Т-ром им. Руставели в 1926—35. Спектакли «Анзор» Шаншиашвили (1928), «Разлом» (1928), «Разбойники» («Ин тираннос!») (1933) явились значит. этапом в развитии груз. театр. иск-ва. Спектакли эти определили творч. направление Т-ра им. Руставели и всего Г. т. в целом как т-ра героико-романтич., стремящегося к поэтич. воплощению тем, рождённых революцией. Но в 20-х гг., когда закладывались основы нац. сценич. иск-ва, проявились и серьёзные недостатки, мешавшие развитию Г. т. В нек-рых спектаклях, пост. в те годы, сказались влияния формализма, ложные поиски нац. формы.

С 30-х гг. советская общественность и театр. критика призвали т-ры к созданию спектаклей, отображающих современность, несущих массам близкое им реалистич. иск-во. Вокруг т-ров им. Руставели и им. Марджанишвили сплотились драматурги старшего и нового поколений. В репертуаре этих т-ров стало появляться всё больше пьес сов. авторов: «Анзор» Шаншиашвили (1928), «В самое сердце» Дадиани (1928), «Как это было» (1929) и «Хатидже» (1930) Каладзе, «Кварквare Тутабери» Какабадзе (1929), «Белые» Шангелая (1929), «Тревога» Мирцхулава (1931), «Немые заговорили» Баазова (1932), «Обруч» Самсонидзе (1932), «Разлом» (1928); «Лево руля» Билль-Белоцерковского (1927), «Поэма о топоре» Погодина, «Рельсы гудят» (1928) и «Город ветров» (1929) Киршона, «Коммуна в степи» Кулеша (1930), «Светите, звёзды» Микитенко (1931). Утверждая метод социалистич. реализма, деятели Г. т. создали спектакли, отображающие совр. действительность: «Поколение героев» Клдиашвили (1937), «Платон Кречет» (1935) в Т-ре им. Руставели, «Свадьба колхозника» Какабадзе (1938), «Зависть» Вакели (1938), «Далёкое» Афиногенова (1936) в Т-ре им. Марджанишвили. Присущее

Г. т. стремление романтически воплощать на сцене борьбу народа за свободу нашло выражение в спектакле «Арсен» Шаншиашвили (1936) в Т-ре им. Руставели.

Большое значение для Г. т. имела работа над воплощением нац. классич. лит-ры. Спектакли «Гурия Ниношвили» (1934, по Ниношвили), «Сломанный мост» (1935, по Чавчавадзе), «Мачеха Саманишвили» (1937, по Клдиашвили) в Т-ре им. Марджанишвили, «Осенние дворяне» (1936, по Клдиашвили) в Т-ре им. Руставели развивали реалистич. традиции прошлого. Выдающимся событием в истории всего сов. т-ра стал спектакль Т-ра им. Руставели «Отелло» (1937).

В 30-х гг. раскрылось дарование актёров С. *Такайшвили*, В. *Годзиашвили*, С. *Закариадзе*, Г. *Шавгулидзе*, П. *Кобахидзе*, Т. *Цулукидзе*, Г. *Сагарадзе*, А. *Омиадзе*, А. *Кванталиани*, А. *Гомелаури*, С. Джапаридзе, Т. Бахрадзе и др. Развитию сов. Г. т. способствовали режиссёры: А. Васадзе, А. *Такайшвили*, В. *Кушиташвили*, А. *Чхартишвили*, Д. *Антадзе*, Ш. *Агсабадзе*, К. Патаридзе, Г. *Сулиашвили*, Г. *Журули*, П. *Прангишвили*, Н. *Годзиашвили*, Ш. *Инасаридзе* и др., художники: С. *Вирсаладзе*, С. *Кобуладзе*, П. Оцхели и др.

В годы Великой Отечеств. войны на сцене Г. т. были поставлены пьесы о борьбе сов. народа с нем.-фашистскими захватчиками и патриотич. драмы, воскрешающие героич. прошлое: «Небо Москвы» и «Партизаны» Мдивани, «Оленье ущелье» Клдиашвили, «Гора дум» Шатберашвили. В Т-ре им. Руставели созданы спектакли «Киквидзе» Дарасели (1942, Гос. пр. СССР), «Олеко Дундич» Ржешевского и Каца (1942), «Хевисбери Гоча» по Казбеги (1945). В Т-ре им. Марджанишвили — «Багратиони» Самсония (1944), «Дочь Жамтабера» Джапаридзе (1944). Присущая Г. т. героико-романтич. устремлённость получила в спектаклях военных лет патриотич. звучание.

В конце 40-х — нач. 50-х гг. определилось стремление деятелей Г. т. создавать спектакли о жизни сов. людей, борьбе за построение социализма. В спектаклях «Начальник станции» Мосашвили в Т-ре им. Руставели (1947), «Очаг Харатели» Мревлишвили в Т-ре им. Марджанишвили (1949) созданы образы сов. людей — участников Отечеств. войны. Совр. жизнь страны и борьба за построение коммунистич. общества отражены в спектаклях: «Его звезда» Мосашвили (1951, Гос. пр. СССР, 1952), «Марине» («Стрекоза») Бараташвили (1950). Разоблачению поджигателей войны, реакц. политики агрессивных кругов империалистич. держав посв. спектакли «Потопленные камни» Мосашвили (1949) в Т-ре им. Руставели, «Русский вопрос» (1947) в Т-ре им. Марджанишвили. История груз. народа получила отражение в спектаклях: «Николоз Бараташвили» Мревлишвили (1949, Т-р им. Руставели), «Давид Строитель» Готуа (1946, Т-р им. Марджанишвили). Прогрессивные традиции прошлого получили развитие в сценич. воплощении груз. классики: «Человек ли он?» по Чавчавадзе (1946), «Соломон Исакич Меджгануашвили» по Ардзиани (1940) в Т-ре им. Марджанишвили, «Первый шаг» по Г. Церетели (1948) в Т-ре им. Руставели. Школой мастерства для актёров Г. т. продолжала оставаться рус. классика. Еще в конце 30-х — нач. 40-х гг. Т-р им. Марджанишвили пост. «Бесприданницу», а Т-р им. Руставели — «Без вины виноватые». Яркое сценич. воплощение получила в Т-ре им. Марджанишвили бессмертная комедия Гоголя «Ревизор» (1951). Но несмотря на отдельные успехи, развитие груз. театр. иск-ва испытывало отрицательное воздействие ошибочной теории бесконфликтности, влияние культа личности. На сценах т-ров появлялись схематичные, примитивные спектакли, в к-рых искажённо изображались действительность и прошлое груз. народа.

После XX съезда КПСС т-ры Грузии постепенно освобождаются от вредных последствий администрирования, нивелировки и др. ошибочных тенденций, сковывавших их развитие. В ряде спектаклей получили отражение острые актуальные конфликты современности: «У пропасти» Габескирия (1953), «Секретарь райкома» Табукашвили (1954), «Лавина» Мревлишвили (1956) в Т-ре им. Марджанишвили; «Заря Колхиды» К. Лордкипанидзе (1959) в Кутаисском т-ре, «Во дворе злая собака» Буачидзе (1956), «Земляки» Джапаридзе (1956), «В бурю» С. Клдиашвили (1961), «Дети моря» Хухашвили (1962), «Кутаисцы» Саникидзе в Т-ре им. Руставели.

Большим событием в жизни Г. т. явился спектакль Т-ра им. Руставели «Царь Эдип» Софокла (1956, пост. Д. Алексидзе). Этот эмоционально насыщенный, гармонически целостный, монументальный, яркий спектакль знаменовал дальнейшие победы груз. и всего сов. т-ра. Талантливое воплощение античной драматургии на груз. сцене продолжил спектакль «Медея» Еврипида в Т-ре им. Марджанишвили (1962, пост. А. Чхартишвили).

Среди крупнейших пост. мировой классики — жизнерадостный, исполненный яркого юмора и огня «Испанский священник» Дж. Флетчера в Т-ре им. Руставели (1954, пост. М. Туманишвили). Г. т. продолжал свою работу над Шекспиром; в 1951 Т-р им. Марджанишвили пост. «Антония и Клеопатру», в 1957 — «Ричарда III» (пост. В. Кушиташвили). В том же т-ре пост. «Мария Стюарт» (1955).

О развитии нац. традиций свидетельствуют новая интерпретация «Изгнанника» Важа Пшавела в Т-ре им. Марджанишвили (1956, пост. Чхартишвили), «Рассказ нищего» по И. Чавчавадзе (1955) и «Бахтриони» по Важа Пшавела (1960) в Т-ре им. Руставели (обе пост. Д. Алексидзе).

Большое значение для утверждения метода социалистич. реализма, роста актёрского мастерства в Г. т. имели пост. пьес А. М. Горького: «Враги» (1951), «Васса Железнова» (1954) в Т-ре им. Руставели, «На дне» (1957) в Т-ре им. Марджанишвили.

Стремление к более глубокому и многогранному воспроизведению действительности вызвало творч. активизацию деятелей Г. т. Режиссёры, актёры, художники стремятся расширить, обогатить приёмы сценич. выразительности, найти новую форму спектакля, наиболее полно выражающую содержание драматургич. произведения. Это подтвердила вторая декада литературы и искусства Грузии, состоявшаяся в Москве в 1958.

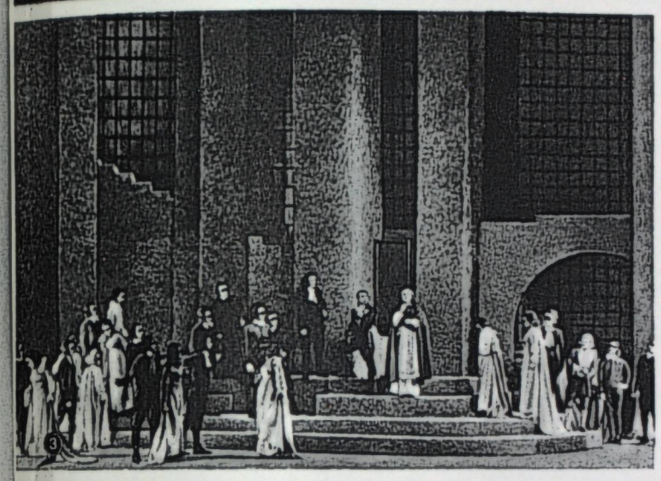
В эти годы появилось новое поколение творч. работников, к-рое совместно с ведущими мастерами груз. сцены ищет новые пути в иск-ве, стремится ставить яркие спектакли, отмеченные нац. своеобразием, богатством и разнообразием индивидуальностей их создателей. Режиссёры Д. *Алексидзе*, А. *Чхартишвили*, М. *Туманишвили*, В. *Таблиашвили*, С. *Челидзе* создали спектакли, определяющие новый этап развития Г. т. Среди молодого поколения режиссёров: А. Двалишвили, Л. Иоселиани, Т. Кандинашвили, Ю. Какулия, Г. Лордкипанидзе. Художеств. культуру спектакля поднимает творчество художников Д. *Тавадзе*, П. *Лапиашвили*, И. *Сумбаташвили*, Г. Литанишвили, Д. Такайшвили, композиторов А. Чимакадзе, Д. Торадзе, Р. Лагидзе.

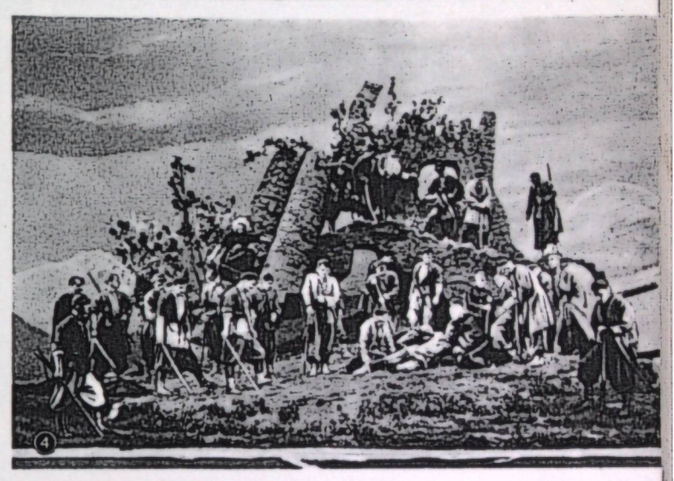
Новое поколение актёров составляют в основном воспитанники груз. театр. ин-та им. Ш. Руставели (осн. 1939). Среди них—нар. арт. М. *Чахава*, Э. *Мандзгаладзе*, засл. арт. С. Канчели, Н. Чхеидзе, Г. и М. Гегечкори, К. Махарадзе, Р. Чхиквадзе, Б. Кобахидзе (Т-р им. Руставели), нар. арт. М. *Джапаридзе*, засл. арт. М. Тбилели, Е. Кипшидзе, Д. Чичинадзе, Э. Магалашвили, Г. Сакварелидзе, Я. Трипольский (Т-р им. Марджанишвили).

В 1962 в Грузии работают 22 театра (из них 11 в Тбилиси). Среди т-ров др. городов — Кутаисский, Ба-

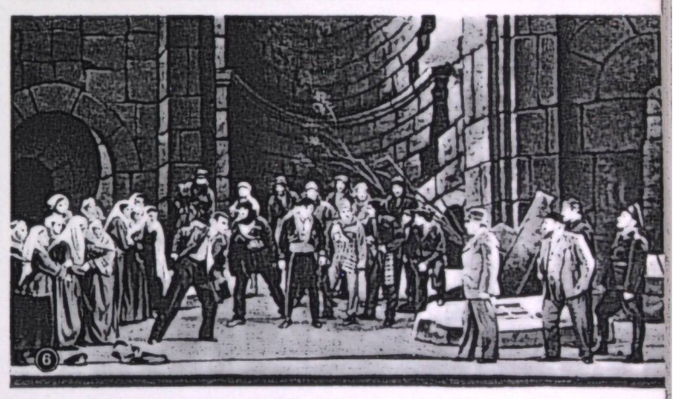


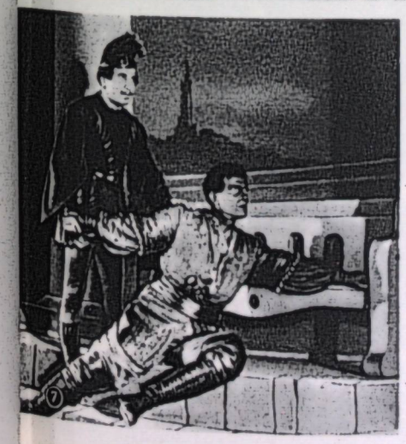


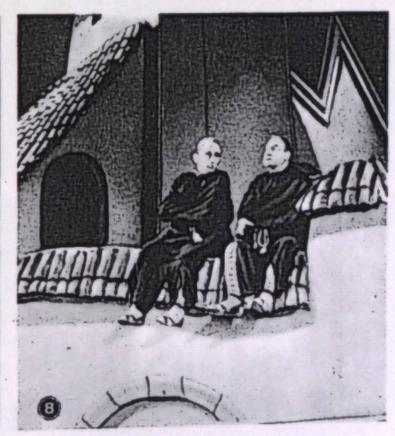












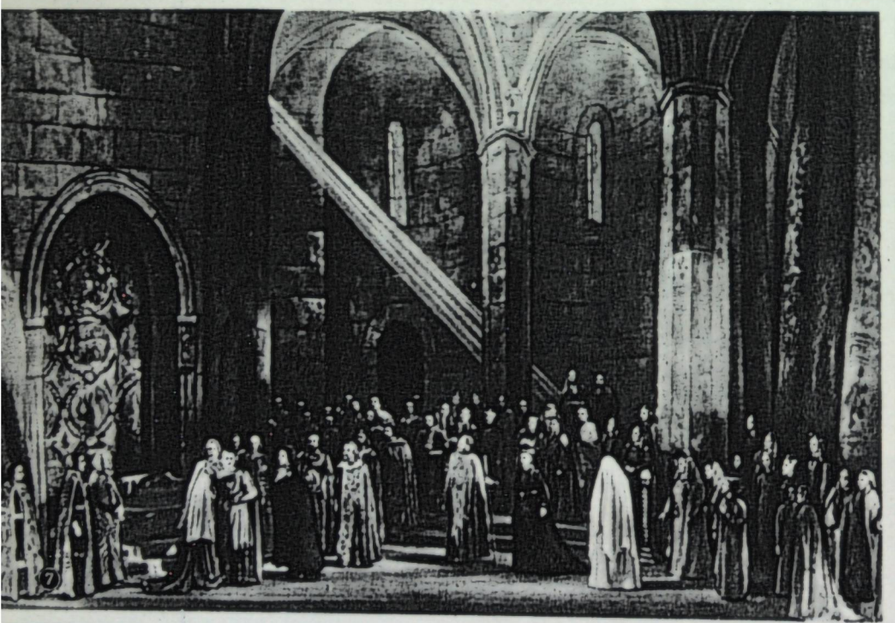


К ст. Грузинский театр. Сцены из спектаклей Т-ра им. Руставели: 1. «Овечий источник» Лопе де Вега. 1922. 2. «Затмение солнца в Грузии» Антонова. 1923. 3. «Разбойники» Шиллера. 1933. 4. «Арсен» Шаншиашвили. 1936. 5. «Киквидзе» Дарасели. 1941. 6. «Потопленные камни» Мосашвили. 1949. 7. «Отелло» Шекспира. 1948. 8. «Испанский священник» Флетчера. 1954. 9. «Царь Эдип» Софокла. 1956.













К ст. Грузинский театр. 1—6. Сцены из спектаклей Т-ра им. Марджанишвили: 1. «Уриэль Акоста» Гуцкова. 1929. 2. «Свадьба колхозника» Какабадзе. 1938. 3. «Ревизор» Гоголя. 1951. 4. «Царь Ираклий» Готуа. 1956. 5. «Медея» Еврипида. 1961. 6. «Я, бабушка, Илико и Илларион» Думбадзе. 1961. 7—10. Т-р оперы и балета им. Палиашвили: 7. Сцена из оперы «Абесалом и Этери» Палиашвили. 8. Сцена из оперы «Даиси» Палиашвили. 9. Сцена из балета «Отелло» Мачаварианн. 10. Сцена из балета «Горда» Торадзе. 11. Сцена из спектакля «Сурамская крепость» Мтварадзе. Т-р юного зрителя.

тумский, Сухумский, Потийский, Горийский, Чиатурский, Телавский, Зугдидский т-ры. В них работают актёры: Ю. Кобаладзе, М. Хиникадзе (Батумский т-р), Л. Чедия, М. Чубинидзе (Сухумский т-р), И. Хвичия, В. Мегрелишвили, М. Гелашвили, К. Колхидели, Ш. Пирвели, Ш. Хаджалия (Кутаисский т-р), М. Вашадзе, Г. Ткабладзе (Чиатурский т-р), М. Херхеулидзе (Горийский т-р) и др. В Тбилиси работают рус. Т-р им. А. С. Грибоедова и арм. Т-р им. С. Шаумяна, 4 т-ра для детей: груз. и рус. тюзы, груз. и рус. кукольные т-ры. В автономных республиках и областях работают Абхазский, Осетинский и др. т-ры.

Наряду с проф. т-ром всё шире развивается массовое самодеятельное иск-во. Только в сёлах Грузии (1962) работает св. 1320 драматических кружков, объединяющих св. 17 100 участников самодеятельности. В Грузии создано 33 нар. т-ра. *Д. Д.*

Музыкальный театр Грузии вырос на богатой почве многовекового иск-ва нар. танца и многоголосного пения. Первые проф. музыканты появились в 9 в. Однако из-за гонений со стороны церкви развитие проф. музыки начинается значительно позже. Оперное иск-во Грузии зарождается во 2-й пол. 19 в. В 1851 в Тифлисе состоялись спектакли итал. оперной труппы под руководством Ф. Барбьери, к-рые завоевали широкую популярность. Эта дата считается началом деятельности оперного т-ра в Тифлисе. В 1852 в Тифлисе выступала рус. балетная труппа из Петербурга. В первые годы существования оперного т-ра в Тифлисе рус. оперы ставились на его сцене редко (в 1855— сцены из «Ивана Сусанина»; в 1856—«Аскольдова могила» Верстовского). Однако к 80-м годам рус. опера начинает завоёвывать в Грузии всё большее признание. Развитие русско-грузинских муз.-театр. связей благотворно влияло на становление проф. груз. музыки. Значительное место в истории муз. т-ра Грузии принадлежит композитору М. М. *Ипполитову-Иванову*, работавшему в 1884—93 дирижёром оперного т-ра и директором муз. уч-ща в Тифлисе. На тифлисской сцене Ипполитовым-Ивановым были пост. оперы Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, А. Рубинштейна, а также собств. опера «Измена» (1910), написанная на сюжет одноим. пьесы А. Сумбатова-Южина. Важную роль в развитии оперного иск-ва Грузии сыграли и выступления в Тифлисе в качестве дирижёров П. Чайковского и А. Рубинштейна. Наряду с рус. операми в репертуар т-ра включались также лучшие зап.-европ. оперы. В Грузии часто гастролировали крупнейшие русские (В. Зарудная, Л. Звягина, Б. Корсов, Ф. Шаляпин, И. Тартаков, Н. Фигнер, П. Цесевич, Л. Яковлев) и западноевропейские (А. Мазини, Л. Тетрацини, А. Патти, П. Галли) исполнители. В конце 19 в. выдвигается группа груз. муз. деятелей: Х. *Сараджишвили*, А. Мизандари, М. *Баланчивадзе*, А. Карашвили, З. *Чхиквадзе* и др. Первым груз. певцом, выступавшим на груз. оперной сцене совм. с рус. артистами, был Ф. *Коридзе*. После него выдвинулись певцы И. *Каргаретели*, Чиковани, певица Т. Рчеулишвили, позднее — В. *Сараджишвили*, С. *Инашвили*, певица О. *Бахуташвили-Шульгина*, ставшие основоположниками груз. нац. вок. школы. Воспитанию груз. оперных артистов способствовала реорганизация (1886) Тифлисской муз. школы в муз. уч-ще, в к-ром классом сольного пения в течение ряда лет руководила В. *Зарудная*.

В нач. 20 в. выдвигается плеяда талантливых груз. вокалистов: сопрано М. Дзнеладзе, М. Дидебулидзе, Н. Джорджадзе, колоратурное сопрано К. Гурамишвили, тенора Г. Мачабели, Жгенти, П. Какабадзе, Абелишвили, Д. Гедеванишвили, баритоны К. Цхомелидзе, Бурджанадзе, Иверпели и др. В нач. 1900-х годов создаётся постоянная балетная труппа Тифлисского т-ра, к-рая ставит произв. Чайковского, Глазунова, Адана, Пуни, Делиба, Минкуса, Дриго, Гертеля и др. Появляются первые груз. артисты балета: Алексидзе, Диасамидзе, Свимонидзе, Н. Андроникашвили, М. Чолокашвили, Т. Джорджадзе и др. В 1896 было открыто новое здание Тифлисского оперного т-ра. В 1900—10 в Тифлисе выступали оперные и балетные коллективы из Петербурга, Москвы, Варшавы, гастролировали итал. опера и венская оперетта. В 1887 возникло «Артистич. об-во», к-рое стремилось приблизить оперную музыку к широким слоям народа, боролось за постановку классич. опер на груз. языке. В сезоне 1904—05 группа студентов-грузин пост. в Петербурге на груз. языке оперу «Демон» Рубинштейна. Вскоре в Тифлисе организовывается «Общество устроителей оперы на грузинском языке» под председательством певца А. Рчеулишвили и при участии композитора З. *Палиашвили*, дирижёра Н. Картвелишвили, хормейстера З. Чхиквадзе, певца К. Цхомелидзе и др. Члены об-ва перевели на груз. язык мн. оперные либретто; в 1905—07 были осуществлены пост. опер «Фауст», «Севильский цирюльник», «Травиата», «Лакме», «Кармен» и др. В те же годы оперные спектакли ставились также Рабочим т-ром под руководством П. *Палиашвили*, организованном при Тифлисском «Народном доме». Движение за создание нац. оперы вызвало подъём в творчестве груз. композиторов. Основоположниками проф. груз. оперы явились М. Баланчивадзе, Д. *Аракишвили*, З. Палиашвили; позднее выдвинулись композиторы Н. Сулханишвили и В. *Долидзе*. В дек. 1897 в Петербурге состоялось первое исполнение отрывков оперы «Тамара Коварная» («Дареджан Коварная») М. Баланчивадзе. В 1913 в Тифлисе в пост. К. Андроникашвили был показан 3-й акт из оперы «Абесалом и Этери» З. Палиашвили. В 1914 заканчивает первый вариант своей оперы «Сказание о Шота Руставели» Д. Аракишвили. Эти произв. послужили основой для создания нац. груз. оперы, но развитие её всячески тормозилось буржуазно-аристократич. кругами, насильственно насаждавшими итал. оперу. В 1918 на сцене Тифлисского т-ра была показана груз. опера «Кристине» Р. Гогниашвили (на сюжет писателя-демократа Э. Ниношвили). В 1919 пост. оперы «Абесалом и Этери» З. Палиашвили, «Кето и Котэ» В. Долидзе и «Шота Руставели» Аракишвили, определившие осн. пути развития груз. муз. т-ра. Опера «Абесалом и Этери» — первая подлинно нац. груз. опера, проникнутая интонациями нар. песенного творчества, классически стройная по форме, выразительная и простая по муз. языку, завоевала популярность не только в Грузии, но и за её пределами. «Кето и Котэ» положила начало жанру комич. оперы в груз. музыке (это первая груз. опера, поставленная за пределами республики — Москва, 1924). «Сказание о Шота Руставели» явилось первой камерно-лирической оперой, навеянной нар. напевами.

В годы меньшевистского господства груз. муз. т-р, лишённый прочной материальной базы и гос. поддержки, не развивался, несмотря на наличие выдающихся деятелей груз. муз. культуры: композиторов М. Баланчивадзе, З. Палиашвили, Д. Аракишвили, В. Долидзе, К. *Потсхверашвили*, режиссёра А. *Цуцунава*, певцов Д. Гедеванишвили, В. Сараджишвили, С. Инашвили и др. Установление Сов. власти открыло новую эру в муз. иск-ве Грузии. Оперный т-р был национализирован и стал одним из очагов сов. сценич. культуры. В 20-е гг. в т-ре работают дирижёры З. и И. Палиашвили (с 1922 И. *Палиашвили* — гл. дирижёр), В. Мизандари, С. Столерман, режиссёры К. Андроникашвили, А. Цуцунава, К. Марджанишвили, балетмейстер М. Мордкин и др. В эти годы возникла «Государственная народная опера» под руководством

певицы О. А. Бахуташвили-Шульгиной. В первые же годы Сов. власти были созданы новые национальные оперы: «Даиси» (1923) и «Латавра» (1928) З. Палиашвили, «Дареджан Коварная» М. Баланчивадзе (1926) (новая ред. оперы «Коварная Тамара»), «Динара» Аракишвили (1927), «Лейла» (1922) и «Цисана» (1929) Долидзе, «Мать и сын» (1925) Мачаварианн, «Витязь в тигровой шкуре» (1925) Л. Палиашвили, детская опера «Рассвет» Ш. Тактакишвили (1926) и др. Они были поставлены в Тбилисском т-ре оперы и балета. Лирико-драматич. оперы М. Баланчивадзе и З. Палиашвили развивали нар.-реалистич. традиции груз. муз. т-ра. Музыка их тесно связана с нар. мелосом Грузии. Опера «Дареджан Коварная» завоевала любовь слушателей патриотич. пафосом и мелодич. богатством. Опера «Даиси», вошедшая в репертуар сов. т-ров, отличается благородством идей, лиризмом, рельефностью образов, динамикой развития. Первая опера на совр. тему «Цисана» Долидзе была посвящена дружбе укр. и рус. народов. Наряду с работой над созданием нац. репертуара оперный т-р уделял большое внимание постановке опер рус. сов. композиторов («Орлиный бунт» Пащенко, «Прорыв» Потоцкого, «Броненосец Потёмкин» Чишко, «Тихий Дон» Дзержинского) и балетов, произв. рус. классиков и композиторов народов СССР. В 1924 создаётся оперная студия при Тбилисской консерватории, к-рой руководят лучшие мастера оперной сцены. Здесь были пост. на груз. яз. оперы «Тайный брак» Чимарозы, «Паяцы» Леонкавалло и отрывки из «Риголетто». Студия способствовала подготовке нац. оперных кадров. В последующие годы эта задача выполнялась Тбилисской консерваторией, где был организован оперный класс. В 1916 под рук. М. Перини была организована первая в Грузии балетная студия (в 1920—35 «Балетная школа гос. т-ра»), воспитавшая мастеров груз. хореографии: М. Бауэр, Е. Гварамадзе, М. Казинец, Л. и Ж. Семёновых, Е. Чикваидзе, В. и Т. Чабукиани и др. В 1934 при Т-ре оперы и балета была создана Гос. хореографич. студия, где работали педагоги: С. Векуа, М. Бауэр, Т. Выходцева, Р. Долидзе, М. Булыгина, Н. Воейкова, В. Гамсахурдия, Е. Гердт. Наряду с классич. и характерными танцами здесь преподавались и нар. танцы.

В 30-е гг. выдвигается плеяда молодых мастеров груз. муз. т-ра, среди к-рых Е. *Микеладзе* (в 1933—гл. дирижёр т-ра), певцы М. *Накашидзе*, Е. *Сохадзе*, Н. *Цомая*, П. *Амиранашвили*, Д. *Гамрекели*, М. Квателашвили, Г. Кипиани и др. Активно работают и мастера старшего поколения Д. Андгуладзе, С. Инашвили, В. Кашакашвили, В. Шапошников, Н. Кумсишвили, Ш. Киргиладзе, В. Шарашидзе, Л. Кавсадзе, В. Хамашуридзе и др. В 1937, после декады груз. иск-ва в Москве, на к-рой были показаны оперы «Абесалом и Этери», «Даиси», «Дареджан Коварная», «Кето и Котэ», т-ру было присвоено имя основоположника груз. оперы З. Палиашвили. В конце 30-х гг. создаются оперы: «Депутат» Ш. Тактакишвили (1939), «Разбойник Како» Андриашвили (1940), «Родина» Туския, «Ладо Кецховели» Киладзе (1940). Эти оперы объединяет стремление к реалистич. отображению жизни, широкое использование нар. мелодий. В опере «Разбойник Како» на сюжет поэмы И. Чавчавадзе повествуется о борьбе груз. крестьянства против феодалов; опера «Родина» посвящена подвигам сов. пограничников; в опере «Ладо Кецховели» отражены эпизоды революц. борьбы народа. С развитием в Грузии проф. хореографич. иск-ва перед композиторами встаёт задача создания нац. балета, использующего традиции нар. танцевальной культуры. Первым произв. такого рода был балет «Мзечабуки» А. Баланчивадзе (1936) — драматически цельное произв., органически сочетающее груз. танцевальные мелодии с классич. балетными формами. В пост. балета приняли участие балетмейстер и танцовщик В. *Чабукиани* и художник С. *Вирсаладзе*.

В годы Великой Отечественной войны выдвигается новое поколение груз. певцов — Е. Эпиташвили, Ю. Палиашвили, М. Габуния, Г. Гогичадзе, Г. Гегучадзе, Ш. Табукашвили, артисты балета — И. Александзе, З. *Кикалейшвили*, Р. Магалашвили, К. Лоладзе, Г. Патарая, Т. Санадзе и др. Груз. композиторы создают в годы войны новые оперы на сюжеты классич. нац. лит-ры, проникнутые героико-патриотич. пафосом борьбы за свободу и справедливость: «Патара Кахи» («Маленький кахетинец») В. Гокиели по одноим. поэме А. Церетели (1943), «Беруча» («Баши-Ачуки») А. Кереселидзе по повести А. Церетели (1946), «Мать и сын» А. Мачаварианн по одноимённой поэме И. Чавчавадзе (1945) и др. Вскоре после окончания войны Ш. Мшвелидзе завершил монумент. эпич. оперу «Сказание о Тариэле» (1946) по мотивам поэмы «Витязь в тигровой шкуре» Ш. Руставели. В конце 40-х гг. создаются оперы «Призыв гор» Д. Торадзе (1947) о борьбе населения горных районов республики с фашистскими захватчиками, «Хевисбери Гоча» Ш. Азмайпарашвили по одноим. повести А. Казбеги (1950) и опера «Павнана» Т. Шаверзашвили (1948) о любви и преданности родине, детская опера «Непрошенные гости» А. Букия (1950).

Развитию нац. балетного иск-ва способствовало творчество балетмейстера Т-ра им. Палиашвили В. Чабукиани, постановщика и исполнителя гл. ролей в большинстве новых нац. балетов: «Синатле» Г. Киладзе, в к-ром победа добра над злом раскрывается в сопоставлении элементов реальности и фантастики, «Горда» (1949), «За мир» (1953) Д. Торадзе — о войне сов. народа против нем.-фашистских захватчиков, детский балет «Сокровище голубой горы» С. Цинцадзе (1956). В новых груз. балетах проявляется характерная для нац. хореографии яркая темпераментность, большое значение придаётся героич. мужскому танцу.

В 1940 возникает новый жанр в груз. муз.-сценич. иск-ве — оперетта. В т-ре груз. муз. комедии, созданном в 1934, были пост.: «Сады цветут» (1940), «Затмение солнца» (1943) Цагарейшвили, «Сила песни» (1949), «Под небом Тбилиси» (1950), «Три невесты» (1956) Кереселидзе, «Встреча на даче» (1950), «Салхинобели» (1954) Гудиашвили, «Друзья» Лагидзе (1950), «Однажды весной» (1951), «Женихи» (1952), «Любимая племянница» (1956) Милорава, «Иные нынче времена» Азмайпарашвили (1952), «Стрекоза» Габичвадзе (1955) и др.

Новый этап развития муз. сценич. иск-ва начался после XX съезда КПСС. Во 2-й пол. 50-х гг. были созданы лирико-комич. оперы «Марине» А. Шаверзашвили (1955), опера «Невеста Севера» Торадзе (1958), балет «Отелло» Мачаварианн (1957, постановщик-либреттист и исполнитель гл. роли В. Чабукиани, худ. Вирсаладзе); авторы этого балета были удостоены Ленинской премии (1959). В эти годы пост. спектакли: «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1954), «Крутнява» чеш. композитора Э. Сухоня (1958). В 1958 т-р принял участие во 2-й декаде груз. иск-ва и литературы в Москве, показав оперы «Даиси» З. Палиашвили, «Невеста Севера» Торадзе, «Орлеанская дева» Чайковского, балеты «Горда» Торадзе, «Отелло» Мачаварианн. Большой вклад в развитие груз. иск-ва вносят дирижёры: О. *Димитриади*, Д. *Мирцхулава*, В. *Палиашвили*, Д. *Гокиели*, З. Худодзе, режиссёры: Ш. Агсабадзе, М. Квалиашвили, В. Таблиашвили. В балетной труппе, возглавляемой В. Чабукиани и балетмейстером З. Кикалейшвили, выступают воспитанники груз. балетной школы.

Подготовка артистов оперы ведётся в оперной студии при Тбилисской консерватории (открыта в 1951 под рук. И. Туския, реж. Ш. Агсабадзе), подготовка артистов балета — в балетной студии при Т-ре им. Палиашвили, к-рой (с 1950) руководит В. Чабукиани.

Книги по театру и драматургии Грузии, вышедшие на грузинском языке в 1950—62

Абашидзе Т., Воспоминания, Тбилиси, 1954; Абрамишвили Е., Зураб Антонов, Батуми, 1958; Александзе Д., К вопросу воспитания актёра, Тбилиси, 1956; его же, Работа режиссёра над спектаклем, Тбилиси, 1961; Абхаидзе Ш., Акакий Хорава, Тбилиси, 2 изд., 1962; Бурдикашвили А., Александр Казбеги на сцене, Тбилиси, 1955; его же, Мастера сцены, Тбилиси, 1951; его же, Шалва Дадиани, Тбилиси, 1952; его же, А. Имедашвили, Тбилиси, 1956; его же, Гиорги Арадели-Ишхнели, Тбилиси, 1954; Бухникашвили Г., К. Марджанишвили, Тбилиси, 1947; его же, Габриел Сундукян, Тбилиси, 1950; его же, Сумбатов-Южин, Тбилиси, 1948; его же, Груз. театр в годы первой русской революции, Тбилиси, 1955; его же, Акакий Васадзе, Тбилиси, 1960; его же, Тамара Чавчавадзе, Тбилиси, 1961; его же, Н. В. Гоголь на груз. сцене, Тбилиси, 1954; Гачечиладзе А., Очерки из истории груз. драматургии и театра XIX века, Тбилиси, 1957; его же, Театр Георгия Эристави, Тбилиси, 1950; Гварадзе Н., Театральные мемуары, кн. 1—2, Тбилиси, 1949—52; Гижимкрели М., Вопросы режиссуры, Тбилиси, 1960; Гомелаури Ш., Воспоминания, Тбилиси, 1958; Гоциридзе Н., Воспоминания, Тбилиси, 1949; Гришашвили И., Литературные очерки, Тбилиси, 1957; его же, Театральные письма, Тбилиси, 1960; его же, Гурабанидзе Н., Гиорги Шавгулидзе, Тбилиси, 1954; Дадиани Ш., Избранные произведения, кн. 1—2, Тбилиси, 1950—54; Давитая Е., Нино Чхеидзе, Тбилиси, 1955; Тевзадзе А., Ушанги Чхеидзе, Тбилиси, 1955; его же, Александр Цуцунава, Тбилиси, 1957; Кашмадзе Т., Тбилисский театр оперы и балета, кн. 1—2, Тбилиси, 1950—55; Кикнадзе В., Шиллер на грузинской сцене, Тбилиси, 1957; его же, Е. Апхаидзе, Тбилиси, 1960; Лакербай М., Из истории абхазского театра, Тбилиси, 1957; Шалуташвили Н., Островский на груз. сцене, Тбилиси, 1958; Чиковани М., История груз. словесности, Тбилиси, 1952; Чхеидзе Н., Воспоминания, Тбилиси, 1956; Чхеидзе У., Воспоминания и письма, Тбилиси, 1956; Церетели А., О театре. Сборник, Тбилиси, 1955; Чавчавадзе И., Письма о театре, Тбилиси, 1955; Джанелидзе Д., Сахиоба, Тбилиси, 1958; Верико Анджапаридзе. Сб. сост. Н. Урушадзе, Тбилиси, 1957; Сандро Ахметели. Сборник, Тбилиси, 1958; 100-летие восстановления груз. театра, Тбилиси, 1953.

Лит.: Театр в Тифлисе с 1845—1856 год, Тифлис, 1888; Тавааришвили Г., Грузинский театр, М., 1930; Амаглобели С., Грузинский театр (Основные этапы развития). Предисл. А. В. Луначарского, М., 1930; Пагава А., Ладо Месхишвили, Тбилиси, 1939; Бухникашвили Г., Театр Георгия Эристави, Тбилиси, 1948; Государственный театр им. К. Марджанишвили. 1928—1938. Юбилейный сборник, Тбилиси, 1939; Абхандзе Ш. и Шангиладзе Н., Государственный ордена Ленина театр им. Ш. Руставели. Краткий очерк, Тбилиси, 1958; Джанелидзе Д., Грузинский театр с древнейших времен до второй половины XIX в., Тбилиси, 1959; Гугушвили Э. и Джанелидзе Д., Грузинский гос. драматический театр им. Котэ Марджанишвили. Краткий очерк, Тбилиси, 1958; Константин Александрович Марджанишвили. Творческое наследие, т. 1, Тбилиси, 1958; Шапатава Е., Тбилисский гос. театр русской драмы им. А. С. Грибоедова. Краткий очерк, Тбилиси, 1958; Бухникашвили Г., Н. В. Гоголь на грузинской сцене, Тбилиси, 1952; Театр им. Руставели, М., 1960.

Аракишвили [Аракчиев] Д. И., Краткий исторический обзор грузинской музыки, Тбилиси, 1940; Чхиквадзе Г. З., Композиторы Грузинской ССР. Краткие биографии, Тбилиси, 1949; Ипполитов-Иванов М. М., 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934; Хучуа П., Тбилисский государственный ордена Ленина театр оперы и балета им. З. Палиашвили, Тбилиси, 1950; Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья, М., 1956; Грузинская музыкальная культура, М. — Л., 1957.

Лит.: აბაშიძე ტ., მოგონებები, თბილისი, 1954; აბრამიშვილი ე., ზურაბ ანტონოვი, ბათუმი, 1958; აბრამიშვილი მ., ძველი ქართული თეატრი, ქუთაისი, 1925; ალექსიძე დ., მსახიობის აღზრდის საკითხისათვის, თბილისი, 1956; მისივე, რეჟისორის მუშაობა სპექტაკლზე, თბილისი, 1961; ამირანაშვილი შ. წარმართული მისტერიები და ანტიკური თეატრი საქართველოში, ჟურ. „მნათობი“, 1944, № 1—2; აფხაიძე შ., აკაკი ხორავა, თბილისი, 1948, მეორე გამოც. 1962; ბურთიკაშვილი ა., ნატო გაბუნია, თბილისი, 1949; მისივე, ალექსანდრე ყაზბეგი სცენაზე, თბილისი, 1955; მისივე. სცენის ოსტატები, თბილისი, 1951; მისივე, შალვა დადიანი, თბილისი, 1952; მისივე, ა. იმედაშვილი, თბილისი, 1956; მისივე, გიორგი არადელ-იშხნელი, თბილისი, 1954; ბუხნიკაშვილი გ., კ. მარჯანიშვილი, თბილისი, 1947; მისივე, გაბრიელ სუნდუკიანი, თბილისი, 1950; მისივე, სუმბათაშვილი-იუჟინი, თბილისი, 1948; მისივე, ქართული თეატრი რუსეთის პირველი რევოლუციის წლებში, თბილისი, 1955; მისივე, აკაკი ვასაძე, თბილისი, 1960; მისივე, თამარ ჭავჭავაძე, თბილისი, 1961; მისივე, გოგოლი ქართულ სცენაზე, თბილისი, 1954; გაბუნია ნ. ავტობიოგრაფია, ჟურ. „საქართველოს მოამბე“, 1909, № 5; გამეზარდაშვილი დ., გიორგი ერისთავი, თბილისი, 1949; გარიყული მ., განვლილი გზა, თბილისი, 1949; გაჩეჩილაძე ა. ნარკვევები XIX საუკ. ქართული დრამატურგიის და თეატრის ისტორიიდან, თბილისი, 1957; გერსამია ს., ქუთაისის თეატრი, თბილისი, 1947; მისივე, სოხუმის თეატრი, სოხუმი, 1951; მისივე, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა, თბილისი, 1940; მისივე, ვასო აბაშიძე, თბილისი, 1948; მისივე, ბათუმის თეატრი 70 წლის მანძილზე, ბათუმი, 1949; მისივე, მეთვრამეტე საუკუნის თეატრალური მოღვაწენი, ჟურ., „საბჭოთა ხელოვნება“, 1939, № 7—8; მისივე, ემანუელ აფხაიძე, თბილისი, 1960; ქლდიაშვილი დ., შემუარები, თბილისი, 1932; ღაჯერაია მ., აფხაზური თეატრის ისტორიიდან, თბილისი, 1957; ღლონტი გ., ქართული თეატრის ქრონიკები, ჟურ. „დროშა“, 1925. № 25; მარჯანიშვილი კ., შემუარები და წერილები, თბილისი, 1947; მაჭავარიანი შ., კოტე მარჯანიშვილის და ს. ახმეტელის შემოქმედებითი ურთიერთობა, თბილისი, 1961; მგალობლიშვილი ს., მოგონებანი, თბილისი, 1938; მეუნარგია ი., ქართველი მწერლები, ტ. II, თბილისი, 1944; მებუკე დ., ვალერიან შალიკაშვილი, თბილისი, 1956; მესხი ე., მოგონებები, სტატიები, პირადი წერილები, შეადგინა და შესავალი წერილი დაურთო მ. ცხომარიამ, თბილისი, 1957; მესხი ს., წერილები თეატრის შესახებ, შეადგინეს და შესავალი წერილი დაურთეს შ. სალუქვაძემ და ვ. ლოლაძემ, თბილისი, 1958; ნინიძე ვ., გერსამია ს., შეანგარაძე ნ., თბილისის სანაულტურის

თეატრი, თბილისი, 1955; რუხაძე ტ., ძველი ქართული თეატრი და დრამატურგია, თბილისი, 1949; მისივე, ქართულ-რუსული ლიტერატურული ურთიერთობის ისტორიიდან XVI—XVIII სს. თბილისი, 1960; საყვარელიძე რ., ქართული თეატრის ისტორიიდან, თბილისი, 1956; საფაროვა-აბაშიძე მ., მოგონებანი, ჟურ. „მნათობი“, 1947, №№ 4, 5; სისორდია რ., შალვა ღამბაშიძე, თბილისი, 1954; ფაღავა ა., ლადო მესხიშვილი, თბილისი, 1938; მისივე, ვასო აბაშიძე, თბილისი, 1954; მისივე, ლადო მესხიშვილი, თბილისი, 1957; ქარელიშვილი ე., გადამწყვარი გული, თბილისი, 1961; ქართული სცენის მოღვაწენი ხელოვნების შესახებ. წიგნი I; აბაშიძე ვ., ნარკვევები, წერილები და სიტყვები სასცენო ხელოვნებაზე, თბილისი, დ. ჯანელიძის შესავალი წერილით და რედაქციით, კრბ. შეადგინეს დ. ჯანელიძემ და კ. გაწერელიამ 1951; ქართული სცენის მოღვაწენი ხელოვნების შესახებ. წიგნი II; გუნია ვ., ქართული თეატრი (1879—1889), რეცენზიები, ნარკვევები და შენიშვნები, დ. ჯანელიძის შესავალი წერილით და რედაქციით, კრბ., შეადგინეს დ. ჯანელიძემ, კ. გაწერელიამ და ე. კაკაშვილმა, თბილისი, 1953; ქორელი მ., მოგონებანი, ჟურ. „მნათობი“, თბილისი, 1947 № 3; ღვინეფაძე ნ., ეფრო კლდიაშვილი, თბილისი, 1958; ღვინიაშვილი ა., მოზარდ-მაყურებელთა ქართული თეატრი, თბილისი, 1956; ყიფიანი კ., თეატრის მნიშვნელობა. რამდენიმე სიტყვა სცენიკურს ხელოვნებაზედ, ჟურ. „ივერია“, 1885, № 4—5; შაღუბაშვილი ნ., ოსტროვსკი ქართულ სცენაზე, თბილისი, 1958; ჩერქეზიშვილი ე., მოგონებანი, თბილისი, 1941; ჩიქოვანი მ., ქართული ხალხური სიტყვიერების ისტორია, თბილისი, 1952; ჩხეიძე დ. იუზა ზარდალიშვილი, თბილისი, 1960; ჩხეიძე ნ.. მოგონებანი, თბილისი, 1956; ჩხეიძე უშანგი, მოგონებები და წერილები, თბილისი, 1956; ცაიშვილი ს., ნიკო ავალიშვილი, თბილისი, 1955; ციციშვილი გ., თანამედროვე ქართული დრამატურგიის იდეურობისა და მხატვრულობის შესახებ, თბილისი, 1958; მისივე, შალვა დადიანის დრამატურგია, თბილისი, 1955; ცანავა ა., ქართული მესტვირეული პოეზია, თბილისი, 1953; ხუციშვილი ს. ავქსენტი ცაგარელი, თბილისი, 1958; წერეთელი ა., თეატრის შესახებ, კრებული შეადგინეს, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთეს ნანა ღვინეფაძემ და ვასილ კიკნაძემ, თბილისი, 1955; წერეთელი გ., თეატრის შესახებ, კრებული შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო შ. სალუქვაძემ, თბილისი, 1955; ჭეიშვილი ს., ვასო ყუშიტაშვილი, თბილისი, 1957; ჭელიძე ვ., ცხოვრება ივანე მაჩაბელისა, თბილისი, 1957; ჭილაია ს., ქართული საბჭოთა ლიტერატურის განვითარების გზა, თბილისი, 1954; ჭავჭავაძე ი., წერილები თეატრის შესახებ. კრებული შეადგინა, შესავალი წერილი და შენიშვნები დაურთო ნ. გურაბანიძემ, თბილისი, 1955; ჭიჭინაძე ზ., მოკლე ისტორია ქართული თეატრისა, თბილისი, 1906; ჯავახიშვილი ი., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, თბილისი, 1938; მისივე, ქართველი ერის ისტორია, მეოთხე გამოცემა, წ. I, თავი II, თბილისი, 1951; ჯანელიძე დ., ქართული თეატრის ხალხური საწყისები, თბილისი, 1948; მისივე, პირველი საბჭოთა სპექტაკლი, თბილისი, 1936; მისივე, ძველი ქართული დრამატული პოეზია, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1956, № 3; 1957, № 1; 1959, №№ 1, 6; მისივე, სახიობა, თბილისი, 1958; მისივე, მიხეილ სარაჯი, თბილისი, 1959; მისივე, თეატრი და სახიობა სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონში, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1960, № 4; ჯანელიძე თ., ალექსანდრე ჟორჟოლიანი, თბილისი, 1954; ჯიბლაძე გ., კრიტიკული ეტიუდები, თბილისი, 1950; ვერიკო ანჯაფარიძე. კრბ. შემდგენელი და ნარკვევის ავტორი ნათელა ურუშაძე, თბილისი, 1957; „სანდრო ახმეტელი“, კრბ., თბილისი, 1958; შალვა დადიანი, კრბ., თბილისი, 1939; „ი. გამრეკელი“, კრბ., თბილისი, 1958; მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრი 1928—1938, კრბ., თბილისი, 1939; სახელმწიფო ქართული დრამა კ. მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით. გასტროლები ხარკოვსა და მოსკოვში, კრბ., აპრილი-მაისი 1930, ტფილისი, 1930; კოტე მარჯანიშვილი. საიუბილეო კრებული, თბილისი, 1948; სახალხო თეატრი (1893—1923), კრბ., თბილისი, 1923; ქართული თეატრის აღდგენის 100 წელი. კრბ., თბილისი, 1953; ქართული საბჭოთა თეატრი ოქტომბრის რევოლუციის XXX წლისთავზე. კრბ., თბილისი, 1948; ჰიათერის მუშათა თეატრი (1897—1937) საიუბილეო კრებული, თბილისი, 1937; ქართველი მწერლები რუსეთის შესახებ, შემდგენელი ვანო შადური. თბილისი, 1962; „ცხვრის წყარო“, კრბ., შემდგენელი ევგ. ქართველი, თბილისი, 1959.

ГРУЗИ́НСКИЙ ТЕА́ТР ИМ. К. А. МАРДЖАНИШВИ́ЛИ — см. *Марджанишвили имени театр.*

ГРУЗИ́НСКИЙ ТЕА́ТР ИМ. Ш. РУСТАВЕ́ЛИ (Государственный ордена Ленина театр имени Ш. Руставели) — крупнейший драматический театр Грузинской ССР. Создан в Тбилиси в 1921 на основе груз. драм. т-ра, существовавшего с 1920. В 1922—26 руководителем т-ра был основоположник грузинского советского театра К. *Марджанишвили*, в 1926—35 — его ученик А. *Ахметели*.

Постановка пьесы «Овечий источник» («Фуэнте овехуна», 1922), осуществлённая Марджанишвили, явилась поворотным событием в жизни всего груз. сов. т-ра. Созвучность этой постановки революц. эпохе, воплощение темы народа, творящего революцию, выявление талантливой актёрской молодёжи (Т. Чавчавадзе, А. Васадзе, Г. Давиташвили и др.), синтетичность и гармонич. сочетание всех компонентов спектакля в единое целое, высокая проф. культура сделали этот спектакль выразителем идейных и художеств. принципов советского театрального искусства Грузии.

Стремление выразить в т-ре большие темы революц. освободит. борьбы отразилось в спектаклях «Герои Эрети» Шаншиашвили (1924), «Землетрясение в Лисабоне» Какабадзе (1925). Т-р старался ближе подойти к современности (незаконченная работа над «Мистерией-Буфф» Маяковского, 1924, «Дезертирка» Азиани, 1925). В эти же годы т-р обращается к груз. классике: незавершённая работа над инсценировкой «Витязь в тигровой шкуре» по Руставели, спектакли, пост. Марджанишвили, «Раздел» Г. Эристави (1923), «Затмение солнца в Грузии» Антонова (1923), «Мачеха Саманишвили» (инсц. одноимённой повести Д. Клдиашвили, реж. Пагава, 1924). В своих постановках зарубежной классич. драматургии: «Мещании во дворянстве» (1924), «Виндзорские кумушки» (1924), «Гамлет» (1925, реж. Марджанишвили; Гамлет — У. Чхеидзе, Офелия — Анджапаридзе) т-р подчёркивал демократич. идеи, гуманизм, протест против насилия и несправедливости. Большое значение для творчества т-ра имела деятельность К. Марджанишвили и его учеников — режиссёра А. Ахметели, актёров А. Хорава, А. Васадзе, У. Чхеидзе, Г. Давиташвили, Т. Чавчавадзе, художника И. Гамрекели, композитора И. Туския.

В последующий период гл. место занял советский репертуар. Были созданы спектакли, выдвинувшие коллектив в ряды ведущих т-ров СССР и окончательно утвердивших его героико-романтич. направленность, стремление к монументальным поэтич. спектаклям. К этим спектаклям относятся пост. Ахметели: «Разлом» (1928; Годун — Чхеидзе, Берсеньев — Хорава), «Анзор» Шаншиашвили (1928; Анзор — Хорава, Ахма—Годзиашвили, Васадзе), «Ламара» по Важа Пшавела (1930), «Тетнульд» Дадиани (1931), «Разбойники» («Ин тираннос!») Шиллера (1933; Карл—Хорава, Франц—Васадзе) и др. В 30-е гг. в деятельности театра сказалось влияние формализма («Деловой человек» Газенклевера, 1929, и др.). Преодолев эти влияния и всё больше овладевая методом социалистического реализма, т-р создал в последующие годы спектакли «Арсен» Шаншиашвили (1936; Арсен — Хорава), «Из искры» Дадиани (1937). Т-р начал создавать волнующие спектакли, посвящённые совр. темам: «Алькасар» Мдивани (1937)—о фашистском мятеже в Испании, «Поколение героев» С. Клдиашвили (1937)—о социалистич. строительстве. Героика гражд. и Отечеств. войн воплощена в спектаклях «Киквидзе» Дарасели (1941, реж. и исполнитель центр. роли — Васадзе), «Начальник станции» Мосашвили (1947). На сцене т-ра ставились произв. классич. драматургии: «Отелло» (1937, реж. Агсабадзе; Отелло — Хорава, Яго — Васадзе), «Король Лир» (1948, реж. Васадзе, Лир — Хорава); «Невеста из афиши» Гольдони (1942, реж. Алексидзе),«Без вины виноватые» (1938), «На всякого мудреца довольно простоты» (1944), «Враги» (1951, реж. Васадзе), «Васса Железнова» (1954, реж. Алексидзе, Васса — Чавчавадзе); «Тяжба» Эристави (1942, реж. Васадзе), «Отарова вдова» (1952, реж. Васадзе), «Рассказ нищего» (1955) по Чавчавадзе, «Первый шаг» (1948) по повести Г. Церетели, «Пэпо» Сундукяна (1951, реж. Алексидзе). В репертуар т-ра постоянно включались пьесы на историч. темы: «Измена» Сумбатова-Южина (1953), «Родина» Д. Эристави (1938), «Богдан Хмельницкий» Корнейчука (1940), «Великий государь» Соловьёва (Гос. пр. СССР, 1945, реж. Васадзе; Иван Грозный — Хорава, Шуйский — Васадзе, Борис Годунов — Давиташвили), «Николоз Бараташвили» Мревлишвили (1949).

Среди лучших спектаклей 50-х гг.: «Испанский священник» Флетчера (1954, реж. Туманишвили), «Царь Эдип» Софокла (1956, реж. Алексидзе; Эдип — Хорава, Закариадзе, Манджаладзе), «Кварквare Тутабери» Какабадзе (1959), «Такая любовь» Когоута (1959, реж. Туманишвили; Матисова — Чахава, Человек в мантии — Закариадзе), «Бахтриони» по Важа Пшавела (1960, реж. Алексидзе). Эти спектакли отличаются яркой эмоциональностью, поэтичностью образов, героико-романтич. пафосом. В стенах т-ра выросла плеяда талантливых деятелей сценич. иск-ва. В труппе т-ра (1962) — нар. арт. СССР А. Хорава и А. Васадзе, С. Закариадзе, нар. арт. Грузинской ССР Т. Чавчавадзе, Г. Давиташвили, Э. Ахаидзе, Э. Манджаладзе, Н. Лапачи, Г. Сагарадзе, А. Тоидзе, М. Чихладзе, М. Чахава, засл. арт. Груз. ССР Н. Чхеидзе, Г. и М. Гегечкори, Т. Бакрадзе, С. Канчели, Б. Закариадзе, Т. Тетрадзе, Т. Тархнишвили, К. Махарадзе, Е. Сакварелидзе, Т. Чарквиани, А. Купришвили, Н. Мгалоблишвили, А. Сихарулидзе, О. Хуцишвили и др. Худ. рук. т-ра — нар. арт. Груз. ССР Д. Алексидзе, режиссёр — М. Туманишвили, художники — засл. деят. иск-в Груз. ССР Д. Тавадзе, П. Лапишвили.

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА

(в скобках указаны фамилии постановщиков)

1920. «Вчерашние» Дадиани (Корели), «Царь Эдип» Софокла (Корели), «Ложь» Винниченко (Корели), «Невзгоды Дариспана» и «Счастье Ирины» Клдиашвили (Пагава), «Отелло» (Пагава); «Жертва» Гедеванишвили (Цуцунава), «Некоронованные цари» Шаншиашвили (Пагава), «У моря» Энгеля (Корели), «Бердо-Змания» Шаншиашвили (Ахметели), «На манёврах» Гуния (Андроникашвили), «Антигона» Софокла (Андроникашвили).

1921. «Мария Магдалина» Гейзе (Алекси-Месхишвили, Бериашвили), «Родина» Эристави (Андроникашвили), «Иные нынче времена» Цагарели (Ахметели), «Тесть и зять» Гуния (Гуния, В.Абашидзе), «Ханума» Цагарели (Абашидзе), «Преступление Кота» Накашидзе, «Виновен» Гуния (Гуния), «Измена» Сумбатова-Южина (Цуцунава), «Умалишённые» Рамишвили (Цуцунава), «Дурачок» Шиукашвили (Корели, Чиаурели), «Кристине» Иретели (по рассказам Э. Ниношвили), «Тяжба» Эристави (Андроникашвили), «Когда пировали» Дадиани (Андроникашвили), «Тартюф» (Пагава); «Срубленный дуб» Шаликашвили (Андроникашвили), «Руставели» Месхи (Андроникашвили), «Талисман» Шарашидзе (Цуцунава), «Сны» Канчели (Андроникашвили), «Коварная Тамара» Церетели (Пагава).

1922. «Свет» (1-я ч.) Гедеванишвили (Андроникашвили), «Раздел» Эристави (Андроникашвили), «Кто виноват?» Накашидзе (Цуцунава), «Свет» (2-я ч.) Гедеванишвили (Андроникашвили), «Камо грядеши?» по Г. Сенкевичу (Пагава), «Кин» Дюма (Андроникашвили), «Кай Гракх» Монти (Пагава), «Мадам Сан-Жен» Сарду (Андроникашвили), «Горе» Дадиани (Андроникашвили, Поцхверашвили), «Несчастье» Клдиашвили (Пагава), «Уродство» Шиукашвили (Корели), «Правдивость» Либермана (Корели), «Овечий источник» Лопе де Вега (Марджанишвили), «Два подростка» де Курсель (Корели).

1923. «Затмение солнца в Грузии» Антонова (Марджанишвили), «Саломея» Уайльда (Ахметели), «Родам» Шаншиашвили (Ахметели), «Голубой паук» Лемонье (Марджанишвили), «Медея» Суворина, Буренина (Корели), «Маскотта» Шико, Дюр (Марджанишвили), «Макбет» (Корели), «Роман» Шелдона (Марджанишвили), «Пэпо» Сундукяна (Абашидзе), «Гамлет» (Пагава); «Электра» Гофмансталя (Андроникашвили), «Беспочвенные» Шаликашвили (Корели), «Раздел» Эристави (Марджанишвили), «Игра интересов» Бенавенте (Марджанишвили), «Герой» Синга (Марджанишвили, Ахметели), «Человек-масса» Толлера (Марджанишвили, Корели).

1924. «Мещании во дворянстве» (Марджанишвили, Корели), «Газ» Кайзера (Андроникашвили), «Мачеха Саманишвили» по Клдиашвили, инсц. Шарашидзе (Пагава), «Панихида по кнуту» («Герои Эрети») Шаншиашвили (Марджанишвили, Ахметели), «Латавра» Шаншиашвили (Ахметели, худ. Гамрекели), «Виндзорские кумушки» Шекспира (Марджанишвили и Ахметели), «Свет» (1-я ч.) Гедеванишвили (Марджанишвили, Ахметели, худ. Гамрекели).

Примечание. Большинство из спектаклей 1920—24 оформлял художник Сидамон Эристави.

1925. «Человек из зеркала» Верфеля (Ахметели, худ. Гамрекели), «Гамлет» (Марджанишвили, Ахметели, худ. Гамрекели); «Землетрясение в Лисабоне» Какабадзе (Антадзе, худ. Гамрекели), «Дезертирка» Азиани (Марджанишвили, Ахметели).

1926. «Ламара» по Важа Пшавела (Марджанишвили, Ахметели, худ. Гудиашвили), «Маетамзе» Марджанишвили (Марджанишвили, Ахметели, худ. Гудиашвили), «Тень осла» Фульда (Пагава, худ. Гамрекели), «Загмук» Глебова (Ахметели, худ. Гамрекели), «Американский дядюшка» (1-я ч.) Шиукашвили (Ахметели).

1927. «Вильгельм Телль» Шиллера (Антадзе, худ. Гамрекели), «Лево руля» Билль-Белоцерковского (Ахметели, реж. Васадзе, худ. Гамрекели), «Карменсита» Липскерова (Ахметели, худ. Якулов), «Десять дней» Лордкипанидзе по Джону Риду (Ахметели, Васадзе, худ. Якулов), «Советизация американского дядюшки» (2-я ч.) Шиукашвили (Ахметели).

1928. «Раалом» (Ахметели, худ. Гамрекели), «Джума-Машид» Венецианова (Патаридзе, худ. Гамрекели), «Анзор» Шаншиашвили по Вс. Иванову (Ахметели, реж. Васадзе, худ. Гамрекели), «Скачка тараканов» Хозика (Ахметели, Патаридзе, худ. Гамрекели), «Рельсы гудят» Киршона (Агсабадзе, худ. Гамрекели).

1929. «Ненависть» Яльцева (Ахметели, Патаридзе), «Деловой человек» Газенклевера (Ахметели, Агсабадзе, худ. Гамрекели), «Город ветров» Киршона (Ахметели, худ. Гамрекели), «Целина» Яновского (Васадзе, худ. Гамрекели).

1930. «Протест» Славинского (Патаридзе, худ. Гудиашвили), «Ламара» по Важа Пшавела (Ахметели, худ. Гамрекели).

1931. «Тревога» Мирцхулава (Ахметели, Патаридзе, худ. Гамрекели), «Трое» Шаншиашвили (Ахметели, Васадзе, худ. Гамрекели), «Тетнульд» Дадиани (Ахметели Васадзе, худ. Гамрекели).

1932. «Обруч» Самсонидзе (Агсабадзе, худ. Тавадзе).

1933. «Разбойники» («Ин тираннос!») (Ахметели, Агсабадзе, худ. Гамрекели); «Душмани» («Враг») Шатберашвили (Агсабадзе, худ. Тавадзе).

1934. «Интервенция» Славина (Ахметели, худ. Гамрекели), «Чужой ребёнок» Бухникашвили (по Шкваркину) (Ахметели, худ. Кобуладзе).

1935. «Одержимый» Мтварадзе (Васадзе, худ. Гамрекели), «Майстер» Кочерги (Патаридзе, худ. Кобуладзе), «Платон Кречет» (Агсабадзе, худ. Кобуладзе).

1936. «Осенние дворяне» С. Клдиашвили (по Д. Клдиашвили) (Патаридзе, худ. Тавадзе), «Хозяйка гостиницы» (Алексидзе, худ. Кобуладзе); «Арсен» Шаншиашвили (Васадзе, худ. Гамрекели).

1937. «Алькасар» Мдивани (Алексидзе, худ. Тавадзе), «Слепой» Мдивани (Алексидзе, худ. Тавадзе), «Поколение героев» Клдиашвили (Патаридзе, худ. Тавадзе), «Отелло» (Агсабадзе, худ. Гамрекели); «Из искры» Дадиани (Васадзе, худ. Гамрекели).

1938. «Дурачок» Шиукашвили (Патаридзе, худ. Гамрекели), «Родина» Мдивани (Алексидзе, худ. Тавадзе), «Без вины виноватые» (Васадзе, худ. Тевзадзе); «Поладаури» Шаншиашвили (Церетели, худ. Абакелии).

1939. «Человек с ружьём» (Васадзе, худ. Гамрекели); «На перевале» Мтварадзе (Алексидзе, худ. Тавадзе), «Вчерашние» Дадиани (Патаридзе, худ. Гамрекели).

1940. «Богдан Хмельницкий» Корнейчука (Васадзе, худ. Гамрекели), «Вдова графа» Клдиашвили (Алексидзе, худ. Тавадзе), «Георгий Саакадзе» Шаншиашвили (Патаридзе, худ. Гамрекели), «Измена» Сумбатова-Южина (Хорава, худ. Гамрекели).

1941. «Последний рыцарь» Клдиашвили (Васадзе, худ. Тавадзе), «Стакан воды» Скриба (Алексидзе, худ. Тевзадзе), «Киквидзе» Дарасели (Васадзе, худ. Гамрекели, Тавадзе), «Профессор Мамлок» Вольфа (Алексидзе, худ. Тавадзе).

1942. «Батальон идёт на Запад» Мдивани (Васадзе, Алексидзе, худ. Гамрекели), «Тяжба» Эристави (Васадзе, худ. Гамрекели), «Фландрия» Сарду (Агсабадзе, худ. Гамрекели), «Небо Москвы» Мдивани (Хорава, худ. Гамрекели), «Дура для других...» Лопе де Вега (Алексидзе, худ. Вирсаладзе), «Олеко Дундич» Ржешевского, Каца (Васадзе, худ. Гамрекели), «Родина» Эристави (Васадзе, худ. Вирсаладзе), «Невеста из афиши» Гольдони (Алексидзе, худ. Гамрекели).

1943. «Генерал Брусилов» Сельвинского (Васадзе, худ. Вирсаладзе), «Герои Крцаниси» Шаншиашвили (Алексидзе, худ. Вирсаладзе).

1944. «Сирано де Бержерак» Ростана (И. Туманишвили, худ. Вирсаладзе), «Оленье ущелье» Клдиашвили (Васадзе, худ. Абакелия), «На всякого мудреца довольно простоты» (Алексидзе, худ. Ахвледиани).

1945. «Хевисбери Гоча» Шаншиашвили (по Казбеги) (Челидзе, худ. Абакелия), «Комедия одной ночи» Каладзе (Алексидзе, худ. Ахвледиани), «Под ивой» Бердзенишвили (Челидзе, худ. Санадзе), «Великий государь» Соловьёва (Васадзе, худ. Вирсаладзе).

1946. «Инспектор пришёл» Пристли (Челидзе, худ. Санадзе), «Слуга двух господ» (Алексидзе, худ. Тавадзе); «Начало конца» Бердзенишвили (Васадзе, Челидзе, худ. Тавадзе), «Победители» Чирскова (Челидзе, худ. Тавадзе), «За тех, кто в море!» Лавренёва (Алексидзе, худ. Какабадзе).

1947. «Начальник станции» Мосашвили (Васадзе, худ. Какабадзе), «Глубокие корни» Гоу и д'Юссо (Алексидзе, худ. Тавадзе), «Человек с ружьём» (Васадзе, худ. Тавадзе); «Ошибки одной ночи» Голдсмита (Месхи, худ. Тавадзе).

1948. «Наши крылья» Чубабрия (Челидзе, худ. Лапиашвили), «Орлиное гнездо» Долидзе, Бердзенишвили (Васадзе, худ. Тавадзе), «Губернатор провинции» бр. Тур и Шейнина (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Царица Кетеван» Казбеги (Челидзе, худ. Лапиашвили), «О друзьях-товарищах» Масса и Червинского (Месхи, худ. Тавадзе), «Отелло» (Агсабадзе, Васадзе, худ. Гамрекели, Тавадзе); «Первый шаг» по Церетели (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Король Лир» (Васадзе, худ. Кобуладзе).

1949. «Потопленные камни» Мосашвили (Васадзе, худ. Тавадзе), «На той стороне» Барянова (Месхи, худ. Лапиашвили), «Уча Учардия» Патараи (Васадзе, худ. Тавадзе), «Николоз Бараташвили» Мревлишвили (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Вечнозелёные холмы» Карсанидзе (М. Туманишвили, худ. Тавадзе), «Чужая тень» Симонова (Алексидзе, худ. Тавадзе), «Улыбка победителей» Донжашвили (Двалишвили, худ. Лапиашвили), «Во имя грядущего» Павленко, Чиаурели (Васадзе, худ. Лапиашвили, Тавадзе).

1950. «Голос Америки» Лавренёва (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Из искры» Дадиани (Васадзе, худ. Тавадзе), «Его звезда» Мосашвили (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Незабываемый 1919-й» Вишневского (Туманишвили, худ. Тавадзе), «Семья» Попова (Алексидзе, худ. Лапиашвили).

1951. «Девушка из Тбилиси» Чавчанидзе (Двалишвили, худ. Лапиашвили), «Люди доброй воли» Мдивани (Месхи, худ. Тавадзе), «Враги» (Васадзе, худ. Лапиашвили); «Люди, будьте бдительны!» по Фучику (Туманишвили, худ. Лапиашвили), «Пэпо» Сундукяна (Алексидзе, худ. Лапиашвили).

1952. «Кузница счастья» Какабадзе (Васадзе, худ. Тавадзе), «Женитьба» (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Записки сумасшедшего» Гоголя (Туманишвили, худ. Лапиашвили), «Тяготы Дариспана» Клдиашвили (Васадзе, худ. Тавадзе), «Игроки» Гоголя (Двалишвили, худ. Тавадзе), «Сталь» Вакели (Месхи, худ. Тавадзе), «Отарова вдова» Чавчавадзе (Васадзе, худ. Тавадзе), «Канун грозы» Маляревского (Туманишвили, худ. Лапиашвили).

1953. «Молодая учительница» Келбакиани (Двалишвили, худ. Лапиашвили), «Измена» Сумбатова-Южина (Хорава, худ. Тавадзе), «Праздник в Сакреула» Клдиашвили (Двалишвили, худ. Лапиашвили), «Дон Сезар де Базан» Дюманура и Деннери (Алексидзе, худ. Лапиашвили).

1954. «Гаити» Дюбуа (Васадзе, Туманишвили, худ. Тавадзе), «Сорняк» Канделаки (Двалишвили, худ. Тавадзе), «Путь в грядущее» Мосашвили (Агсабадзе, худ. Лапиашвили), «Испанский священник» Флетчера (Туманишвили, худ. Тавадзе), «Васса Железнова» (Алексидзе, худ. Штенберг).

1955. «В добрый час!» Розова (Двалишвили, худ. Лапиашвили), «Рассказ нищего» по Чавчавадзе, инсц. Нахуцришвили, Цхакая (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Киквидзе» Дарасели (Васадзе, худ. Тавадзе), «Тариел Голуа» Киачели (Туманишвили, худ. Тавадзе).

1956. «Земляки» Джапаридзе (Двалишвили, худ. Цагарели), «Царь Эдип» Софокла (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Деловой человек» Вакели (Туманишвили, худ. Тавадзе), «Первые ласточки» Чиджавадзе (Алексидзе, худ. Аскурава), «Тростник на ветру» Бердзенишвили (Патараи, худ. Цагарели), «Доктор философии» Нушича (Туманишвили, худ. Лапиашвили), «Во дворе злая собака» Буачидзе (Патараи, худ. Лапиашвили).

1957. «Осенние дворяне» Клдиашвили (Патаридзе, худ. Тавадзе), «Борис Годунов» (Алексидзе, худ. Тавадзе); «Горы Гурии покрыты снегом» Габескирия (Патаридзе, худ. Лапиашвили), «Лавина» Мревлишвили (Челидзе, худ. Лапиашвили).

1958. «Оптимистическая трагедия» (Чхартишвили, худ. Сумбаташвили); «Арагвинцы» Анхаидзе (Чхартишвили, худ. Тавадзе), «Ангела» Севастикоглу (Туманишвили, худ. Тавадзе), «Повесть о любви» Буачидзе (Туманишвили, худ. Литанишвили).

1959. «Кваркваре Тутабери» Какабадзе (Алексидзе, худ. Тавадзе), «Зажжётся звезда» Абуладзе (Чхартишвили, худ. Лапиашвили), «Такая любовь» Когоута (Туманишвили, худ. Тавадзе), «Однажды умершие» Канделаки(Чхартишвили,худ. Тавадзе).

1960. «Гамлет» Шекспира (Алексидзе, худ. Лапиашвили); «Иркутская история» Арбузова (Туманишвили, худ. Тавадзе), «Бахтриони» по Важа Пшавела (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Бунт женщины» Сендербю (Туманишвили, худ.Тавадзе).

1961. «Современная трагедия» Эбралидзе (Чхартишвили, худ. Кочакидзе и Чикваидзе), «Огни Картли» Канделаки (Антадзе, худ. Тавадзе), «В бурю» С. Клдиашвили (Мирцхулава), «Пиросмани» Нахуцришвили (Алексидзе, худ. Лапиашвили).

1962. «Хозяйка гостиницы» (Туманишвили, худ. Тавадзе); «Кутаисцы» Саникидзе (Антадзе, худ. Тавадзе), «Продавец дождя» Нэша (Кобахидзе, худ. Кавлашвили), «День рождения Терезы» Мдивани (Алексидзе, худ. Лапиашвили), «Дети моря» Хухашвили (Туманишвили, худ. Тавадзе).

Лит.: Абхаидзе Ш., Швангирадзе Н., Государственный ордена Ленина театр им. Ш. Руставели. Краткий очерк, Тбилиси, 1953; Марданишвили К. А. (Марджанов), Творческое наследие, т. 1, Тбилиси, 1958; Сандро Ахметели. Сборник, Тбилиси, 1958; «Овечий источник». Сборник, Тбилиси, 1959; Васадзе А., Наследие К. С. Станиславского и режиссура театра им. Руставели, в сб.: Вопросы режиссуры, М., 1954; Альтман И., Акакий Алексеевич Хорава, М.— Л., 1947; Февральский А., Театр им.Руставели, М., 1959. *Н. Ш.*

ГРУЗИ́НСКИЙ ТЕА́ТР МУЗЫКА́ЛЬНОЙ КОМЕ́ДИИ ИМ. В. АБАШИ́ДЗЕ. Основан в Тбилиси в 1934 М. Чиаурели и Д. Дзнеладзе на базе груз. передвижного муз.-драм. т-ра «Кооптеатр» (осн. в Тбилиси в 1926). На сцене этого т-ра были пост. первая груз. оперетта «Хаджарат» Куртиди (1938), спектакли: «Три невесты» Кереселидзе, «Любимая племянница» Милорадовы (1956), «Стрекоза» Габичвадзе (1955), «Поздно, да счастливо» Айвазяна, «Песня о Тбилиси» Милорадовы, «Комбле» Лагидзе (1958), «Сильва», «Марица», «Баядера» Кальмана (1942, 1946, 1948), «Трембита» Милютина (1952), «Аршин мал алан» У. Гаджибекова (1943), «Песня весны» Плиева (1960), «Две девушки», «Вратарь» (1961, 1962) Джоджуа и др. В труппе т-ра (1962) — засл. арт. Груз. ССР М. Бериашвили, К. Кобахидзе, В. Саларидзе, Е. Чохели, Е. Гурашвили, В. Яншарашвили, Т. Мерквиладзе, А. Туришвили, артисты М. Хоперия, В. Чечелашвили, Н. Мосешвили, О. Бахтадзе, Т. Хелашвили и др.; гл. реж.— засл. деят. иск-в Груз. ССР Ш. Месхи, реж.— Б. Гамрекели, дирижёры — засл. деят. иск-в Груз. ССР Е. Борчхадзе, Г. Кахиани, балетм. — Д. Мачавариани, худ. — засл. деят. иск-в Груз. ССР И. Аскурава. *Д. Д., Н. Э.*

ГРУЗИ́НСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА ИМ. З. П. ПАЛИАШВИ́ЛИ (Государственный ордена Ленина театр оперы и балета имени З. П. Палиашвили) – крупнейший музыкальный театр Грузии. Осн. в Тифлисе в 1851. С 1896 спектакли давались в здании т. н. Казённого т-ра. В т-ре ставились: «Лючия ди Ламермур» Доницетти, «Эрнани» Верди, «Норма» Беллини (все в 1851), «Гугеноты» (1869), «Русалка» (1880), «Евгений Онегин» (1883), «Пиковая дама» (1893), «Иван Сусанин» (1880), «Хованщина» (1911); «Кристине» Гогниашвили (1918), «Абесалом и Этери» Палиашвили (1919) и др. В т-ре работали И. П. Сараджишвили, А. И. Инашвили, О. А. Бахуташвили-Шульгина, В. М. Зарудная, Л. Г. Яковлев, Д. А. Усатов, выступали итал. певцы —Л. Тетраццини, Е. Джеральдони, спектаклями дирижировали И. П. Палиашвили, М. М. Ипполитов-Иванов и др. В сов. время оперный т-р в Тбилиси стал центром груз. оперной культуры. Спектакли идут на рус. и груз. языках. В 1937 ему было присвоено имя З. П. Палиашвили. На сцене т-ра были осуществлены первые пост. произв. груз. композиторов: оперы «Шота Руставели» Аракишвили (1919), «Кето и Котэ» Долидзе (1919), «Даиси» Палиашвили (1923), «Коварная Тамара» («Дареджан Коварная») М. Баланчивадзе (1926) и др.; балеты «Карнавал» Делиба (1920), «Жизель» Адана (1921) и др. Среди лучших спектаклей 40—50-х гг.: опера «Сказание о Тариэле» Мшвелидзе (1946), балеты «Синатле» Киладзе (1947), «Горда» Торадзе (1949), «Отелло» Мачавариани (1957). Спектакли для детей: «Доктор Айболит» Морозова (1949), «Красная шапочка» Гокиели (1958) и др. В труппе т-ра (1962) — нар. арт. СССР П. Амиранашвили, Д. Андгуладзе, В. Чабукиани, нар. арт. Груз. ССР Н. Белакнели, Е. Гостенина, Б. Кравейшвили, В. Цигнадзе, З. Кикалейшвили, засл. арт.Груз. ССР Е. Геловани, З. Анджапаридзе, Г. Патарая, Т. Санадзе, С. Гоциридзе, И. Алексидзе и др. Гл. дирижёр т-ра — нар. арт. СССР О. А. Димитриади, гл. реж.— В. Таблиашвили; дирижёры — В. Палиашвили, нар. арт. Груз. ССР Д. Мирцхулава, художники — К. Кукуладзе, засл. деят. иск-в Груз. ССР И. Аскурава и др. *И. Э.*

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА

(в скобках указаны фамилии постановщиков)

1918. «Кристине» Гогниашвили (Андроникашвили).

1919. «Шота Руставели» Аракишвили (Цуцунава), «Абесалом и Этери» З. Палиашвили (Цуцунава), «Кето и Котэ» Долидзе (Цуцунава), «Праздник Вакха» Вахвахишвили.

1920. «Любовное зелье» Вахвахишвили.

1921. «Анци» («Шалун»), «Золотой колос» Г. Сванидзе, «Польский бал» (из оперы «Иван Сусанин»).

1922. «Праздник Диониса» Глазунова, «Цветы Гренады» Мошковского, «Лейла» Долидзе.

1923. «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Сказание о Шота Руставели» Аракишвили (Марджанишвили), «Даиси» З. Палиашвили (Марджанишвили).

1924. «Абесалом и Этери» Палиашвили (Марджанишвили), «Ночь на Лысой Горе» Мусоргского, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, «Лоэнгрин» (Марджанишвили), «Золотой петушок» (Марджанишвили); «Севильская жемчужина» Пуни, «Шопениана».

1925. «Золушка»; «Замира» Долидзе.

1926. «Коварная Тамара» («Дареджан Коварная») М. Баланчивадзе (Цуцунава), «Бал-маскарад» Верди (Ахметели), «Рассвет» Ш. Тактакишвили (Андроникашвили).

1927. «Динара» («Жизнь — радость») Аракишвили (Марджанишвили), «Жар-птица».

1928. «Латавра» З. Палиашвили (Ахметели), «Амирани» Мегвинет-Ухуцеси.

1929. «Цисана» Долидзе.

1930. «Абесалом и Этери» Палиашвили (Пагава), «Сказание о Шота Руставели» Аракишвили (Цуцунава).

1931. «1905 год» Мегвинет-Ухуцеси, «Кармен» (Цуцунава).

1932. «Тарас Бульба» Лысенко (Каргальский), «Дон Кихот»; «Алмаст» Спендиарова (Цуцунава), «Равлом» Фемилиди (Ахметели).

1933. «Пиковая дама» (Смолич); «Трильби» Юрасовского.

1934. «Аида» (Смолич); «Джоконда» Понкиелли (Гамсахурдия).

1935. «Риголетто» (Ивалиашвили); «Цыганский барон» Штрауса (Бебутов), «Даиси» Палиашвили (Цуцунава), «Ференджи» Яновского (Литвиненко).

1936. «Дареджан Коварная» М. Баланчивадзе (Цуцунава), «Бахтриони» Киладзе (Цуцунава), «Абесалом и Этери» Палиашвили (Агсабадзе), «Кето и Котэ» Долидзе (Патаридзе), «Мчезабуки» («Солнце-юноша») А. Баланчивадзе (Чабукиани).

1937. «Отелло» Верди (Квалиашвили), «Пиковая дама» (Инашвили); «Латавра» Палиашвили (Цуцунава).

1938. «Севильский цирюльник» (Кушиташвили); «Малтаква» Ш. Тактакишвили (Такайшвили, Литвиненко, Джавришвили), «Коппелия» (Ивашкин), «Тихий Дон» (Ридаль), «Аида» (Цуцунава).

1939. «Травиата» (Журули), «Царская невеста» (Агсабадзе) «Бахчисарайский фонтан» (Сергеев); «Броненосец Потёмкин» Чишко (Журули).

1940. «Депутат» Ш. Тактакишвили (Агсабадзе), «Евгений Онегин» (Цуцунава); «Како качаги» («Разбойник Како») (Андриашвили, Журули), «Сердце гор» А. Баланчивадзе (Сергеев).

1941. «Родина» Туския (Цуцунава), «Ладо Кецховели» Киладзе (Агсабадзе), «Измена» Ипполитова-Иванова (Цуцунава).

1942. «Абесалом и Этери» Палиашвили (Квалиашвили), «Князь Игорь» (Квалиашвили), «Шопениана» (Чабукиани), «Русалка».

1943. «Патара Кахи» («Маленький кахетинец») Гокиели (Агсабадзе), «Дон Кихот» (Чабукиани); «Беглец» Аветисова (Квалиашвили), «Паяцы» (Цуцунава).

1944. «Лебединое озеро» (Чабукиани); «Перикола» Оффенбаха (Канделаки).

1945. «Богема» (Квалиашвили); «Мать и сын» Мачавариани (Агсабадзе), «Тщетная предосторожность» (Дмитраш), «Борис Годунов» (Цуцунава).

1946. «Абесалом и Этери» Палиашвили (Агсабадзе), «Сказание о Тариэле» Мшвелидзе (Цуцунава), «Беруча» («Баши-Ачуки») Кереселидзе (Квалиашвили).

1947. «Сказание о Шота Руставели» Аракишвили (Цуцунава), «Синатле» Киладзе (Чабукиани) — Гос. пр., «Призыв гор» Торадзе (Квалиашвили).

1948. «Сердце гор» А. Баланчивадзе (Чабукиани), «Красный мак» («Красный цветок») (Кикалейшвили), «Жизель» (Чабукиани), «Лауренсия» (Чабукиани).

1949. «Маия» («Счастье») А. Баланчивадзе (Квалиашвили), «Отелло» (Чхартишвили), «Лашкара» Андриашвили (Цуцунава), «Доктор Айболит» Морозова (Давиташвили), «Мазепа» (Квалиашвили), «Горда» Торадзе (Чабукиани)— Гос. пр.

1950. «Непрошенные гости» («Тина и Гиви») Букия (Чабукиани), «Латавра» Палиашвили (Квалиашвили), «Дубровский» Направника (Квалиашвили).

1951. «Кето и Котэ» Долидзе (Цуцунава), «Хевисбери Гоча» Азмайпарашвили (Цуцунава).

1952. «Иоланта» (Квалиашвили), «Царская невеста» (Худодзе, Геловани).

1953. «Абесалом и Этери» Палиашвили (Туманишвили),«За мир» Торадзе (Чабукиани), «Евгений Онегин» (Покровский).

1954. «Богдан Хмельницкий» Данькевича (Д. Смолич), «Свадьба соек» Андриашвили (Геловани).

1955. «Марина» Шаверзашвили (Чхартишвили), «Щелкунчик» (Чабукиани), «Князь Игорь» (Квалиашвили).

1956. «Беруча» Кереселидзе (Агсабадзе), «Борис Годунов» (Алексидзе), «Чио-Чио-сан» (Квалиашвили); «Сокровище Голубой горы» Цинцадзе (Церетели, Долидзе, Санадзе).

1957. «Даиси» Палиашвили (Таблиашвили), «Отелло» Мачавариани (Чабукиани).

1958. «Невеста Севера» («Грибоедов») Торадзе (Туманишвили), «Орлеанская дева» Чайковского (Квалиашвили), «Бахчисарайский фонтан» (Ивашкин); «Арсен» Букия (Закариадзе), «Красная шапочка» Гокиели (Таблиашвили, Гачечиладзе, Дарчия).

1959. «Крутнява» («Водоворот») Сухоня (Квалиашвили), «Дареджан Коварная» М. Баланчивадзе (Таблиашвили), «Спящая красавица» (Чабукиани), «Русалка» (Мчедлидзе).

1960. «Легенда о Тбилиси» Тевдорадзе (Гачечиладзе), «Сельская честь» Масканьи, «Нана» («Таня») Габичвадзе (Агсабадзе), «Баши-Ачуки» Кереселидзе (Гачечиладзе), «Звани» («Лавина») Андриашвили (Гачечиладзе).

1961. «Десница великого мастера» Мшвелидзе (Таблиашвили), «Демон» Цинцадзе (Чабукиани), «Травиата» (Мчедлидзе); «Миндия» О. Тактакишвили (Александзе), «Гантиади» Геджадзе.

Лит.: Хучуа П., Тбилисский государственный ордена Ленина театр оперы и балета имени Захария Палиашвили. Краткий очерк, Тбилиси, 1958; Бегиджанов А., Чхиквадзе Г., Грузинская ССР, М., 1957 (серия «Музыкальная культура союзных республик»); Аракишвили Д. И., Краткий исторический обзор грузинской музыки, Тбилиси, 1940; Хучуа П., К некоторым вопросам грузинской советской оперы и балета, в сб.: Музыковедение и музыкальная критика в республиках Закавказья, М., 1956; Шавгулидзе, Дни и годы Тифлисского оперного театра, Тб., 1936; Орджоникидзе Г., «Отелло», Тб., 1959. *А. Ив.*

ГРУЗИ́НСКИЙ ТЕА́ТР ЮНОГО ЗРИ́ТЕЛЯ — театр для детей. Создан в Тбилиси в 1928. Т-р активно работал над созданием нац. детской драматургии, привлекая груз. драматургов, инсценируя произв. классиков. На сцене т-ра были показаны спектакли о сов. действительности—«Ботэ и Куспара» (1929); «В горах Аджарии» Бердзенишвили (1938), «В сердце Шираки» Мтварадзе (1938), «Маленькие вояки» Нахуцришвили (1941); историко-революц. пьесы — «Ладо Кецховели» Нахуцришвили и Гамрекели (1938), «Киквидзе» Дарасели (1952), «Борис Дзнеладзе» Нахуцришвили (1957); пьесы, написанные на основе нац. фольклора,— «Нацаркекия» Нахуцришвили и Гамрекели (1935), «Комблэ» Нахуцришвили (1940), «Сурамская крепость» Мтварадзе по повести Чонкадзе (1934) и др. В репертуар Груз. ТЮЗа вошли пьесы рус. драматургов (В. А. Каверина, С. М. Михалкова, А. Я. Бруштейн, Е. Л. Шварца). Т-р систематически и успешно ставил нац., рус. и зарубежную

классику: «Патара Кахи» (1940), «Баши-Ачуки» (1952) по А. Церетели, «Рассказ нищего» по Чавчавадзе (1955), «Капитанская дочка» по Пушкину (1937), «Доходное место» (1945), «Ромео и Джульетта» (1942), «Укрощение строптивой» (1942), «Проделки Скапена» (1938); «Вильгельм Телль» (1949), «Принцесса Турандот» (1945) Шиллера и др.

Большинство пост. первых двух десятилетий осуществлялось создателем Груз. ТЮЗа и его художеств. руководителем в течение многих лет А. Такайшвили. В труппе т-ра (1962) — нар. арт. Груз. ССР Г. Купрашвили, Г. Дариспанашвили, засл. арт. Т. Твалиашвили, А. Качкачишвили, М. Эргнели, В. Арешидзе, Д. Цхакая, гл. реж.— А. Гамсахурдия.

Лит. на груз. яз.: Гвиниашвили А., Грузинский театр юного зрителя (к 25-летнему юбилею театра), Тбилиси, 1956; Грузинский государственный театр юного зрителя, Тбилиси, 1958. *Ал. Г.*

ГРУЗИ́НСКИЙ ТЕАТРА́ЛЬНЫЙ ИНСТИТУ́Т ИМ. Ш. РУСТАВЕ́ЛИ — высшее театральное учебное заведение Груз. ССР. Был открыт в Тбилиси в 1939 на базе драм. студий, существовавших при т-рах им. Ш. Руставели и К. Марджанишвили. В 1939—49 директором ин-та был А. Хорава. В институте 4 ф-та: актёрский (имеет отделение кино), режиссёрский, театроведческий и ф-т муз. комедии. В числе педагогов ин-та — А. Хорава, А. Васадзе, А. Пагава, К. Мегвинет-Ухуцеси, Д. Алексидзе, М. Мревлишвили, Д. Джанелидзе. Среди окончивших ин-т— деятели театр. иск-ва Грузии: режиссёры—нар. артист Груз. ССР М. Туманишвили; Л. Иоселиани, А. Двалишвили, актёры—нар. арт. Груз. ССР М. Чахава, Э. Манджгаладзе, засл. арт. Груз. ССР С. Канчели, М. Тбилели, Т. Тетрадзе, Л. Абашидзе, Е. Кипшидзе, Г. Гегечкори, И. Чхеидзе. Директор ин-та (с 1955) И. Тавадзе. *Т. И.*

ГРУЗИ́НСКИЙ ТЕАТРА́ЛЬНЫЙ МУЗЕ́Й (Государственный театральный музей Грузинской ССР). Осн. в 1927 в Тбилиси. С 1938 музей стал приобретать и обрабатывать документы по театр. иск-ву, была организована театр. библиотека. В фондах музея, состоящего из отделов рукописей, декоративного иск-ва, живописи и скульптуры, фото и фотонегативов, мемориального, хранятся личные архивы выдающихся деятелей театр. иск-ва (В. Абашидзе, К. Марджанишвили, А. И. Сумбатова-Южина, В. Мчедлишвили, В. Алекси-Месхишвили, В. Гуния, Н. Габуния, Ш. Дадиани и др.). Директор музея (с 1939) — Г. В. Бухникашвили. В рукописных фондах хранится ок. 14 000 экспонатов, в отделе фото — св. 10 000 экспонатов, в библиотеке — св. 13 000 книг. *Н. Э.*

ГРУЗИ́НСКИЙ ЦИРКОВО́Й КОЛЛЕКТИ́В — см. *Цирковые коллективы*

ГРУЗИ́НСКИЙ ЧИАТУ́РСКИЙ ТЕА́ТР ИМ. А. ЦЕРЕТЕ́ЛИ — драматический театр в крупнейшем рабочем центре Груз. ССР в г. Чиатура.

В 1897 в Чиатуре был создан драм. кружок рабочих марганцевых рудников. В 1907 на его основе был организован полупроф. рабочий т-р. Режиссерами т-ра до революции в разное время были Ш. Дадиани, В. Урушадзе, В. Шалиашвили, М. Корели, А. Цуцунава и др.

После установления Сов. власти в Грузии (1921) Чиатурский рабочий т-р был объявлен государственным. В т-ре работали нар. арт. Груз. ССР Т. Абашидзе, Г. Нуцубидзе. Многие годы т-ром руководил нар. арт. Груз. ССР П. Прангишвили. Среди пост. 50-х гг.: «Моё Квавилети» Бараташвили, «Круговорот жизни» Какабадзе, «Крот» Чиджавадзе, «Без вины виноватые», «Хозяйка гостиницы». В труппе (1962): нар. арт. Груз. ССР Г. Ткабладзе, засл. артисты Груз. ССР М. Вашадзе, В. Сванели, М. Кусиани, артисты А. Бараташвили, А. Датебашвили, Д. Джапаридзе, В. Дурмишидзе, Г. Модебадзе, А. Мосешвили и др. Гл. реж.— Г. Себискверадзе, режиссёр — засл. деят. иск-в Груз. ССР С. Цомая, художник — засл. деят. иск-в Груз. ССР М. Абжандадзе.

Лит.: на груз. яз. Сборник Чиатурский театр, Тбилиси, 1937. *Г. Б.*

ГРУЗИ́НСКОЕ ДРАМАТИ́ЧЕСКОЕ О́БЩЕСТВО — театральная общественная организация. Была создана в 1881 в Тифлисе с целью содействия развитию нац. груз. т-ра. Объединяла проф. деятелей груз. т-ра. Первым председателем об-ва был писатель И. Чавчавадзе. В работе об-ва принимали участие писатели А. Церетели, Р. Эристави, А. Казбеги, переводчик Д. Кипиани. Г. д. о. руководило деятельностью Тифлисской груз. драм. труппы. Имело отделения в Кутаиси, Чиатури (организовано в 1907), Батуми (1913), к-рые руководили местными проф. и любительскими т-рами. В 1914 был созван съезд сценич. деятелей, обсудивший творческие и правовые вопросы. Существовало до 1921. *Г. Б.*

ГРУЗИ́НСКОЕ ТЕАТРА́ЛЬНОЕ О́БЩЕСТВО — см. *Театральные общества СССР.*

ГРУ́НЕВЕЛД (Groeneveld), Бен (р. 1898)— голландский режиссёр, театральный деятель. Творч. деятельность в т-ре начал в 1920. В 1925 организовал ряд театр. студий в Берлине, Дюссельдорфе, Париже, в 1929 принимал участие в создании Большого нар. т-ра в Амстердаме.

В 1932 при поддержке с.-д. рабочей партии основал труппу «Молодые артисты», начавшую свою деятельность пост. спектакля «Матросы из Каттаро» Вольфа (первое представление состоялось в дни восстания на голл. крейсере «Семь провинций»), получившего большое обществ. звучание. Г. пост. спектакли: «Человек-масса» Толлера (1932, совм. с Г. Баубером), «Последняя минута» Деккера о Сакко и Ванцетти (1933), «Профессор Мамлок» Вольфа (1935, спектакль был запрещён). В конце 40-х — в 50-е гг. пост.: «Дайте нам работу» Дужинского, «Преступление и наказание» по Достоевскому, «Слово» Мунка и др. Выступает также как актёр. *А. Вис.*

ГРУО́ДИС, Юозас Мато [8(20).XII.1884—16.IV.1948] — литовский советский композитор, педагог и дирижёр. Засл. деят. иск-в Лит. ССР (1944). В 1914—1916 учился в Моск. консерватории, в 1924 окончил консерваторию в Лейпциге. В 1924—27 Г. — дирижёр оперы и симф. концертов в Каунасе. Композиторскую деятельность начал в 1908. Г.— автор балета «Юрате и Каститис» (1933, Каунас. т-р) на сюжет литов. нар. сказки, музыки к драм. спектаклям и др. соч. В своём творчестве Г. опирался на литов. муз. фольклор; его крупным соч. свойственно широкое симф. развитие. Педагогич. деятельность Г. начал в 1924 в Каунасском муз. уч-ще, с 1933 работал в Каунасской консерватории (с 1946— профессор). Творч. принципы Г., переданные его ученикам, находят дальнейшее развитие в музыке литов. сов. композиторов, сценич. произв. к-рых (балет «На берегу моря» Юзелюнаса, опера «Пиленай» Кловы и др.) получили признание у слушателей. *Ю. Г.*

«ГРУП-ТИ́ЭТР» (The Group Theatre)—американский драматический театр. Создан в 1931 в Нью-Йорке группой актёров, выделившихся из состава «Гилд-тиэтра», входивших в число т. н. «малых т-ров». Первое время существовал как филиал т-ра «Гилд», но вскоре отошёл от него, избрав самостоятельный творч. путь (следовал традициям школы МХАТа). Материальные затруднения, к-рые испытывал т-р, вынуждали вводить иногда в репертуар легковесные малозначимые пьесы («Ночь над Тоасом» Андерсона, «Леди» Лоусона и др.). Деятельность т-ра была связана с рабочим движением США: в т-ре устраивались политич. дискуссии, чтение советских газет и журналов, занятия для самодеятельных рабочих театр. коллективов по системе Станиславского и др. Постановкой пьесы «Люди в белых халатах» Кингсли (1933) т-р утвердил соц. направленность своего репертуара. Среди др. пост.: пьесы К. Одетса («В ожидании Лефти», «Пробудись и пой», «До самой смерти», «Потерянный рай», «Золотой мальчик»), П. Грина («Джонни Донсон») и др. Значительное место в репертуаре т-ра занимали произведения рус. драматургии («На дне», «Три сестры»; «Человек с портфелем» Файко и др.). В 1935—37 «Г.-т.» переживает период своего расцвета. В эти годы т-ром руководят Х. Клермен, Л. Страсберг, Г. Кроуфорд. В труппе т-ра актёры: С. Адлер, Э. Казан, Ф. Тон, Л. Адлер, М. Карновский и др. При «Г.-т.» была создана школа, к-рая готовила режиссёров и актёров для рабочих любительских и полупроф. т-ров. «Г.-т.» подвергался ожесточённым нападкам со стороны амер. реакц. прессы. В 1941 т-р закрылся из-за финансовых затруднений.

Лит.: Clurman H., The fervent years, N. Y., 1957. *К. Б.*

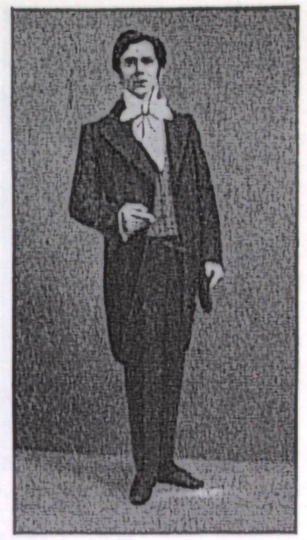
ГРУ́ШАС, Иозас Антонович (р. 29. XI. 1901) — литовский советский писатель. В 1932 окончил Каунасский ун-т. Лит. деятельность начал в 1924. Автор реалистич. рассказов, романов. Написал драмы «Дым» (1955, Паневежский т-р), первую историч. трагедию в литов. сов. драматургии «Геркус Мантас» (1957; Каунасский т-р) о борьбе литовцев против Тевтонского ордена. Пьеса «Семейный праздник» (1959, Каунасский т-р) посв. проблемам социалистич. морали, драма «Профессор Марк Виднинг» (1962) — атомной войне и миру. *А. Рус.*

«ГРУ́ШЕВЫЙ САД» («Л и ю а н ь») — 1) Первая китайская театральная школа. Основана императором династии Тан Сюань-цзуном (713—755), принимавшим участие в обучении театр. иск-ву. Название получила от местечка Лиюань (букв. — грушевый сад) близ столицы Китая — Чанъани. Готовила актёров для песенно-танц. и мимич. представлений, разыгрывавшихся при дворе. В школу принимались лучшие кит. музыканты, а также дворцовые служанки. Впоследствии термин «Г. с.» стал синонимом понятий — театр, театр, круги, драма. 2) Название книги, созданной, по-видимому, во времена династии императора Цин Цяньлуна (1736—95). В этой книге последовательно излагаются принципы актёрского иск-ва Китая. Позднее книга получила др. название — «Зерцало ясного сердца» («Минсинь-цзянь»). *Вл. С.*

ГРУЩИ́ЬСКИЙ (Gruszczyński), Кшиштоф (р. 1925)—польский драматург. Первая пьеса Г. «Добрый человек» разоблачает аполитичный, абстрактный гуманизм (т-р «Камеральны», Варшава, 1950; пост. в др. т-рах Польши). Пьесы Г. «Поезд на Марсель» (1951), «Ключ от пропасти» (1955), направленные против угрозы войны, также шли во многих польских т-рах. Г.— автор трагикомедии «Сингапур 67» (1959, драм. театр во Вроцлаве). Для творчества Г. характерны публицистичность, стремление к постановке философско-этических проблем, образные обобщения. Г.— лауреат Гос. премии. *Б. Рос.*

ГРЫЗУНО́В, Иван Васильевич [10 (22). IV. 1879—29. X. 1919] — русский артист оперы (баритон). Пению обучался у К. И. Кржижановского в Москве. Впервые выступил на сцене в 1903 в моск. т-ре «Эрмитаж» в оперетте «Каморра» Эспозито (роль Гарина). В 1903—04 Г. пел в Т-ре Солодовникова, в 1904—08 и в 1909—15— в Большом т-ре, в 1908—09 — в Опере Зимина. Партии: Елецкий; Веденецкий гость («Садко»), Жермон; Вольфрам («Тангейзер»); Валентин, Меркуцио («Фауст», «Ромео и Джульетта»), Невер («Гугеноты») и др. Выдающаяся работа Г.— партия Онегина. Певец увлекал слушателей искренностью и

жизненной выразительностью исполнения, тонким художеств. вкусом. В 1915 болезнь горла заставила Г. покинуть Большой т-р. Выступал как гастролёр в Опере Зимина (до 1917) и в концертах. *Н. Каз.*



И. В. Грызунов в роли Онегина.

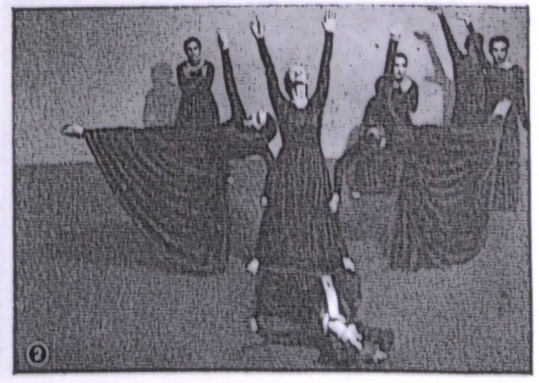
ГРО́ХЕМ (Graham), Марта (р. 11.V.1894) — американская танцовщица, хореограф. В 1918 — 23 работала в танц. труппе Р. Сен-Дени и Т. Шон, в программе которой были пластич. и вост. танцы. В 1926—30 выступала с сольными танцами. Г.— одна из наиболее ярких представительниц совр. амер. «танца модерн». Она выработала собств. стиль ритмо-пластич. танца, отличающийся экспрессионистской выразительностью и сценичностью; стиль этот имеет много последователей. Г. отрицает необходимость фиксированной техники танца, считая, что новые танц. движения постоянно родятся из «импульсов». Для танца Г. характерны сложные позы и движения, исполняемые на полу. Танцевальное иск-во Г. приобретает выразительность благодаря её большой мимич. одарённости. В 30-х гг. организовала танцевальную группу («Марта Грэхем данс груп»). В своих пост., иногда связанных с амер. фольклором, Г. придерживается изощрённой, стилизованной формы: «Пэнч и Джюди» Мак-Брайда (1941), «Аппалачская весна» Копленда (1944), «Смерти и входы» Джонсона (1943), «Поручение в лабиринт» Менотти (1947), «Эпизоды» (1959) на муз. Веберна, и др.

Лит.: Martin J., Introduction to the dance, N. Y., 1939; Martha Graham. Essays on the dance of Marthe Graham, Los Angeles, 1937. *Нат. Р.*

ГРЮ́НДГЕНС (Gründgens), Густав (р. 22.XII.1899)— немецкий актёр и режиссёр. Ученик Л. *Дюмон.* В 1918 дебютировал как актёр во фронтовом т-ре, в 1919 поступил в школу при Дюссельдорфском драм. т-ре. По окончании школы (1920) играл в гор. т-рах Хальбер-

1. М. Грэхем в танце «Обращение к миру». 2. М. Грэхем с труппой в «Американских провинциалах» Хорста.







Сцена из спектакля «Смерть Валленштейна». Слева Г. Грюндгенс — Валленштейн.

штадта, Киля и в гамбургском «Каммершпиле», в к-ром впервые выступил как режиссёр. В 1928—32 был актёром и режиссёром берлинского «Немецкого т-ра», ставил спектакли в «Кролль-опере» и Гос. опере. С 1932 Г.— интендант (руководитель) Берлинского гос. т-ра, с 1937 — генеральный интендант Прусского гос. т-ра в Берлине. В 1946—47 Г. играл и ставил спектакли в «Немецком т-ре» (Берлин), затем переехал в ФРГ, где был назначен генеральным интендантом т-ров Дюссельдорфа. С 1955 Г. возглавляет Гамбургский немецкий драм. т-р. Творчество Г. противоречиво. Он ставил низкопробные пьесы Муссолини и в то же время создал ряд выдающихся классич. спектаклей: «Король Лир» (1934), «Двенадцатая ночь» (1937), «Чайка» (1948; исполнял роль Тригорина). Из совр. репертуара наряду с пьесой «Процесс» Кафки (1950) Г. пост. пьесу сов. драматурга Е. Шварца «Тень» (1947) и «Святую Иоанну скотобоен» Брехта (1959). Среди ролей Г.— Гамлет; Мальволио («Двенадцатая ночь»), Мефистофель (1-я и 2-я части «Фауста»), Торкват Тассо (о. п. Гёте), Франц Моор; Фиеско, Валленштейн («Заговор Фиеско в Генуе», «Пикколомини» и «Смерть Валленштейна» Шиллера), Маркиз фон Кейт (о. п. Ведекинда). Для игры и режиссуры Г. характерны оригинальность трактовки, склонность к подчёркнуто театральной условной форме, гротеску, скупость и строгость выразительных средств. Сдержанное изящество, сценич. эффектность, стремление к внешней остроте, присущие его образам, дополняются пластич. выразительностью жеста и речи. Причудливость гротеска порой подменяет глубину, содержательность. Г. работает также как актёр и режиссёр кино.



Сцена из спектакля «Фауст» в пост. Г. Грюндгенса. Справа Г. Грюндгенс — Мефистофель.

Статьи и речи Г. 1929—51 собраны в книге «Действительность театра» («Wirklichkeit des Theaters» [Frankf./M.], 1953).

Лит.: Берковский Н., Манера и стиль, «Театр», М., 1960, № 3; Mühr A., Großes Theater, Begegnungen mit G. Gründgens, B., 1950; Melchinger S., Modernes Theater, Münch., 1956. *В. К.*

ГРЮ́НФЕЛЬД, Нильс Эдгарович [р.29. VII (11. VIII). 1907] — латышский советский композитор и музыковед. Засл. деят. иск-в Латв. ССР (1945). Чл. Коммунистич. партии с 1956. В 1931 окончил Моск. консерваторию по классу фп. проф. А. Ф. Гедике. Автор первой латыш. сов. оперы «Рута» (1943, Т-р им. Станиславского, Москва) о борьбе сов. партизан против фашистских оккупантов в годы Великой Отечеств. войны в Латвии, а также опер «Дайна» (1949, не пост.), «Любовь сильнее смерти» (1954—59, не пост.) на собств. либретто по мотивам одноим. драмы Я. Райниса, кантат, хоров и др. произв. Г. принадлежат также музкритич. статьи и очерки, монография «Рудольф Берзинь» (1958; соавтор М. Залите) и др. С 1949 Г. преподаёт в Латв. консерватории (с 1954 — доцент). *Я. В.*



Гуань Хань-цин. Худ. Ли Ху.

ГУА́НЬ ХАНЬ-ЦИН (около 1210—1298 или 1300) — китайский драматург. В молодости занимался медициной, нек-рое время был врачом в придворной лечебнице. Позднее посвятил себя драматургии, выступал также как актёр. Г. Х.-ц. является основоположником *юаньской драмы*. Он написал св. 60 пьес (сохранилось 18), из к-рых лучшие — драмы «Обида Доу Э», «Сон о гибнущей бабочке», «Один среди врагов», «Сон о западном Шу», комедии «Спасение обманутой», «Беседка у реки». В политически острых, гуманистич. по своей направленности пьесах Г. Х.-ц. воссоздал тяжёлую картину жизни Китая в период монг. господства. Произв. Г. Х.-ц. отмечены знанием жизни, умением передать тончайшие оттенки чувств и психологии героев, мастерством типич. обобщения. Пьесы Г. Х.-ц., как правило, имеют 4 акта, центр. место в них занимают образы женщин различных социальных кругов.

Лит.: Федоренко Н. Т., Гуань Хань-цин — великий китайский драматург, М., 1958. *И. Г.*

ГУАРНЬЕ́РИ (Guarnieri), Камарго (р. 1.II. 1907)— бразильский композитор и дирижёр. Один из основоположников нац. муз. культуры. Член Браз. муз. академии. Музыке обучался в консерватории в Сан-Паулу; брал уроки композиции в Париже у Ш. Кёклена. В 40-х гг. выступал в США как дирижёр. Автор гл. обр. симф., камерно-инструмент. и вок. соч. Произв. Г. отличаются эмоциональностью, ритмич. и гармонич. своеобразием, широким использованием разнообразных муз.-выразит. средств, ярким нац. колоритом. Эти качества присущи и единств. опере Г. «Педро Малазарте» (1952, Рио-де-Жанейро) на сюжет из эпохи колонизации Бразилии. *М. Лиц.*

ГУ́БАРЕВ, Виталий Георгиевич [р. 17(30).VIII. 1912] — русский советский драматург. Окончил Ин-т журналистики (1934). Автор пьес, широко шедших в

ТЮЗах страны: «Павлик Морозов» о герое-пионере, сказки «Королевство кривых зеркал» (совм. с А. Успенским) и «Великий волшебник» (все три пьесы впервые пост. в Моск. ТЮЗе—1951, 1953, 1956), пьесы «Барышня» (1954; Моск. обл. ТЮЗ). *Е. Х.*

Соч.: Барышня. Комедия в 3 д., М., 1955; Павлик Морозов, М., 1953.

ГУБАРЕ́ВИЧ, Константин Леонтьевич (р. 23.XII. 1906) — белорусский советский драматург. Лит. деятельность начал в нач. 30-х гг. Автор пьес «Центральный ход» (1948) о партизанском движении в Белоруссии и «Алазанская долина» (1949) о восстановлении колхозной деревни в послевоен. годы, написанных совм. с И. Дорским (пост. в Т-ре им. Я. Коласа). Самостоятельно написал пьесы «Брестская крепость» (1950, Т-р им. Я. Купалы) о героич. обороне Брестской крепости в годы Великой Отечеств. войны, комедию «Простая девушка», «На крутом повороте» (1956, Т-р им. Я. Купалы) о борьбе за новые методы труда в колхозном строительстве, «Главная ставка» (1957, Минский рус. т-р) о событиях революции в Белоруссии. Пьесы Г. идут на сценах белорус. т-ров, ставились также на Украине, в Армении, РСФСР.

Лит.: Писатели сов. Белоруссии, Минск, 1955, с. 56—57; Нядёля Ул., Беларускі тэатр..., Мінск, 1959. *В. Л.*

ГУ́БСКАЯ, Вера Николаевна (25. VIII. 1906—19. X. 1953) — советская артистка балета и балетмейстер. Нар. арт. Узб. ССР (1944). В 1922 училась в балетной студии Нелидовой в Москве. С 1923 — солистка Т-ра оперы и балета им. Палиашвили, с 1930 — прима-балерина Т-ра оперы и балета им. Навои в Ташкенте. Темпераментом, эмоциональностью, обаянием отличалось её исполнение партий: Тао Хоа; Китри («Дон Кихот»), Заремы. Г. внесла значит. вклад в развитие узб. хореограф. иск-ва. Работала гл. балетмейстером Т-ра им. Мукими (1941—43 и 1947—48), Янги-юльского т-ра (впоследствии т-ра Ташсовета; 1943—46). В 1948 поступила в ГИТИС, а в 1953 окончила балетмейстерское отделение. Пост. в Ташкентском т-ре оперы и балета им. Навои балеты: «Аистёнок» Клебанова (1940), «Спящая красавица» (1953); «Берег счастья» Спадавекиа (1953). С 1936 занималась педагогич. деятельностью (в Ташкентской балетной школе и др.). *Е. Н.*

«ГУГЕНО́ТЫ» («Les Huguenots») — опера Д. *Мейербера*, либр. Э. Скриба и Э. Дешана по повести П. Мериме «Хроника времён Карла IX». Пост. 29 февр. 1836, Париж (Рауль — Нурри, Валентина — Фалькон, др. исполнители — Допрез, Лавассёр). До 1914 в Париже опера пост. 1080 раз. Возобновлена там же, 1930 и 1936. В дальнейшем опера обошла сцены т-ров Австрии, Англии, Бельгии, Германии, Венгрии, Голландии, Дании, Испании, Италии, Норвегии, Португалии, Польши, Чехословакии, Швейцарии и др. стран мира. В России в 1840 пост. в концертном исполнении (на нем. яз.) в Петербурге. Осенью 1843— в Одессе, в 1850—в Риге (под назв. «Рауль и Валентина») и в Петербурге на итал. яз. (под назв. «Гвельфы и Гибеллины»). На рус. яз. пост. 2 февр. 1862, Мариинский т-р (рус. пер. Калашникова, дирижёр Лядов; Рауль — Сетов, Валентина — Лаврова, Марсель—Васильев 1-й, Сен-Бри — Петров, Невер — Мео, Паж — Леонова, Маргарита — Аннинская). В Москве впервые пост. 2 марта 1879, Большой т-р (Маргарита — Махина, Сен-Бри — Фюрер, Валентина — Зыкова, Невер — Крыжановский, Рауль — Барцал, Марсель — Белявский, Паж — Святославская). 14 апр. 1895 новая постановка, там же (декорации Вальца, Савицкого и Гроппиуса, балетмейстер Мандес и Гансен; Маргарита — Цыбущенко, Сен-Бри — Власов, Валентина — Дейша-Сионицкая, Невер — Корсов, Рауль — Донской, Марсель — Трезвинский, Паж — Аксена). Среди выдающихся исполнителей — Куза, М. Фигнер, Меньшикова (Валентина), Н. Фигнер, Клементьев, Алчевский, Ершов (Рауль), Мельников, Тартаков, Яковлев, П. Хохлов (Невер), Корякин (Марсель), Стравинский (Сен-Бри), Рааб, Мравина (Маргарита), Крутикова, Александрова, Славина (Паж).

На сов. сцене впервые пост. 17 нояб. 1922, Оперный т-р Зимина (Москва, дирижёр Багриновский, реж. Званцев, худ. Талдыкин; Маргарита — Куренко, Рауль — Курганов, Валентина — Павловская, Сен-Бри — А. Пирогов, Невер— А. Хохлов, Марсель — Г. Пирогов). Пост. в Большом т-ре 2 апр. 1925 (дирижёр Небольсин, пост. Лосского, худ. Петровский; Маргарита — Катульская, Сен-Бри — Оспов, Марсель — Петров, Рауль — Озеров, Валентина — Держинская, Невер — Миняев, Паж — Лорина, Коссе — Нардов, Мерю — Чаплыгин, Тавани — Пикок). Среди выдающихся исполнителей — Стрельцов, Ханаев (Рауль), Барсова (Маргарита), А. Пирогов (Сен-Бри), Жуковская (Паж). Возобновлена в Большом т-ре в 1934. Пост. театром Кирова 31 марта 1935 (новый текст Епанешниковой, дирижёр Дранишников, пост. Смолича, реж. Дворищин, худ. Дмитриев, хормейстер Маратов, балетм. Захаров; Маргарита — Степанова, Валентина — Павловская, Сен-Бри — Плешаков, Невер — Вительс, Рауль — Нэлепп, Марсель—Касторский, Паж — Смирнова). Новая пост. в Т-ре оперы и балета им. Кирова 20 февр. 1951 (дирижёр Ельцин, реж. Смолич, худ. Ходасевич, балетм. Анисимова, хормейстер Михайлов; Маргарита — Максимова, Валентина — Серваль, Рауль — Ульянов, Марсель — Ярошенко, Паж — Смирнова, Невер — Алексеев). Пост. в др. городах Сов. Союза — Ереван (1943), Горький (1950).

Издания «Г.»:рус. пер.— П. Калашникова, М., Гутхейль, [1887], М., Юргенсон, [1887]. *Н. Гр.*

ГУГУШВИ́ЛИ, Этери Николаевна (р. 2. IX. 1925)— грузинский советский театровед, театральный критик. Окончила театроведч. ф-т ГИТИСа. С 1955 ведёт педагогич. работу в Груз. театр. ин-те, преподаёт историю т-ра. Автор ряда книг и статей по груз. т-ру.

Соч.: Грузинский государственный драматический театр имени Котэ Марджанишвили. Краткий очерк, Тбилиси, 1958 (в соавторстве с Д. С. Джанелидзе); Большевистская печать и театр, М.—Л., 1961 (в соавторстве с А. З. Юфит); А. А. Хорава, в кн.: Труд актёра, М., 1959, вып. V, с. 27—42; В. М. Чабукиани, в кн.: Труд актёра, М., 1960, вып. VIII, с. 61—79; Акакий Хорава, Тбилиси, 1962. *Н. Ш.*

ГУДАЙТИС-ГУЗЯ́ВИЧУС, Александрас Аугустинович [р. 12.V (25.V). 1908] — литовский советский писатель, драматург, общественный деятель. Чл. Коммунистич. партии с 1927. Деп. Верх. Совета СССР 1-го и 4-го созывов и деп. Верх. Совета Лит. ССР 1—3-го созывов. Лит. деятельность начал в 1928. В 1950 написал пьесу «Правда кузнеца Игнотаса» (по своему одноим. роману), изображающую борьбу литов. народа за Сов. власть в 1918 (Т-р драмы Лит. ССР, Вильнюс). В психологич. драме «На берегах Немана» («Ататван», 1957; Шяуляйский т-р) показана жизнь литов. интеллигенции в послевоен. период, сложный процесс изменения психологии людей. В пьесе «Незримое оружие» (1959; Т-р драмы Лит. ССР, Вильнюс) Г.-Г. показывает последние месяцы бурж. власти в Литве, разоблачает её политику, связь с фашистами. *А. Руз.*



ГУДЖАРА́ТСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. Гуджаратцы — народ, насчитывающий ок. 18 млн.чел., населяющий сев. часть шт. Бомбей (Зап. Индия) и говорящий на одном из новоиндийских языков—гуджарати. Г. т. и д. следуют древним традициям театр. представлений «бхаван», в основе которых были переработки санскритских классич. пьес. Оригинальная гуджаратская драматургия и общедоступный гор. т-р зародились в сер. 19 в., когда возникли многочисл. театр. компании («натак мандал»). Участниками этих компаний были парсы — представители религ. общины. В 1852 была создана «Театральная компания парсов», в последующие 30 лет возникло св. 20 компаний. Нек-рые из них просуществовали до 20-х гг. 20 в., меняя время от времени названия («Театральная компания Алфреда», руководимая актёром и режиссёром Коваджи; «Театральное об-во Элфинстона», основанное К. С. Назиром в 1860; «Компания Балливалы» и др.).

Наиболее известные драматурги конца 19—нач. 20 вв.— Ранчодбхаи Удайрам и Нармадашанкар, писавшие пьесы на сюжеты из мифологии и эпоса («Харишчандра», «Наль и Дамаянти», «Горести Лалиты» Удайрама; «Похищение Ситы», «Шакунтала» Нарма-

дашанкара). Эти драматурги основали театр. объединения «Гуджаратское драматич. об-во», «Бомбейское об-во любителей гуджаратской драмы». Образование этих обществ имело значит. влияние на дальнейшее развитие гуджаратской драматургии. В этот же период выдвинулись актёры, постановщики и театр. организаторы: К. Балливала, бр. Мадан, Кабраджи, Кхатау, Огра и др. Многие актёры вышли из брахманских семей, были наследственными исполнителями ролей «гандхарвов» (небесные гении), «наяков» (герои), «бходжаков» (певцы, музыканты). В 1912—20 возник ряд новых трупп: «Театр. об-во Сарасвати», «Драматич. об-во Лакшмиканта» и др. В эти годы в Бомбее выступали одновременно 12 трупп (из них 5 гуджаратских). Многочисл. коммерч. и любительские труппы выступали в разл. городах Гуджарата, нек-рые из них гастролировали в др. р-нах Индии. Спектакли ставились на языках гуджарати и урду и на англ. яз. (пьесы Шекспира в постановке «Театр. об-ва Элфинстона»). В 20-х гг. 20 в. в гуджаратских труппах выступали актёры: бр. А. и В. Наяк, Джайшанкар («Сундари») — выдающийся исполнитель женских ролей (до недавнего времени женские роли на гуджаратской сцене исполнялись только мужчинами).

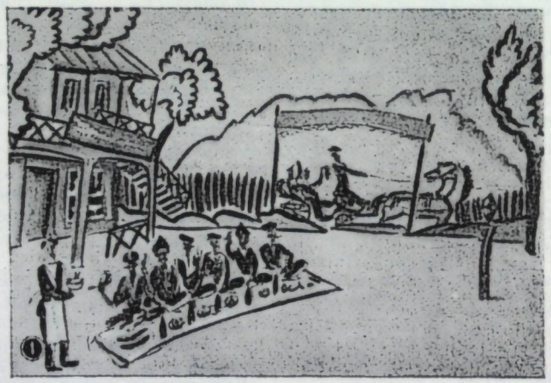
В последующие два десятилетия для гуджаратской сцены писали драматурги старшего поколения: М. Муллани, М. Н. Двидеви, П. Двидеви, Н. Вибхакар (раскрывавший темы труда и капитала в пьесе «Мадху-Бансари»), Р. Брахмабхатт, К. М. Мунши (видный политич. деятель). Пьеса П. Двидеви «Арунодай» («Заря») выдержала в 1921—38 около 500 постановок. Свыше 100 пьес написал и М. Трибхувандас («Игра вселенной», «Манорама»).

К молодому поколению драматургов относятся Прафулла Десаи («Расцвет», «Золотая эра») и Прагджи Доса. Первоначально пьесы гуджаратских драматургов строились гл. обр. на историч. и мифологич. сюжетах. Впоследствии всё большее место занимают совр. темы — порабощение женщины, проблема детских браков, индо-мусульманское единство и т. д. Музыка и пение остаются одним из осн. компонентов этих спектаклей.

В 1941—49 большого развития достигает движение за создание гуджаратского нар. т-ра. Одним из организаторов этого движения явился Я. Тхаккар. Были созданы театр. ассоциации, т-ры к-рых много гастролировали по штату Гуджарат, помогая организации любительских театр. трупп. К полупрофессиональным труппам относятся «Натмандал» и «Рангмандал» (Ахмадабад), «Калакендра» и «Натгхар» (Барода) и др. Единственная крупная профессиональная труппа — «Деши Натак Самадж» (Бомбей), дающая представления 3 раза в неделю. Из многочисл. любительских коллективов наибольшей популярностью в конце 50-х гг. пользовался «Индийский нац. т-р» (Бомбей). Любительское и проф. театр. движение Гуджарата выдвинуло имена актёров, режиссёров, драматургов и театр. деятелей, к-рые прилагают усилия к созданию подлинного нар. гуджаратского т-ра, свободного от коммерч. устремлений, отражающего жизнь и чаяния народа штата Гуджарат: актёры-постановщики А. Марзбан, Ф. Антия, ставящие сатирич. пьесы; драматурги П. Доса, П. Джоши, С. Джоши; актёры и театр. деятели С. Бхатт, М. Рандерия, Я. Тхаккар, Д. Ганди, П. Оджха, С. Десаи, В. Мехта и др. В Гуджарате существуют театр. труппы (состоящие из неск. актёров), разъезжающие по небольшим городам и сельским местностям. Они выступают с традиционными «бхаваи», к-рые разыгрываются на небольшой площадке на улице, перед зрителями, сидящими вокруг. На гуджаратской сцене ставятся нац. и переводные пьесы Р. Тагора («Красные олеандры», «Алака», «Почтовое отделение», «Чандалика» и др.), Ш. Чаттерджи («Бидур Чела», «Бираж Баху», пер. с бенгальского), санскритские пьесы («Глиняная повозка» Шудраки, «Перстень ракшасы», «Мудраракшаса» Вишакхадатта, и др.); Ибсена («Нора», «Дикая утка», «Привидения» и др.), Шекспира («Гамлет», «Макбет», «Венецианский купец»), Мольера («Скупой», «Мещанин во дворянстве», «Тартюф»), Гоголя («Ревизор»), Горького («На дне») и др. *Св. П.*

ГУДИАШВИ́ЛИ, Владимир (Ладо) Давидович [р. 6(18).III.1896] — груз. сов. художник. Нар. художник Груз. ССР (1956). В 1914 окончил Тифлисское художеств. уч-ще. Живописец и график, развивающий в своём творчестве традиции др.-груз. фресковой живописи, создатель ряда станковых картин. Г. создал ряд произв. для нац. сцены. В Т-ре им. Руставели (Тбилиси) Г. оформил спектакли «Ламара» по Важа Пшавела (1926), «Мзета-Мзе» Вахвахишвили (1926); в Т-ре оперы и балета им. Палиашвили—«Кето и Котэ» Долидзе (1937); в Т-ре им. Марджанишвили—«Сказ об Арсене», инсц. Марджанишвили (1931), «Джой Стрит» Зархи (1933), «Майя из Цхнети» Канделаки (1955) и др. В первых спектаклях Г. изобретательность и лаконизм, присущие его творчеству, использовались им для разл. сценич. экспериментов. В последних работах Г., сохраняя стремление к театр. зрелищности, следует принципам реалистич. иск-ва. Написал ряд картин, изображающих сцены груз. импровизац. нар. театра берикаоба, карнавального шествия кеноба.

Эскизы декораций В. Гудиашвили к спектаклям Т-ра им. Марджанишвили: 1. «Сказ об Арсене». 2. «Майя из Цхнети».





Лит.: Топурия М., Ладо Гудиашвили, Тбилиси, 1958. *М. Г.*

ГУДИАШВИ́ЛИ, Николай Иванович [р. 6 (19). V. 1913] — грузинский советский композитор. В 1937 окончил Тбилисскую консерваторию, в 1940 — аспирантуру. Автор оперы «Элисо» (1944), балета «Мандили» (1951), муз. комедий «Встреча на даче» (1950), «Подарок» (1951), «Салхинобели» (1954), музыки к спектаклям «Патара Кахи» Церетели, «Пэпо» Сундукяна, «Невеста с афиши» Гольдони (пост. в т-рах Тбилиси, Гори и др.).С 1937 Г. ведёт педагогич. работу в Тбилисской консерватории.

ГУДКО́В, Иван Иванович [28.III(9. IV). 1887 — 5. VIII. 1962]—русский советский театральный деятель. Засл. деят. иск-в РСФСР (1948). Работал в МХАТе со дня основания (1898). Был сотрудником, артистом вспомогат. состава, исполнителем эпизодич. ролей. С 1923 — зав. монтировочной частью, пом. режиссёра, зав. постановочной частью т-ра. В 1931—55 руководил электроосветит. цехом МХАТа. Принимал участие в оформлении всех спектаклей Художеств. т-ра. С 1955 — директор учебного т-ра и зав. производственной практикой ГИТИСа. *А. Пв.*

ГУ́ДМЕН (Goodman), Бенджамин Дэвид (Бенни) (р. 30.V.1909) — американский дирижёр, музыкант (кларнетист). В 1928—34 руководил джаз-оркестром, в к-ром играл на кларнете, саксофоне и трубе, в 1934—44 — дирижёр и солист джаз-оркестра, выступавшего по нью-йоркскому радио под назв. «Давайте танцевать». В 1944—50 возглавлял джазовые ансамбли (трио, квартет и т. д.),с 1950—септет, с к-рым выступал в разл. городах Европы. Г. способствовал развитию иск-ва джаза. Как выдающийся кларнетист-виртуоз, он утверждал т. н. стиль «свинг» (см. *Джаз*). Удостоен премии на конкурсах джаз-оркестров (1936—1937; 1937—41; 1943—47; 1949). Г. известен также как исполнитель классич. музыки. С 1938 выступает солистом в концертах симф. оркестров США (под управлением А. Копленда, П. Хиндемита и др.). Снимался в фильмах. В 1962 гастролировал в СССР.

Соч.: The Kingdom of swing. Harrisburg. 1939. *М. Зон.*

«ГУ́ДМЕНС-ФИЛДС». (Goodman's Fields) — английский драматический театр, существовавший в 1729 — 1742 в Лондоне. Антрепренёром «Г.-Ф.» был Гиффард. В «Г.-Ф.» пост. одну из своих ранних пьес Г. Филдинг («Щёголь из Темпля»). На подмостках «Г.-Ф.» впервые выступил в Лондоне (9 окт. 1741) Д. Гаррик в роли Ричарда III. Закон о восстановлении театр. цензуры, принятый в 1737, отрицательно отразился и на деятельности «Г.-Ф.». После закрытия театра здание было превращено в склад. Сгорело в 1802. *Ю. К.*

ГУ́ДМУНДСДОТТИР (Gudmundsdottir), Стефания (1876—1926) — исландская актриса. Одна из основателей (в 1897), ведущая актриса и художеств. руководитель (в 1924—26) «Рейкьявикского театр. об-ва». Творчество Г. было проникнуто патриотич. идеями, она утверждала общественно-просветит. назначение театр. искусства. В числе лучших ролей Г.: Трина («Первоапрельские шутки» П. Л. Хейберга), Нора; фру Тьельде («Банкротство» Бьёрнсона), Маргарита Готье («Дама с камелиями» Дюма-сына). Наиболее полно дарование Г. раскрылось в произв. исл. драматургов, в к-рых она создавала образы гордых, отважных девушек из народа, обладающих сложным и красивым духовным миром: Аслауг («Новогодняя ночь» Эйнарсона), Аста («Отверженные» Йохумсона), Льот и Стейнунн («Усадьба Хроун» и «Мечта» Сигурйоунсона), Гекла («Борьба королей» Камбана), Гудрун («Грешники духа» Кварана).

С. Гудмундсдоттир в роли Стейнунн.



Лит.: Leikfélag Reykyavikur 50 âra 1897—1947, Reykjavik, 1947. *Вл. М.*

ГУЖО́ВА, Вера Никитична [р. 18(30).I.1898] — украинская советская артистка оперы (драматич. сопрано). Нар. арт. УССР (1941). Пению обучалась в Киевской консерватории. Сценич. деятельность начала в 1921 в Киевском рабочем ж.-д. т-ре (1924). Пела в оперных т-рах Киева (1924—25,1928—29, 1944—48), Харькова (1925—50), Одессы, Баку, Тбилиси и др. Партии: Одарка («Запорожец за Дунаем»), Наталка («Наталка-Полтавка»), Ганна («Месть» Жуковского), Татьяна, Лиза, Ярославна; Кошевая («Молодая гвардия» Мейтуса), Аида, Тоска и др. С 1949 преподаёт в Харьковской консерватории, с 1950—в Киевской. *С.З.*

ГУ́ЗИК, Анна Яковлевна (р. 15.IV.1909)—еврейская советская актриса. Проф. сценическую деятельность начала в 1924 в труппе своего отца Я. С. Гузика. Играла в комедиях и оперетках Гольдфадена, в инсценировках произв. Шолом Алейхема и др. Некоторое время была актрисой Ленинградского т-ра муз. комедии (1932), киевской и харьковской оперетт (1935) и др. С сер. 30-х гг. Г. выступает в евр. опереттах и в эстрадном репертуаре. Работая в системе эстрадно-концертных организаций, Г. разъезжает по городам Союза с большим эстрадно-музыкальным ансамблем. Роли Г. в опереттах: Шмендрик (о. п. Гольдфадена), Двойре («Шестая жена»), Шейнделе и Ривкеле («Для меня ты красива»), Официантка («Бейлке») и др. Высокое мастерство трансформации позволяет актрисе одной разыгрывать пьесы с несколькими ролями: эстрадные композиции «Колдунья» по Гольдфадену, «За праздничным столом» (текст Керлера; муз. Дормана) и др. В репертуаре Г.— евр. нар. песни и танцы, эстрадные фельетоны. В исполнении Г. сочетаются элементы драмы и буффонады, патетики и юмора. Её игра отличается тонкостью нюансировки, выразительностью внешнего рисунка.



Выступление А. Я. Гузик на эстраде.

Лит.: «Театр», 1956, № 8, с. 183; Толстой А. Н., Полное собр. соч., т. 13, М., 1949, с. 481—82. *А. Шн.*

ГУ́И (Gui), Витторио (р. 14.IX.1885)— итальянский дирижёр, композитор. Музыке обучался в Академии Санта-Чечилия в Риме. Впервые выступил как дирижёр в 1907 в Риме (т-р «Адриано», «Джоконда» Понкьелли). Затем дирижировал оперными спектаклями в Турине, Парме, Неаполе. В 1923—25 был ассистентом А. Тосканини в миланском т-ре «Ла Скала». В 1928 организовал и возглавил постоянный оркестр во Флоренции. В 1933 по инициативе Г. был впервые проведён фестиваль «Флорентинский музыкальный май». На этом и последующих фестивалях под рук. Г. исполнялись оперы Россини, Верди, Керубини, Перселла, Генделя,

Спонтини, Глюка с участием лучших итал. певцов. Дирижировал операми в т-рах Вены, Лондона, Берлина, Праги, Будапешта и др. городов, на фестивалях в Зальцбурге и Эдинбурге. В 1935 гастролировал в Ленинграде и Москве. Среди соч. Г.— опера «Фея Малерба» (1927, Турин), песни и др.

Лит.: Gatti G. M., Musicisti moderni d'Italia e di fuori, 2 ed.,Bologna, 1925. *Св. Г.*

ГУЙМЫНЬДА́НЬ — см. *Дань*.

ГУЙЦЗЮЙ — форма китайской муз. драмы. Распространена в пров. Гуанси в Юж. Китае в р-нах, где говорят на общераспространённом кит. лит. языке (р-ны Гуйлинь, Ишань, Лючжоу и др.). Этот вид театр. представлений возник при слиянии Хунаньской драмы с местной (гуйлиньской) драмой в сер. 19 в. Первые сведения о Г. относятся к 1853, когда был пост. спектакль труппой Жуйхуабань во главе с известными актёрами Лю Юй-цаем и Сяо Си-мэй. В 1862 были созданы три труппы Г. В 1884 организована известная труппа Синьжэньхэбань. В 1885 образуются ещё две труппы и создаётся театр. школа для подготовки актёров Г., а в 1905 — для подготовки актрис. После этого женщины-актрисы занимали в т-ре Г. большое место. В 1909 Хэ Юань-бао создал в Гуйлине т-р «Цзинфу сиюань». Вначале в репертуар Г. входили историко-героич. драмы (уси), в совр. т-ре Г. преобладают лирич. драмы и пьесы, сюжет к-рых взят из судебной практики (вэньси). Известны традиц. драмы, входящие в репертуар Г.: «История железного лука» Тегуньюань, «Нефритовый браслет» Шэ юй чжо, «Волшебный лотосовый фонарик» Бао лянь дэн, «Мэн Лян крадёт коня» Мэн Лян дао ма и др. Из вновь созданных драм пользуются популярностью: «Факелы над реками» Цзянхэ фэнхо , «Кусок чжуанской парчи» Ифу чжуан , цзинь по мотивам сказок народности чжуан и др. Известные актёры т-ра Г.— Лю Ваньчунь, Цзян Цзинь-кай, Цзян Цзинь-лян, актрисы — И Си, Се Юй-цзюнь, Цинь Цай-ся, Цинь Чжи-цзин и др. За пределами пров. Гуанси Г. получила распространение в юж. части пров. Хунань. Для Г. характерны 3 типич. мелодии: куньцян, луаньтань и гаоцян. Репертуар пьес Г. во многом совпадает с репертуаром т-ра Циянси провинции Хунань. *Б. Р.*

ГУ́КОВА, Маргарита Георгиевна [р. 16(28).III. 1887] — русская сов. артистка оперы (лирико-драм. сопрано). В 1906 окончила Моск. консерваторию по классу У. Мазетти. До окончания консерватории работала в Муз. студии худ. исканий. В 1906—14 Г.— артистка Большого т-ра. Лучшая партия Г. — Татьяна, к-рую исполняла с большой искренностью, глубоко раскрывая внутр. мир героини оперы. Др. партии: Тамара; Маша («Дубровский» Направника), Повариха, Ольга («Сказка о царе Салтане», «Псковитянка» Римского-Корсакова), Иеди, Фатима («Сын мандарина», «Кавказский пленник» Кюи); Маргарита («Фауст»), Мими; Недда («Паяцы»), Миньон (о. п. Тома), Шарлотта («Вертер» Массне) и др. Г. обладала красивым голосом, тонкой музыкальностью, большим драматич. дарованием и сценич. обаянием. С 1920 работала как педагог в оперной студии Большого т-ра (впоследствии Оперный т-р им. К.С.Станиславского), в 1935—1945 — в оперно-драматической студии им. К. С. Станиславского. *Н. Каз.*

ГУЛАЗЯ́Н, Ольга Никогосовна [р. 27.XII.1885 (8.I.1886)] — армянская советская актриса. Нар. арт. Арм. ССР (1935). Деп. Верх. Совета Арм. ССР 4-го созыва. Род. в Тифлисе. В 1900 принимала участие в спектаклях рабочих-любителей, играла роли Саломе и Нато в пьесе Г. Сундукяна «Ещё одна жертва». На следующий год вступила в проф. арм. драм. труппу в Тифлисе. Принимала активное участие в деятельности Тифлисского Нар. т-ра. Играла в Баку и др. городах Закавказья, гастролировала в Турции, Египте. Вначале Г. исполняла роли травести (Алёшка «На дне» и др.), впоследствии приобрела известность лучшей субретки арм. сцены: Туанетта, Дорина («Мнимый больной», «Тартюф»). Первый крупный успех связан с исполнением роли Гаяне («Измена» Сумбатова-Южина). В 1922—23 сыграла Лауренсию («Овечий источник»). Особенно ярко дарование Г. раскрылось в пост. пьес Сундукяна, в к-рых она играла почти все женские роли. С 1926 Г.— актриса 1-го гостеатра Армении (ныне Т-р им. Сундукяна) в Ереване. В творчестве Г. получили развитие реалистич. традиции дореволюц. арм. т-ра. Верность жизненной правде, высокая речевая культура, мягкая, искренняя манера игры, острота сценич. характеристик отличают искусство Г. Творчество её отмечено ярким национальным колоритом, юмором, мастерством ведения диалога. Среди лучших ролей Г. —Наталия, Эпемия, Саломе («Хатабала», 1927, «Пэпо», 1935, «Ещё одна жертва», 1944, Сундукяна), Кукушкина, Огудалова («Доходное место», 1929, «Бесприданница», 1946), Ксения («Егор Булычов и другие», 1933). В 1957 Г. сыграла роль бабушки в пьесе А. Касоны «Деревья умирают стоя», в 1961—Ламбринию («Остров Афродиты» Парниса). Г. написала театральные мемуары «Воспоминания» (1945). Гос. премия СССР (1952).





О. Н. Гулазян в ролях: 1. Наталия. 2. Ксения. 3. Ламбриния.

Соч.: Воспоминания, Ереван, 1945, 2 изд., Ереван, 1957 (на арм. яз.).

Лит.: Зарян Р., Театральные портреты, кн. 1, Ереван, 1956; «Театр», Ереван, 1957, № 6, с. 115—116; Демирчян Д., Воспоминания и думы об армянской драматургии и театре, Собр. соч., т. VI, Ереван, 1958, с. 658—63 (все издания на арм. яз.). *Р.З.*

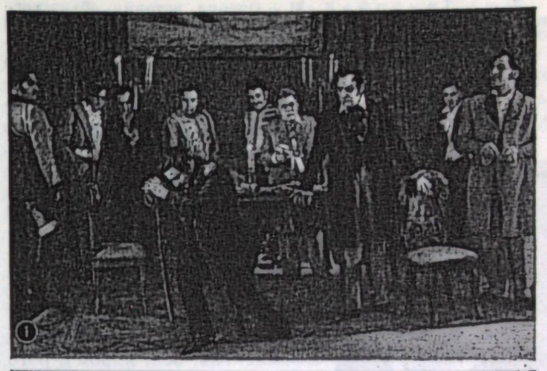
ГУЛА́К-АРТЕМО́ВСКИЙ (Артемовский), Семён Степанович [4 (16).II.1813—5(17). IV. 1873] — украинский композитор и артист оперы (баритон). С 11 лет пел в хоре. В 1830 М. И. Глинка, командированный как капельмейстер Придворной певческой капеллы на Украину для набора певчих, пригласил Г.-А. в Петербург. В 1838—39 Г.-А. жил у Глинки и обучался под его руководством пению. При содействии Глинки поехал в Италию, брал там уроки пения (1839—42) и выступал в опере (Флоренция). В 1842—64 пел на сцене рус. т-ра и в итал. опере в Петербурге под фамилией Артемовского. Партии: Неизвестный («Аскольдова могила» Верстовского), Руслан; Клод Фролло («Эсмеральда» Даргомыжского, первый исполнитель партии), Дон Жуан (о. п. Моцарта), лорд Уолтон («Пуритане» Беллини) и др. Г.-А. обладал красивым и широким по диапазону голосом (легко брал звуки теноровой тесситуры). В 1863 Г.-А. написал известную комич. оперу «Запорожец за Дунаем» (пост. в том же году в Петербурге), заложившую основу укр. оперного иск-ва. Мелодичная и доступная музыка «Запорожца за Дунаем» проникнута сочным нар. юмором. В её основу положены интонации укр. нар. песен. Образы главных действующих лиц обладают ярко выраженным нац. характером. Г.-А. написаны дивертисмент «Украинская свадьба» (1851), водевиль «Ночь накануне Ивана Купала» (1852) и др.



Лит.: Киселёв Г., Гулак-Артемовский, Киев, 1951; Бернандт Г. и Ямпольский И., Гулак-Артемовский и его русские связи,в сб.:Из истории русско-украинских музыкальных связей, М., 1956.

ГУЛАКЯ́Н, Армен Карапетович [20.X(1.XI).1899—22.IX.1960] — армянский советский режиссёр. Нар. арт. Арм. ССР (1940). Деп. Верх. Совета СССР 2-го и 3-го созывов. Чл. Коммунистич. партии с 1941. Сценич. деятельность начал в 1918 как актёр драм. труппы Нар. дома им. Зубалова в Тбилиси. В 1921—25 занимался в Арм. драм. студии в Москве и в ГИТИСе. С 1925 — режиссёр Арм. т-ра драмы в Тбилиси; с 1927— режиссёр, в 1930 — 38 и 1944—53— гл. режиссёр Т-ра им. Сундукяна в Ереване. В 1938—46 и с 1958 — гл. режиссёр Т-ра оперы и балета им. Спендиарова в Ереване. Творчество Г. способствовало утверждению на арм. сцене сов. драматургии, росту сценич. мастерства, формированию ансамбля. Лучшие спектакли Г. характеризовались ясностью замысла, чёткостью мизансцен. Много внимания уделял Г. работе с актёрами. Пост. в Т-ре им. Сундукяна пьесы: «Хатабала» (1927), «Пэпо» (1929) Сундукяна, «В кольце» Вагаршяна (1930), «Женитьба Фигаро» (1933), «Платон Кречет» (1935), «Гроза» (1935); «Разорённый очаг» Сундукяна (1938), «Отелло» (1940),«Маскарад» (1949); «На высотах» Боряна (1947), «Эти звёзды наши» Тер-Григоряна и Карагезяна (Гос. пр. СССР, 1950), «Живой труп» (1951) и др.; в Т-ре им. Спендиарова — «Ануш» Тиграняна (1935), «Иван Сусанин» (1942), «Отелло» (1942), «Гугеноты» (1943); «Аршак II» Чухаджяна (Гос. пр. СССР, 1946), «Давид бек» Тиграняна (1952), «Лусабацин» Степаняна (1960) и др.; в Т-ре им. Станиславского — «Из-за чести» Ширванзаде (1950), «Кремлёвские куранты» (1956) и др.

Г.— автор пьес «На заре» (1937, Т-р им. Сундукяна), «Великая дружба» (1939, Т-р им. Сундукяна), «Клад» (1940), «Дни, люди незабываемые» (1957, Ленинаканский театр). Пьесы Г. шли в т-рах Тбилиси, Баку, Кировакана, Степанакерта и др. армянских театрах.





Сцены из спектаклей в пост. А. К. Гулакяна: 1. «Маскарад». 2. «На заре».

С 1947 вёл преподават. работу в Ереванском художеств.-театральном ин-те (проф. кафедры актёрского мастерства и режиссуры). *Б. А.*

ГУЛЕ́ВИЧ, Зоя Николаевна (р. 19.II.1889) — русская советская актриса. Нар. арт. Арм. ССР (1953). Сценич. деятельность начала в 1907 в Москве, в т-ре миниатюр, затем работала в Екатеринбурге, Ростове-на-Дону, Таганроге, Уфе. В 1946—59 — актриса Ереванского рус. т-ра им. Станиславского. Г.— характерная актриса, сочетающая в своём творчестве драматизм с тонким, живым юмором.

Роли: Кукушкина («Доходное место»), Гурмыжская; Анна Андреевна («Ревизор»), Горностаева («Любовь Яровая»), Полежаева («Беспокойная старость»), Таланова («Нашествие») и др. *Б. А.*

ГУ́ЛИА, Георгий Димитриевич [р. 1(14).III.1913] — абхазский советский писатель, драматург. Сын Д. *Гулиа*. Член Коммунистич. партии с 1940. Засл. деятель искусств Груз. ССР. Литературную деятельность начал с 1930. Первая пьеса Г. — «1866 год» (в соавторстве с Н. Микава, 1939) о народном восстании в Лыхнах против феодалов, пост. в абхазском т-ре (Сухуми), стала значительным этапом в истории абхазского т-ра. В годы Великой Отечественной войны в абхазском т-ре пост. пьеса Г. «Скала героев» о борьбе абхазского народа с фашизмом. Характерные для драматургии Г. героическая патетика, напряжённость конфликта ещё отчётливее проявились в драме «Чёрные гости» (1956, Абх. т-р). Автор трагикомедии «Колыбель Б-2». Государственная премия СССР (1949).

Лит.: Лакербай М., Очерки истории абхазского театр. искусства, Сухуми, 1957; его же, Из истории абхазского театра, Тбилиси, 1957 (на груз. яз.). *М. Л.*

ГУ́ЛИА, Димитрий Иосифович [21.II.1874, село Уарча, Абхазия,— 1960, Сухуми] — абхазский советский писатель, драматург. Нар. поэт Абхазии. Будучи педагогом Сухумской учительской семинарии, организовал в 1918 из своих учеников первый в Сухуми абх. лит.-драм. кружок, который в 1919 показывал спектакли в абх. сёлах. В первый же год после установления в Абхазии Сов. власти (1921) по предложению Главполитпросвета Абхазии Г. организовал драм. коллектив, осн. ядром к-рого были участники его ученического кружка. Этот коллектив ставил пьесы Г. («Под чужим небом» и др.) и его переводы рус. и груз. пьес. Объезжая районы Абхазии, коллектив проводил большую агитац. работу, привлекал талантливую молодёжь, из к-рой вышли основоположники нац. т-ра (А. Агрба, Ш. Пачалия, Л. Касландзия, М. Ковe, Д. Миквибия, И. Кокоскерия). В 1959 абх. т-р в Сухуми пост. пьесу Г. «Призраки».



Лит.: Лакербай М., Очерки истории абхазского театр. искусства, Сухуми, 1957; его же, Из истории абхазского театра, Тбилиси, 1957 (на груз. яз.). *М. Л.*

ГУЛОМАЛИ́ЕВ, Гуломхайдар (р. 1904) — таджикский советский балетмейстер, музыкант, композитор. Нар. арт. СССР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Г. явился одним из зачинателей художеств. самодеятельности на Памире. В 1943 организовал детский ансамбль песни и танца. Коллективы Рушанского дома культуры, созданные Г., стали основой Памирского ансамбля нар. музыки, песни и танца Тадж. госфилармонии, художественным руководителем которого Г. был со времени основания (1956). Г. — музыкант-исполнитель, композитор-мелодист, создал ряд популярных песен и инструмент. номеров.



Лит.: Народное искусство, Сталинабад, 1956, с. 27—29, 119. *Н. Н.*

ГУ́ЛЬБРАНСОН (Gulbranson; наст. фам.—Нордгрен; Nordgren), Эллен (8.III.1863—2.I.1947)—шведская артистка оперы (сопрано). Член Швед. муз. академии (с 1910). Пению обучалась в Стокгольмской консерватории у Ю. Гюнтера, совершенствовалась в Париже у М. Маркези и Э. Кеннет. Впервые выступила на оперной сцене в Стокгольме в 1889, после чего была принята в труппу Королевской оперы, где вскоре стала ведущей солисткой. В 1896—1914 Г. одновременно с работой в Стокгольмском т-ре гастролировала в крупнейших городах Европы как концертная и оперная певица, в т. ч. в Берлине, Париже, Амстердаме, Лондоне, Осло, Москве, регулярно выступала на Байрёйтских фестивалях в операх Вагнера под рук. З. Вагнера в 1914—23. Обладая сильным выразительным голосом широкого диапазона (пела меццо-сопрановые и альтовые партии), Г. увлекала слушателей искренностью и темпераментом исполнения. Особенным успехом пользовалась в операх Вагнера — Елизавета, Кундри, Ортруда, Изольда, Брунгильда («Тангейзер», «Парсифаль», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда», «Кольцо Нибелунга») и Верди — Азучена, Амнерис («Трубадур», «Аида»). После 1923 преподавала пение в Осло.

Лит.: Elsta F., Boken om Ellen Gulbranson, Oslo, 1950. *Л. М.*

ГУЛЬЕ́ЛЬМИ (Guglielmi) — итальянские композиторы.

1) Пьетро Алессандро Г. (9.XII.1728—18.XI.1804). Музыке обучался у своего отца, придворного капельмейстера Дж. Гульельми и у Ф. Дуранте в консерватории в Неаполе. Автор св. 100 опер на либретто П. Метастазио, К. Гольдони, Р. Кальцабиджи, Д. Боттарелли, Ч. Бадини и др. В 12-летнем возрасте написал первую оперу «Дон Кикибио» (не сохранилась). В 1755 успешно дебютировал как композитор. С 1762 был придворным капельмейстером в Дрездене и Брауншвейге, в 1767—72 выступал в Королевском т-ре в Лондоне как дирижёр и постановщик своих опер (в к-рых участвовала его жена, певица Лелия Аккьяпати): «Ифигения в Авлиде» (1768), «Путешественники» (1768), «Эцио» (1770), «Безумие Роланда» (1771), «Карнавал в Венеции» (1772), «Деметрий» (1772). Вернувшись в Италию, Г. занимался в осн. композицией. Несмотря на растущую известность его современников Паизиелло и Чимарозы, произв. Г. долго пользовались популярностью, особенно оперы «Похищение жены» (1765), «Верная супруга» (1767), «Мирандолина» (1773), «Томира, царица Скифская» (1795; 1800—Петербург) (все пост. в Венеции), «Эней и Лавиния» (1785), «Благородная пастушка» (1788), «Прекрасная рыбачка» (1789), «Влюблённая служанка» (1790) (все пост. в Неаполе) и др. Произв. Г. объединяют в себе типические черты итал. оперы 18 в.—комизм и сентиментальность, яркость колорита и ритмич. гибкость, непосредственность чувства и его вок. выражения, живость сценич. ситуаций. В качестве дирижёра работал в консерваториях Неаполя и Венеции, участвовал в пост. опер Глюка в Лондоне и Италии. В 1793 был назначен капельмейстером собора св. Петра в Риме. Написал мн. вокальных, симф., камерно-инструмент. и др. соч.

2) Пьетро Карло (1763—28.II.1817) — итальянский композитор. Сын Пьетро Алессандро Г. Известен также под прозвищем «Гульельмини». Музыке обучался в консерватории в Милане. Дебютировал как композитор в 1794 оперой «Деметрий» (Мадрид). Выступал как дирижёр и постановщик своих опер в т-рах «Сан-Карло» (Лисабон), «Ла Скала» (Милан), Королевском т-ре (Лондон) и др. С 1814 — придворный капельмейстер в Масса-Каррара. Г. написал ряд вок. и др. соч. Автор ок. 40 опер, пост. (в т. ч. самим автором) в т-рах Италии, Испании, Португалии, Англии, Австрии и др. стран.

Оперы: «Дорваль и Виргиния» (1795, Лисабон), «Ухищрения любви» (1799, Рим), «Два близнеца» (1799, Рим), «Капризная служанка» (1803, Неаполь), «Две свадьбы, но один муж» (1806, Лондон), «Триумф Давида» (1808, Лисабон), «Ромео и Джульетта» (1810, Лондон), «Остров Калипсо» (1813, Милан), и др.



Лит.: Piovano F., Notizie storico - bibliograf. sulle opere di P.C.G. (Guglielmini) con appendice su P. Guglielmi, «R. M. I.», Milano, 1909—1910, XVI—XVII; Della Corte A., L'opera comica italiana nel'700, Bari, 1923.

ГУЛЯ́ШКИ, Андрей (р. 7. V. 1914) — болгарский писатель и драматург, обществ. деятель. Чл. Болгарской компартии. Автор ряда романов. В своей первой социальной драме «Болото» (1946) отобразил обществ. жизнь

Болгарии накануне её освобождения в 1944. Первый среди болг. драматургов воплотил образы строителей новой жизни в пьесе «Обещание» (1949). Обе пьесы пост. Нар. т-р им. К. Сарафова (ныне им. Вазова) в Софии. Секретарь Союза болг. писателей. Удостоен Димитр. пр. *Аз. М.*

ГУ́ММЕЛЬ, Хуммель (Hummel), Иоганн Непомук (14.XI. 1778 — 17.X.1837)—австрийский композитор, пианист, дирижёр и педагог. Родом из Словакии. Музыке учился у своего отца И. Гуммеля — капельмейстера т-ра Шиканедера в Вене, а также у В. Моцарта (в течение 2 лет), М. Клементи, И. Альбрехтсбергера, И. Гайдна и А. Сальери. С 1787 Г. выступал как пианист во мн. странах Европы. В 1804—11 Г., сменив И. Гайдна, дирижировал оркестром в т-ре кн. Эстергази в Эйзенштадте. В 1811—16 жил в Вене, где занимался педагогич. деятельностью. В 1816—18—капельмейстер Придворной оперы в Штутгарте, с 1819 —в Веймаре. Одновременно выступал как пианист и оперный дирижёр в Петербурге (1822), Париже (1825), Вене (1827), Варшаве (1828), Лондоне (1833) и др. городах Европы. Автор 9 опер, в т. ч. «Матильда фон Гиз» (1810, «Кернтнертортеатр», Вена), «Возвращение императора» (1814, Вена), ряда балетов и пантомим, в т. ч. «Волшебное кольцо» (1811, Вена), «Волшебная битва, или Арлекин на родине» (1812, Вена), «Ослиная шкура» (1823, Штутгарт) и др., а также фп., симф., вок. и др. соч. Г. был одним из крупнейших педагогов-пианистов, воспитавших выдающихся исполнителей (Ф. Гиллер, К. Черни, А. Гензельт, З. Тальберг и др.). Ему принадлежит ряд педагогич. работ.

Лит.: Batka I., Wodianer E., J. N. Hummel: biographische Skizze..., [Pozsony, 1887]; Benyovszky K., J. N. Hummel. Der Mensch und Künstler, Bratislava, 1934; Sietz R., Die Verhandlungen um J.N. Hummels Nachfolge in Weimar, [Bratislava], 1953. *Вл. О.*

ГУ́ММЕЛЬ, Хуммель (Hummel), Фердинанд (6.IX. 1855 — 24. IV. 1928) — немецкий композитор, арфист и дирижёр. Муз. образование получил в Вене и Берлине; концертировал как арфист в Германии, Дании, Норвегии, Швеции, России и др. странах. В 1892—1919 Г. работал дирижёром и муз. руководителем т-ра «Шаушпильхауз» в Берлине. Автор опер: «Мара» (1893, Берлин), «Англа» (1894, Берлин), «Ассарпай» (1898, Гота), «Софья Брабантская» (1899, Дармштадт), «Исповедь» (1899, Берлин) и др. Г. принадлежит также музыка к спектаклям: «Святая улыбка» Вильденбруха (1899), «Ночь накануне Ивана Купалы» (1901) и «Мир на земле» (1909) Мёллера, киноопера «По ту сторону потока» (1922), мелодрамы «Гном» (1881), «Снежная королева» (1881), «Гензель и Гретель» (1882), симф., вок., камерно-инструмент. и др. соч. Оперы Г. (особенно «Мара» и «Ассарпай») ставились с успехом также на итал., швед. и др. оперных сценах. Г. был одним из первых композиторов-веристов; в своём творчестве испытал влияние П. Масканьи.

Лит.: Schiedermair L., Deutsche Musik im europäischen Raum, Münster — Köln, 1954. *Вл. О.*

ГУМО́З, гуммоз (от лат. gummi — камедь: застывший сок из коры деревьев, употребляемый в качестве клея), — часть театрального грима. Применяется для пластич. изменений лица (лепка носов, подбородков, скул). Изготовляется из гумозного пластыря (75%), воска натурального (10%), канифоли (5%), тона № 2 (7%), бакана красного (3%). Смесь варится в эмалированной кастрюле на пару. *В. Ш.*

ГУ́МПЕРДИНК, Хумпердинк (Humperdinck), Энгельберт (1.IX.1854 — 27.IX.1921) — немецкий композитор и педагог. Окончил консерваторию в Кёльне (1876), Королевскую муз. школу в Мюнхене (1879), совершенствовался в Италии (1879—81), где познакомился с Р. Вагнером, был ассистентом в Байрёйте при постановке его опер. В 1879 отмечен премией Мендельсона за своё первое соч.— балладу для хора и оркестра «Паломничество в Кевлаар» на стихи Гейне. Первое сценич. произв. Г.— детская опера «Гензель и Гретель» (либр. А. Ветте, сестры Г., Веймар, Придворный т-р, 1893) принесла композитору славу; она отличается выразительностью, простотой и мелодич. богатством, близка нар. музыке. Опера неоднократно ставилась в России, под назв. «Ваня и Маша». Вёл педагогич. деятельность: 1885—86 — проф. консерватории в Барселоне, в 1890—96—во Франкфурте, 1887 — в Кёльне. С 1900 — директор и профессор композиции Муз. академии в Берлине.

Др. оперы: «Маркитантка» (1914, Городской т-р, Кёльн) и «Гаудеамус» (сцены из жизни нем. студентов, 1919, «Ландестеатр», Дармштадт), комич. оперы «Женитьба против воли» (1905, Королевская опера, Берлин), «Королевские дети» (как мелодрама пост. в 1897, Королевский т-р, Мюнхен; 2-я ред. 1910, т-р «Метрополитен-опера», Нью-Йорк), детские оперы-сказки «Семеро козлят» (1895, «Шиллертеатер», Берлин) и «Спящая красавица» (по сказке Перро, 1902, Городской т-р, Франкфурт-на-Майне), пантомима «Чудо» (1911, т-р «Олимпия», Лондон), музыка к спектаклям Нем. т-ра под рук. М. Рейнхардта (Берлин), «Венецианский купец» (1905), «Зимняя сказка» (1906), «Ромео и Джульетта» (1907), «Двенадцатая ночь» (1907); «Лисистрата» Аристофана (1908), «Синяя птица» Метерлинка (1910) и др.

Лит.: Kuhlmann H., Stil und Form in der Musik von Humperdinck's Oper «Hänsel und Gretel», Diss., Marburg, 1930; Püllen K. W., Die Schauspielmusiken Humperdinck's. Diss., Köln, 1951. *Вл. О., Л. М.*

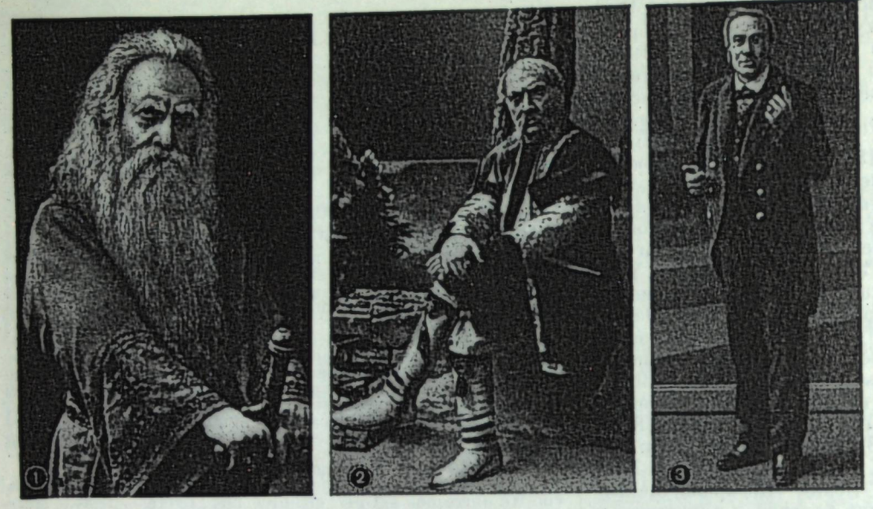
ГУ́НДУЛИЧ (Gundulić), Иван Франов [8.I.1589(?)—8.XII. 1638] — хорватский поэт и драматург из Дубровника. Автор эпич. поэмы «Осман». Сохранились пьесы Г. на сюжеты из античной мифологии, представлявшие собой свободные переводы с итал. яз.: «Ариадна», «Похищенная Прозерпина», «Диана» и «Армида» (две последние в отрывках). Лучшее поэтич. произв. Г.—пастораль «Дубравка», прославляющая родину и свободу, проникнутая ренессансным жизнеутверждением. «Дубравка» впервые была исполнена в 1628 на площади Дубровника перед Княжеским дворцом. В 1888 пост. в Загребе. Динамич. действие, живой нар. язык, обилие комич. сцен определили популярность пьесы, сохраняющейся в репертуаре т-ров (показывается на Летнем фестивале в Дубровнике).

Соч.: Произведения Джива Франа Гундулича, 2 изд., в редакции Дж. Керберла и М. Решетара, Загреб, 1938.

Лит.: Решетар М., Иван Гундулич, предисловие к польскому изданию «Османа», Варшава, 1934 (на польск. яз.). *С. И.*

ГУ́НИА, Валериан (Валико) Леванович [9(21).I. 1862, с. Эка,— 31.VII.1938, Тбилиси] — грузинский советский актёр, драматург, режиссёр, театральный деятель, критик, переводчик. Нар. арт. Груз. ССР (1933). Род. в дворянской семье. Учился в Москве в Петровско-Разумовской с.-х. академии. В Москве сблизился с А. И. Сумбатовым-Южиным. По возвращении в Тифлис организует груз. любительские спектакли и участвует в них. В 1882 вступил в тифлисскую груз. драм. труппу. Поборник реалистич. иск-ва, Г. внёс значит. вклад в развитие нац. груз. т-ра. Революц.-демократич. тенденции творчества Г. особенно полно проявились в годы первой рус. революции 1905. Г. исполнял гл. роли в спектаклях, выражающих протест против социальной несправедливости (Гела — «Патара Кахи» А. Церетели и др.) и ставил эти спектакли. Г.— актёр глубокой мысли, тщательно работавший над сценич. образами, обладавший ярким темпераментом, красивым по тембру голосом. Играл разнохарактерные роли: Лир, Отелло; Како («Како разбойник» по Чавчавадзе), Скалозуб («Горе от ума»), Эдип («Царь Эдип» Со-





В. Л. Г у н и а в ролях: 1. Лир. 2. Отар-бек. 3. Харитон Филиппович («Тяжба» Г. Эристави).

фокла), Кин (о.п. Дюма-сына), Осип («Ревизор»), Отар-бек («Измена» Сумбатова-Южина), Берсенев («Разлом»).

Г. воспитал плеяду талантливых актёров, организовывал сезонные и гастрольные труппы для обслуживания груз. городов и сёл. В 1908 принял участие в организации нар. т-ра в Кутаиси для рабочих. В 1882 Г. написал свою первую пьесу «Незаконнорождённый» (пост. в Тифлисе). Среди многочисл. пьес, переводов, переделок Г. — патриотич. драмы «Брат и сестра», «Два героя», комедия «Манёвры». Г. переводил Гоголя, Островского, Шекспира, Мольера, Гюго, Ибсена, Гауптмана и др. Написал либретто к операм «Даиси» З. Палиашвили (1923), «Динара» Аракишвили (1924), «Христине» Гогишашвили. Перевёл на груз. яз. либретто опер «Севильский цирюльник», «Кармен», «Риголетто». Редактировал газету «Театри» (1886) и др. периодич. издания, писал статьи в газетах и журналах. В 1889 издал книгу «Грузинский театр 1879—1889».

После установления в Грузии Сов. власти (1921) Г. стал одним из активных строителей сов. театр. культуры: принимал активное участие в организации бесплатных спектаклей для рабочих, руководил театр. коллективами и был избран первым председателем Союза работников иск-ва. С 1913 снимался в кино.

Соч. на груз. яз.: Грузинский театр за 1879—1889, Тб., 1889; Драмы и комедии, кн. 1—2, Тб., 1893; Статьи и письма, Тб., 1953.

Лит.: День благодарности. Юбилейный иллюстр. альманах в честь 35-летней деятельности В. Гуния, Тб., 1917; Джанелидзе Д., В. Гуния, в кн.: Сахиоба, Тб., 1958; Бердзенишвили Н., Большой деятель грузинского театра [В. Гуния], Тб., 1959 (все изд. на груз. яз.); Тавзарашвили Г., Грузинский театр, М., 1930; Бухникашвили Г., Грузинский театр за сто лет, Тб., 1950. *А. П.*



ГУНО́ (Gounod), Шарль (17. VI. 1818, Париж,—18. X. 1893, Сен-Клу) — французский композитор, дирижёр, музыкальный писатель. Член Ин-та Франции (с 1866). Виднейший представитель франц. лирич. оперы. Отец Г. — художник, мать — пианистка. В 1836—38 Г. учился в Парижской консерватории у А. Рейха, Ф. Лесюэра, Ф. Галеви, А. Бертона и Ф. Паэра. В 1839 за кантату «Фернан» был удостоен Рим. пр. В 1845 — 52 работал церк. органистом и капельмейстером в Париже, в 1852—1860 руководил объединением хоровых обществ «Орфеон». В 1851 была поставлена опера Г. «Сафо» (т-р «Гранд-Опера»; в 1884 переработана), в 1854 — опера «Кровавая монахиня» (т-р «Гранд-Опера»). В дальнейшем композитор создал оперы: «Царица Савская» (1862, т-р «Гранд-Опера»), «Мирейль» (1864, «Т-р лирик»), «Ромео и Джульетта» (1867, «Т-р лирик», с балетом 1888) и др. В своих сценич. соч. Г. противопоставил внешним театр. эффектам, приподнятости чувств, характерным для романтич. т. н. *большой оперы*, стремление к простоте, правдивости сюжета и музыки (сам Г. отдал дань этому жанру в операх «Сафо», «Кровавая монахиня», «Царица Савская»). Одно из популярнейших произв. мирового оперного репертуара — опера Г. «Фауст» по Гёте (1859, «Т-р лирик», Париж). Далёкая от философских обобщений Гёте (что было подчёркнуто композитором, давшим опере первоначально название «Маргарита»), опера привлекает своей эмоциональностью, мелодичностью, изяществом формы. Муз. язык оперы во многом связан с мелодией франц. гор. песни-романса и танца. Появление «Фауста» нанесло сокрушительный удар эстетике большой оперы. Реалистич. тенденции, выявившиеся в «Фаусте», Г. частично развивал и в др. произв., но в этих операх, даже в лучшей после «Фауста» опере Г. «Ромео и Джульетта», сказалось стремление к красивости, искусственная трактовка муз. материала. Опера «Полиевкт» (1878, т-р «Гранд-Опера») проникнута религиозными настроениями, мистикой.

Г. принадлежат также музыка к спектаклям и соч. в др. жанрах. Творчество Г. оказало большое влияние на дальнейшее развитие франц. оперы (в частности, на молодого Бизе). Г. — автор работ «„Дон Жуан" Моцарта» (Париж, 1890), «Записки артиста» (Париж, 1896, в рус. пер. 1904), статей и др.

Др. оперы: «Лекарь поневоле» по Мольеру (1858, «Т-р лирик», Париж); «Коломба» (1860, Баден-Баден), «Филемон и Бавкида» (1860, «Т-р лирик», Париж), «Сен-Мар» (1877, «Опера комик»), «Дань Заморы» (1881, т-р «Гранд-Опера») и др.; музыка к комедиям Мольера «Мещанин во дворянстве» (1857, «Театр Франсе») и «Жорж Данден» (1873, неоконч.), к трагедии «Улисс» Понсара (1852; т-р «Комеди Франсез»), к драмам «Две королевы» Легуве (1872, т-р «Вентадур») и «Жанна д'Арк» Барбье (1873, т-р «Гетэ»).

Лит.: 50 опер [Ред. сост. М. Друскин], Л., 1959; Французская музыка второй половины XIX века. Сб. переводных работ. Вступ. ст. и ред. М. С. Друскина, М., 1938; Серов А. Н., Критические статьи, т. 4, СПБ, 1895; «Артист», 1893, № 31, кн. 11, с. 192—194; «Всемирная иллюстрация», 1873, № 210, с. 27; Saint-Saens C., Ch. Gounod et le Don Juan de Mozart, P., 1894; Prod'homme J. G., et Dandelot A., Gounod..., v. 1—2, P., 1911; Soubies A. et Curzon H. de, Documents inédits sur le Faust de Gounod, P., 1912; Ollone R. d', Gounod et l'opera comique, «RM», XIII, novembre; Hartler H., Einführung zur Oper Margarethe, B., 1939; Landormy P., Gounod, P., 1942; Hillemacher P. L., Charles Gounod, P., [1906]; Landormy P., «Faust» de Gounod, P., 1922.

ГУ́РА (Gura), Эйген (8.XI.1842—26.VIII.1906) — немецкий артист оперы (баритон). В 1864—66 обучался пению в Мюнхенской консерватории. Впервые выступил на оперной сцене в Мюнхене в 1865, пел в оперных т-рах Бреславля (1867—70), Лейпцига (1870—

1876), Гамбурга (1876—83) и вновь Мюнхена (1883—95). В 1876—96 выступал на Байрёйтских фестивалях. Считался одним из лучших баритонов 2-й пол. 19 в. Обладал драм. талантом, сильным, мягким по тембру и ровным во всех регистрах голосом. Г. исполнял иногда и басовые партии. Особенно успешно выступал в операх Вагнера (Голландец, Ганс Сакс, Гунтер, Амфортас, Доннер — «Летучий голландец», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Гибель богов», «Парсифаль», «Золото Рейна») и др. нем. композиторов.

Др. партии: Пизарро («Фиделио» Бетховена), Оттокар («Вольный стрелок» Вебера), граф Либенау («Оружейник» Лортцинга), Калиф («Багдадский цирюльник» Корнелиуса), Ганс Хейлинг (о. п. Маршнера), Лепорелло, Дон Жуан («Дон Жуан»), Риголетто и др.

Лит. соч.: Erinnerungen aus meinem Leben, Lpz., 1905.

Лит.: Steinitzer M., Meister des Gesanges, B., 1920. *Л. М.*

ГУ́РВИНЕК (Hurvinek) — персонаж чешского кукольного т-ра. См. *Спейбл*.

ГУ́РВИЧ, Абрам Соломонович [30. I (11.II). 1897 — 18.XI.1962] — русский советский литературовед и театральный критик. Лит. деятельность начал в 1925. Осн. работы Г. посв. анализу пьес сов. драматургов (Погодина, Афиногенова, Файко, Киршона и др.). В своих книгах, статьях и рецензиях освещает проблемы совр. т-ра и драматургии.

Соч.: В поисках героя, М.—Л., 1938; Три драматурга. Погодин, Олеша, Киршон, М., 1936; Черты современника (Литературно-критические статьи), М., 1958; Н. Ф. Погодин, в сб.: Театральный альманах, кн. 7, М., 1948; Образ Ленина в советской драматургии, «Театр», М., 1940, № 1. *С. Г.*

ГУРЕ́ВИЧ (псевдонимы — Л. Горев, Н. Н. и др.), Любовь Яковлевна (2.XI.1866—17.X.1940) — русская советская писательница, историк театра, переводчик. Род. в Петербурге в семье известного педагога. В 1888 окончила Высшие женские курсы («Бестужевские»). Первая большая театр.-критич. работа Г.— «Освобождение театра» (журн. «Образование», СПБ, 1904, № 4, разд. III, с. 75—96) о петербургских гастролях МХТ, о Станиславском в роли Брута. Г. написала ряд книг и статей по вопросам т-ра, отмеченных глубиной мысли, тонким вкусом, большой эрудицией. Убеждённая сторонница реалистич. иск-ва, Г. явилась поборницей творчества Художественного театра. Была другом К. С. Станиславского; редактировала его книги «Моя жизнь в искусстве», «Работа актёра над собой», «Художественные записи» 1877—92, «Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра» и др.

Соч.: Литература и эстетика. Критич. опыты и этюды, М., 1912; Творчество актёра, М., 1927; К.С. Станиславский, [М.] 1929; История русского театрального быта, М.—Л., 1939; К. С. Станиславский, в сб.: Мастера МХАТ, М.— Л., 1939, с. 3—74; Воспоминания, в сб.: О Станиславском (сост. и отред. Г.), М., 1948, с. 117—182).

Лит.: Станиславский К. С., Материалы. Письма. Исследования, М., 1955 (Театральное наследство, т. 1), с. 189—247; Русская литература XX века, под ред. С. Венгерова, т. 2, М., 1916, с. 171—89; Первые литературные шаги. Автобиографии современных русских писателей, М., 1911, с. 181—198; «Театр», М., 1940, № 11 (Некролог). *А. Шн.*

ГУРИ́ДИ (Guridi), Хавьер Ангуло (1816—84) — доминиканский драматург (пишет на исп. яз.). Автор драм из жизни доминиканских индейцев. Пьеса Г. «Дон Юниферо и Юганиона» пользовалась большим успехом и заложила основы доминиканской драматургии. Написал также пьесы «Кагаррос», «Горе пустыни».

Лит.: Estrella Gutiérrez F., y Suárez Calimano E., Historia de la literatura americana y argentina, B. Aires, 1940. *Ал. Р.*

ГУРК (Главное управление по контролю за зрелищами и репертуаром). Образован на основе *Главреперткома* в системе Наркомпроса РСФСР (Положение о ГУРК утверждено 26 февр. 1934). Выполнял те же функции. Г. существовали также в союзных и авт. республиках. При создании Министерства культуры СССР (1953) Г. был упразднён. *М. И.*

ГУ́РКО, Иван Степанович (р. 1884) — русский артист эстрады. Один из старейших сатириков-юмористов. Автор и исполнитель злободневных куплетов, песенок-пародий, стихотворных памфлетов, муз. фельетонов. Сценич. деятельность начал в 1903. Работал в драме, оперетте, в «Комич. опере» под рук. К.А.Марджанишвили (Марджанова). С 1912 выступал на эстраде с пародиями (пародия на романс «Чёрная шаль», высмеивающая интеллигента, испуганного событиями первой русской революции), песенками (об инвалиде 1-й мировой войны и др.). На сов. эстраде Г. одним из первых стал исполнять репертуар, откликающийся на текущие события. *А. Шн.*

ГУ́РЬЕВ, Виктор Иосифович [р.16 (29).VIII.1914]— эстонский советский артист оперы (лирико-драматич. тенор). Нар. арт. Эст. ССР (1960). В 1951 окончил Таллинскую консерваторию. В 1945—50 пел в Гос. академич. мужском хоре Эст. ССР. В 1949 дебютировал в т-ре «Эстония». Г. успешно исполняет лирич. и драматич. партии; создал разнохарактерные вок.-сценич. образы. Выступает в концертах, пользуется известностью как эстрадный певец.

Партии: Олег Кошевой («Молодая гвардия» Мейтуса), Знобов («Никита Вершинин» Кабалевского), Люченцио («Укрощение строптивой» Шебалина), Князь («Русалка»), Самозванец, Юродивый («Борис Годунов»), Ленский, Герман, Синодал; Лыков («Царская невеста»), Густав III («Бал-маскарад» Верди), Каварадосси, Альфред, Хозе и др. *А.Ив.*

ГУ́РЬЕВА, Клавдия Александровна (р. 29.XII. 1908) — русская советская актриса. Нар. арт. Кирг. ССР (1958). Чл. Коммунистич. партии с 1939. Сценич. деятельность начала в 1924 в Пермском ТЮЗе. Более 20 лет проработала в т-рах Перми и Свердловска. С 1946 — актриса Рус. драм. т-ра им. Крупской во Фрунзе. Лучшие роли: Мария Александровна («Семья» Попова), Филумена Мартурано (о. п. Э. Де Филиппо), хозяйка Нискавуори («Каменное гнездо» Вуолийоки), Бурма («Певец народа» Джантошева), Аджар («Сарынжи» Эшмамбетова) и др.

Лит.: К. А. Гурьева, Фрунзе, 1958. *Д. Бр.*

ГУС, Михаил Семёнович [р.26.VI (9.VII). 1900]—русский советский литературовед, театровед и критик. Чл. Коммунистич. партии с 1920. Учился в Киевском ун-те. Печататься начал в 1919. Автор книг и теоретич. статей по драматургии и т-ру.

Соч.: К. С. Станиславский, «Красная новь», 1938, № 9; Расин и Шекспир, «Театр», 1939, № 6; Современные коллизии, там же, 1940, № 12; В поисках правды, там же, 1941, № 1; Советский театр — театр социалистического реализма, там же, 1949, № 12; Трибун и романтик (о драматургии Вс. Вишневского), там же, 1951, № 9; Гоголь и николаевская Россия, М., 1957; Литература и эпоха (печатается).

ГУСА́Н (др. наименование — мимос) — актёр древнего и средневекового армянского т-ра. Первоначально Г. называли служителей в храме бога *Гисана*. В эпоху эллинизма наименование Г. перешло на участников площадных фарсовых и сатирических представлений. Актёры-трагики именовались вохбергу-гусанами («воплеющие» гусаны, оплакивающие погибшего героя пением, звучащим как вопль) и дзайнарку-гусанами (гусаны, возвещавшие печаль и горе); исполнители высокой комедии—катака-гусанами (гусанами-комедиантами). См. илл. на стр. 239. *Г. Г.*

ГУСА́Н-МИМО́С — актёр армянского средневекового площадного театра. В древних текстах термины *гусан* и *мимос* часто упоминаются раздельно, в качестве синонимов.

Лит.: Гоян Г., 2000 лет армянского театра. Указатель специальных терминов, т. 2, М., 1952, с. 506. *Г. Г.*

ГУ́СЕВ, Александр Дмитриевич [р. 11(24).II. 1900] — русский советский актёр, режиссёр. Нар. арт. Тат. АССР (1945), засл. арт. РСФСР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1942. Сценич. деятельность начал в 1918 в Самарском т-ре. Затем работал в т-рах

Иркутска, Ростова-на-Дону, Новосибирска, Одессы, Москвы (ЦТСА, 1935—39). С 1939 — актёр и режиссёр Казанского т-ра. Роли: Чацкий, Хлестаков; Дульчин, Глумов («Последняя жертва», «На всякого мудреца довольно простоты»), Павел Греков (о. п. Войтехова и Ленча), Горбунов («Офицер флота» Крона), Воропаев («Счастье» Павленко), Рощин («Хождение по мукам» по А. Н. Толстому), Горлов («Фронт»), Фёдор Таланов («Нашествие»). Пост. спектакли «Обрыв» по Гончарову, «Великая сила» Ромашова. *И. И.*



К ст. Гусан: 1. Двайнарку-гусан. 3 в. до н. э.— 3 в. н. э. 2. Катака-гусан. 11 в. 3. Вардзак (женщина-гусан) в маске козы. 13 в. 4. Гусан-мимос в маске волка. 13 в.

ГУ́СЕВ, Василий Семёнович [р. 7(20). III. 1905]— русский советский актёр. Нар. арт. Бурят. АССР (1957), засл. арт. РСФСР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1932. В 1937 окончил техникум сценич. иск-ва в Ленинграде (ныне Театр. ин-т им. Островского). В том же году поступил в Рус. т-р в Улан-Удэ. Играет преим. характерные и комедийные роли.

Роли: Перчихин («Мещане»), Несчастливцев; Мудзимура («На той стороне» Барянова), боцман («Оптимистическая трагедия»), Лапшин («В поисках радости» Розова), Галсан («Чудесный клад» Маляревского), Благой («Д-р» Нушича), Райсмик («Блудный сын» Раннета) и др. *Вал. Н.*

ГУ́СЕВ, Виктор Михайлович (30.I.1909—23.I.1944)— русский советский поэт и драматург. Род. в Москве. Учился на Высших лит. курсах и в Моск. ун-те (ф-т лит-ры и иск-ва). Лит. деятельность начал в 1927 как поэт, автор текстов для злободневных театрализованных представлений «Синей блузы». Первая опубликованная пьеса Г.—водевиль «Три волнения одного дня» (1928), ставилась самодеят. коллективами. Первая многоактная пьеса — «Закрытие Америки» (1933; опубл. и пост. не была; единственное художеств. произв. Г. в прозе). В 1935 Г. написал свою лучшую пьесу — героич. комедию в стихах «*Слава*». В ней наиболее ярко проявились характерные для творчества Г. черты — глубокая идейность, острая политич. направленность и вместе с тем поэтичность, свежесть, лирич. взволнованность. В «Славе» Г. утверждал героизм, скромность, честность, самоотверженность сов. человека, его преданность родине и разоблачал показной, эгоистич. «героизм» честолюбца. Через всю пьесу проходит тема дружной семьи как прообраз сов. страны. Пост. впервые Магнитогорским т-ром в янв. 1936 и в том же году Центр. т-ром Красной Армии и Малым т-ром (Мотыльков — Анненков, Маяк — Лепштейн, Мотылькова — Блюменталь-Тамарина, старый актёр Медведев — Яковлев). «Слава» обошла почти все т-ры страны, ставилась за рубежом. В 1941 Г. создал лирич. комедию «Весна в Москве», полную весёлого задора, поэтич. теплоты, рассказывающую о молодости, дружбе, о жизни и труде сов. людей. В многочисл. песнях комедии вставал величественный образ Москвы, близкий сердцу героев пьесы, связанный с их лучшими стремлениями и мечтами. В мае 1941 «Весна в Москве» была пост. в Моск. т-ре Революции. Теме воспитания молодого человека в сов. обществе посв. пьеса Г. «Сын Рыбакова» (начата в 1939; доработана после смерти автора В. В. Винниковым, впервые пост. в 1953, в Ленингр. т-ре Комедии). Г. принадлежат также пьесы «Дружба» (1938, Ленингр. Большой драм. т-р, Малый т-р), «Москвичка» (1943, Моск. т-р драмы), «Сыновья трёх рек» (1944, там же). Пьесы Г. проникнуты задушевным юмором. Они написаны простым и в то же время эмоциональным, образно-поэтич. языком. Г.— автор сценариев фильмов «Свинарка и пастух» (Гос. пр. СССР, 1942) и «В шесть часов вечера после войны» (Гос. пр. СССР, 1946).



Соч.: Пьесы и киносценарии, Соч., т. 2, М., 1955.

Лит.: Крюков Н., Творчество Виктора Гусева. Предисловие к 1 т. соч. Гусева, М., 1955; Богданов А. Н., Драматургия В. М. Гусева, М., 1953 (дисс.); Щеглова Г. Н., Драматургия В. М. Гусева, М., 1956 (дисс.); «Искусство и жизнь», Л., 1938, № 4, с. 7—9 (ст. Гринберга); «Театр», 1938, № 6, с. 81—85 (ст. Б. Коваль); Ежегодник Малого театра 1953—1954 гг., М.,1956, с. 69—71, 191—201 (ст. Ханютина). *А. Шн.*

ГУ́СЕВ, Пётр Андреевич [р. 16(29).XII.1904]— русский советский артист балета, педагог, балетмейстер. Засл. арт. РСФСР (1947). В 1919—22 учился в Ленингр. хореографич. уч-ще. В 1922—35 — артист Ленингр. т-ра им. Кирова, где исполнил партии: Джемса («Сильфида» Шнейцгоффера и Нурри), Иван-царевича («Жар-птица» Стравинского), Дезире («Спящая красавица») и др. В 1935—45—солист Большого т-ра. Партии: Гирей («Бахчисарайский фонтан»); Абдеррахман и Жан де Бриен («Раймонда»), Менерс («Алые паруса» Юровского). В 1945—1950—худ. рук. балета и балетмейстер Ленингр. т-ра им. Кирова. Г.— крупнейший мастер классич. танца. Его исполнение отличается великолепной техникой прыжков, чистотой хореографич. рисунка, выразительностью мимики. Осуществил ряд балетных пост.: «Семь красавиц» Караева (Т-р оперы и балета им. Ахундова, Баку, 1952, Ленингр. т-р им. Кирова, 1953), «Корсар» Адана и Пуни (Ленингр. т-р им. Кирова, 1956), «Лебединое озеро» (Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко, 1953, возобн. 2-й акт). Ведёт педагогич. работу: 1922—35 — в Ленингр. хореографич. уч-ще и эстрадном техникуме; в 1936—41 — худ. рук. и педагог Моск. хореографич. уч-ща; в 1935—45 и 1950—57 — педагог Муз. т-ра им. Немировича-Данченко и Станиславского; в 1935—45 — педагог Большого т-ра; в 1957—60 преподавал в Пекинском хореографич. уч-ще (КНР). Г.—один из организаторов балетного т-ра в Пекине, где поставил «Лебединое озеро» (1958), «Корсар» Адана и Пуни (1959), «Красавица рыбка» У Цзу-цена и Ду Мин-сина (1959), «Жизель» (1960).



Лит.: «Советская музыка», М., 1956, № 10, с. 106—111; «Театр», М., 1951, № 5, с. 67—83; «Жизнь искусства», Л., 1927, № 27. *Л. П.*

ГУ́СЕВА, Елена Ивановна (1793—1853) — русская актриса. Окончила Петерб. театр. уч-ще в 1809. Играла в Александринском т-ре (Петербург). Расцвет творчества Г. связан с развитием реализма в рус. сценич. иск-ве 1-й пол. 19 в. Современница А. Е. Мартынова и М. С. Щепкина, Г. выдвинулась к сер. 30-х гг. как превосходная исполнительница ролей женщин «простого звания» — кухарок, нянек, свах, торговок и т. п. Среди лучших ролей Г.— Еремеевна («Недоросль»), Пошлёпкина («Ревизор»), Фёкла («Женитьба»). С успехом выступала в водевилях. Комедийная яркость сочеталась в иск-ве Г. с естественностью, многосторонним знанием нар. быта и речи. Традиции иск-ва Г. были продолжены видными актрисами Александринского т-ра 19 в.— Ю. Н. Линской, В. В. Стрельской и др.

Лит.: Каратыгин П. А., Записки, т. 1—2, Л., 1929—30; Селиванов Н., Елена Ивановна Гусева, «ЕИТ». Сезон 1894—1895 гг., Приложения, кн. 1, СПБ, 1895.

ГУСЕЙН, Мехти [наст. имя и фам.— Мехти Али оглы Гусейнов; р. 22. III (4.IV). 1909]— азербайджанский советский писатель, драматург, критик. Окончил историч. ф-т Азерб. ун-та (1930) и сценарный ф-т ВГИКа (1938). Лит. деятельность начал в 1926. Написал пьесы: «Джаваншир» (1942, Т-р им. Азизбекова, 1957) о полководце и гос. деятеле Азербайджана 7 в., «Шохрет» («Слава», 1938) о жизни сов. пограничников, «Низами» (1940, Т-р им. Азизбекова, 1942) о великом поэте, «Интизар» («Ожидание», совм. с И. Эфендиевым, 1944) о сов. морали, верности сов. людей гражд. долгу. Автор (совм. с Э. Мамедханлы) лит. сценария кинофильма «Фаталихан».

Соч.: Избр. произведения, М., 1959. *Дж. Д.*

ГУСЕЙН ДЖАВИ́Д (Джавид; наст. фам.— Расиззаде), Молла Абдулла оглы (24.X.1882—1941) — азербайджанский советский поэт и драматург. Первоначальное образование получил в духовной школе. В 1909 окончил лит. ф-т Стамбульского ун-та. Лит. деятельность начал в 1906. Автор 18 пьес (преим. в стихах). Г. Д. прошёл сложный идейно-творч. путь. В дореволюц. годы, страстно протестуя против социальной несправедливости и духовной деспотии, Г. Д. не видел путей к освобождению человека от гнёта бурж.-феод. строя. Отсюда абстрактно-романтич. характер его бунтарства, мотивы пессимизма и отчаяния [«Марал», 1912, «Шейда», 1917, «Иблис» («Сатана»), 1918]. Г. Д. отдал нек-рую дань пантюркистским и панисламистским идеям («Пророк», 1921, «Пропасть», 1917, «Хромой Тамерлан», 1925). Прогрессивно-гуманистич. тенденции творчества Г. Д. наиболее полно проявились в трагедии «Шейх Сенан» (1915), выражающей протест против религ. нетерпимости, фанатизма, мракобесия.

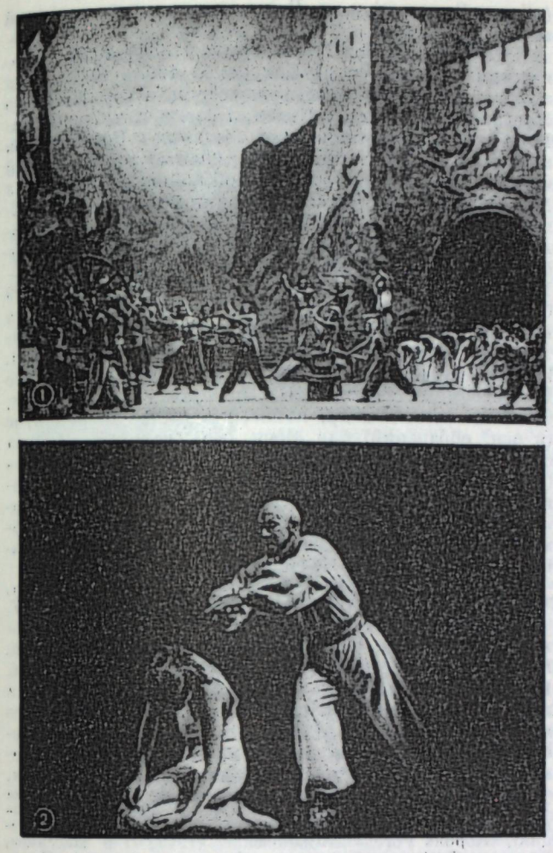


После установления в Азербайджане Сов. власти в творчестве Г. Д. происходит резкий перелом. Он пишет драму «Князь» (1930), посв. борьбе за установление Сов. власти в Грузии. В пьесе «Шехла» (1936) и частично в «Телли саз» (1930) он обращается к темам сов. действительности. В 30-х гг. написал историч. драмы «Сиявуш» (1934) и «Хайям» (1935), в к-рых разоблачает деспотизм, с глубоким сочувствием изображает борьбу нар. масс против гнёта феодалов и шахов, воспевает вольнолюбивые, гуманистич. идеи. Пьеса «Хайям» посвящена поэту Омару Хайяму. Пьесы Г. Д. шли на сценах т-ров Азербайджана, Армении, Таджикистана и др. республик.

Соч. на аверб. яз.: «Шейх-Сенан», Баку, 1917 и 1927; «Иблис», Баку, 1924 и 1927; «Сиявуш», Баку, 1934; Избр. сочинения, Баку, 1958.

Лит.: Джафар М., Творчество Гусейна Джавида в советский период, «Азербайджан», 1957, № 10 (на аверб. яз.). *Дж. Д.*

ГУСЕЙНЗАДЕ́, Алекпер Гусейн оглы (р. 12. VI. 1884) — азербайджанский актёр. Засл. арт. Азерб. ССР (1957). Сценич. деятельность начал в 1906. Играл характерные роли: Гаджи Кара (о. п. Ахундова), Шейх Насрулла и Гаджи Гасан («Мертвецы»



1. Сцена из балета «Семь красавиц» Караева, балетм. П. А. Гусев. 2. П. А. Гусев в партии Гирея.

Мамедкулизаде), Аллахверди, Баба-киши, Гаджи Ахмед, Довлет-бей («В 1905 году», «Севиль», «Алмас», «Айдын» Джабарлы). Выступал в нац. муз. комедиях Уз. и З. Гаджибековых и др. Ярким юмором отмечено исполнение роли Султанбека («Аршин мал алан» Гаджибекова), в к-рой Г. снялся и в кино (Гос. пр. СССР, 1946). *А. Кас.*

ГУ́ССЕНС (Goossens), Юджин (26.V.1893—6.VI. 1962) — английский дирижёр, композитор. Учился в Королевском муз. колледже в Лондоне, где брал уроки композиции у Ч. Станфорда. В 1915—20 вместе с Т. Бичемом дирижировал спектаклями «Оперной труппы Бичема» в Лондоне. В 1921—22 дирижировал балетом «Спящая красавица» Чайковского, пост. в Лондоне труппой Дягилева. В 1923—46 Г.— дирижёр симф. оркестра в Рочестере и Цинциннати (США), в 1947—56 в Сиднее (Австралия). Автор опер «Юдифь» (1929, т-р «Ковент-Гарден»), «Дон Хуан де Маньяра» (1937, там же, с Л. Тиббеттом в заглавной роли), балета «Трагедия моды» (1926), музыки к спектаклям «Филипп II» Верхарна (1918), «К востоку от Суэца» С. Моэма (1922), «Постоянная нимфа» М. Кеннеди (1926) (все пост. в Лондоне) и др. В своём творчестве Г. испытал влияние импрессионистов и полифонич. стиля неоклассицистов.

Лит.: Orchard W. A., Music in Australia, Melbourne, [1952]. *Вс. Т.*

ГУСТАВИ́НО (Gustavino), Энрике (1898—1954)— аргентинский драматург, театральный критик, режиссёр и переводчик. Автор пьес «Адриана и четверо» (1927, т-р «Нац. комедии»), «Святая Флавия» (1928), «Самая честная женщина мира» (1929), «Господин Пьерро и его деньги» (1930, Муниципальная пр.), «Мольер, или Перевоплощение души» (1936), «Потерянная невеста» (1941, Пр. нац. комиссии культуры), «Как важно быть жуликом» (1942, т-р «Ла Маскара»), «Хлеб с любовью» (1946) и др. В своих комедиях Г. разоблачал ханжество, корыстолюбие служителей культа, алчность, коррупцию бурж. общества. Пост. спектакли: «Преступление и наказание» по Достоевскому (1934, т-р «Архентино»), «Великий бог Браун и др.» О'Нила.

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata..., 2 ed., B. Aires, 1957. *Ал. Р.*

ГУ́СТАЙТИС, Иозас Иозович (р. 17.IV.1912)— литовский советский актёр, режиссёр, педагог, либреттист. Нар. арт. Лит. ССР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1951. Сценич. деятельность начал в 1932 как актёр в Каунасском т-ре. Роли: Малькольм («Макбет»), Яша («Вишнёвый сад»), Полежаев («Беспокойная старость»). С 1941 ведёт режиссёрскую работу. В 1944—46 — режиссёр Т-ра драмы Лит. ССР (Вильнюс), в 1946—49 — гл. режиссёр Клайпедского, в 1949 — 52 — Каунасского т-ров, с 1952 — Т-ра оперы и балета Лит. ССР. Пост. спектакли: «Два лагеря» Якобсона (1950, Каунасский т-р), «Платон Кречет» (1947, Клайпедский т-р), «Князь Игорь» (1953, т-р оперы); «Марите» Рачунаса (1953, там же). Г.— один из либреттистов и пост. опер «Пиленай» (1957), «Вайва» (1958) Кловы. Автор пьесы о коллективизации «Яблони цветут» (совм. с Ю. Хливицкиас; 1948, Т-р драмы Лит. ССР). В 1954—56 вёл педагогич. работу в Вильнюсской драм. студии и консерватории. *А. Руз.*

ГУТА́УСКАС, Казис (р. 4.IX.1910) — литовский советский артист оперы (лирико-драматич. тенор). Нар. арт. Лит. ССР (1960). В 1939 окончил консерваторию в Каунасе и в этом же году впервые выступил на оперной сцене. Принимал участие в первых постановках литов. сов. опер. Среди лучших партий Г.— Лютаурас («Гражина» Карнавичюса), Вашкис («Марите» Рачюнаса), Хозе, Альфред, Радамес; Трике («Евгений Онегин»), Андрей («Мазепа»), Шуйский («Борис Годунов») и др. Г. выступает как концертный певец.

ГУ́ТМАН, Давид Григорьевич (1884—1946) — советский режиссёр и драматург. В 1903—13 работал помощником режиссёра, режиссёром т-ров Нижнего Новгорода, Харькова, Киева, Казани и др. городов. Г. был одним из инициаторов создания в России т-ров миниатюр и постановщиком спектаклей-обозрений в этих т-рах. В годы 1-й мировой войны Г. руководил Мамоновским и Петровским т-рами миниатюр в Москве. В эти годы он изобрёл для начинающего А. *Вертинского* маску Пьеро. В 1917—19 возглавлял Свободный т-р Воронежского ГУБОНО; в 1919—20— Моск. т-р революц. сатиры (Теревсат). В 1926—29 был ведущим режиссёром Моск. т-ра сатиры, работал как режиссёр в Ленингр. т-ре сатиры и ставил спектакли в мюзик-холлах, Моск. оперетте (1924—29). В 1941 создал фронтовой т-р «Ястребок». Совм. с В. Массом, В. Типотом, Н. Эрдманом, В. Ардовым, С. Антимоновым и др. написал в 1924—26 ряд пьес (в осн. обозрений) для Моск. т-ра сатиры: «Москва с точки зрения» (1924), «Семь лет без взаимности» (1925), «Ой, не ходи, Грицю, на „Заговор императрицы"» (1925). Творчество Г. как режиссёра и драматурга характеризуется злободневностью, остротой формы. Он часто обращался к гротеску, применял разнообразные сценич. трюки.

Лит.: Очерки истории русского советского драм. театра, т. 1, М., 1954 (глава девятая). *М. З.*

ГУТТУ́ЗО (Guttuso), Ренато (р. 2.I.1912) — итальянский художник. Чл. ЦК Итал. коммунистич. партии. Крупнейший представитель «неореализма» в Италии. Как театр. художник работает с 1940 (декорации и костюмы к балету «История солдата» Стравинского в «Театро делле арти», Рим). Г. стремится к экспрессивности, зрительной действенности декорац. решения спектакля, подчёркнуто геометрич. конструкциям.

Работы Г.: «Пятая колонна» по Хемингуэю (1945, труппа К. Ниники—О. Вилли), «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (1947, т-р «Фениче», X муз. фестиваль в Венеции), «Король Рогер» Шимановского (1949, «Т-р Массимо», Палермо, Фестиваль Междунар. об-ва совр. музыки), «Пульчинелла» Стравинского (1951, «Опера», Рим), «Мамаша Кураж и её дети» Брехта (1952, Т-р Сатиры, Рим), «Генрих IV» Пиранделло (1954, «Т-р Пиранделло», Рим), «От моего до твоего» Верги (1956, «Пикколо-театр», Милан), «Малиа» Капуаны (1958, «Труппа сицилианского т-ра», Катания) и др.

ГУТЬЕ́РРЕС (Gutiérrez), Эдуардо (1853—90) — аргентинский писатель, драматург. Автор новелл (на исп. яз.) из жизни крестьян-скотоводов — гаучо. В 1884 новелла Г. «Хуан Морейра» (1884) была инсценирована труппой бр. Карло в т-ре «Политеама» (Буэнос-Айрес) как пантомима, в к-рой актёры исполняли нар. песни под аккомпанемент гитары, сопровождая их мимикой и танцами. В 1886 Г. вместе с известным актёром-комиком (исполнителем роли Хуана Морейра) Хосе Х. Подеста написал к этому спектаклю текст, положив начало новому нац. театр. жанру — т-ру гаучо. Этот жанр утвердил на аргент. сцене образы нац. героев, отразил борьбу за освобождение родины. В своих последующих пьесах «Хуан Куэльо», «Дружба до гроба», «Чёрный муравей» и др. Г. воспевал отвагу, мужество и любовь к родине простого народа. Большинство пьес Г. пост. в т-ре «Политеама».

Лит.: Estrella Gutiérrez F., Historia de la literatura americana y argentina, B. Aires, 1940 (совм. с Е. Suárez Calimano). *Ал. Р.*

ГУТЬЕ́РРЕС ГАРСИ́А, Гарсиа Гутьеррес (Garcia Gutierrez), Антонио (5.VII.1813—26. VIII.1884) — испанский драматург. Один из представителей прогрессивного романтизма в исп. драматургии. Лит. деятельность начал в 1836. Драмы Г. Г. «Трубадур» (1836, «Т-р дель Принсипе»), «Симон Бокканегра» (1843, «Т-р де ла Крус») и др., построенные на конфликте между свободолюбивым героем

и жестокой феод. действительностью, выражают протест против сословного гнёта. Эти драмы послужили лит. основой для одноим. опер Дж. Верди. Романтич. принципы нашли выражение в пьесах Г., написанных в 60—70-х гг., среди них наибольшим успехом пользовалась «Каталонская месть» (1864, «Т-р дель Принсипе»). Г. Г. был одним из самых популярных драматургов Испании 19 в.

Соч.: Obras escogidas, Madrid, 1866; Obras escogidas, [Madrid], 1941.

Лит.: Funes E., García Gutiérrez: estudio critico de su obra dramatica, Cadiz, 1900; Regensburger C. A., Über den Trovador des García Gutiérrez, die Quelle von Verdis Oper «Il Trovatore», B., 1911; Adams N. B., The romantic dramas of García Gutierrez, N. Y., 1922. *В. Ч.*

ГУ́ЦКОВ (Gutzkow), Карл Фердинанд (17.III. 1811, Берлин,—16.XII.1878, Заксенхаузен, близ Франкфурта-на-Майне) — немецкий писатель, драматург и публицист. Изучал богословие, философию и право в Берлинском и Йенском ун-тах (1829—31). Начал лит. деятельность в 1832. В 1835 возглавил лит. группу «Молодая Германия» (группа нем. буржуазных либеральных писателей, настроенных оппозиционно по отношению к феодально-религиозной реакции, боровшаяся против романтизма). С позиций либерального бюргерства Г. отстаивал гражд. свободы и выступал за объединение Германии. Но, борясь с реакцией, Г. вместе с тем страшился революции и отрицал научный коммунизм. Ф. Энгельс ценил публицистич. талант Г. и отмечал, что он пишет «изумительно метко», однако политически ограничен и не выходит за рамки «либеральных фраз». Пора расцвета Г. как драматурга — 1839—49. Он написал 27 различных по жанру пьес. Почти все они с успехом шли на сцене. Материал для своих драм Г. черпал из истории, но всегда насыщал их совр. идеями. Нек-рые пост. пьес Г. на нем. сцене вызывали бурную реакцию демократич. части зрителей и нередко подвергались запрету. Ранние драмы Г. «Нерон» (1835), «Гамлет в Виттенберге» (1835), «Царь Саул» (1839) не были пост. на сцене. Первая поставленная в т-ре пьеса Г.— историч. драма «Ричард Сэвэдж» (1839, Франкфурта-на-Майне). В ней отчётливо звучит тема социального неравенства в бурж. и дворянском об-ве. В драме «Вернер, или Сердце и свет» (1840, Городской т-р, Гамбург) Г. показывает столкновение большой искренней любви с условностями и ханжеством высшего общества. В том же 1840 в Берлинском придворном т-ре пост. историч. трагедия Г. «Паткуль». Её герой— посланник Петра I при Саксонском дворе — поборник правды, ставший жертвой придворных интриг. В трагедии «Пугачёв» (1844) Г. создал образ крестьянского вождя, далёкий от историч. правды. Г. написал также неск. историч. комедий: «Коса и меч» (1843), «Прообраз Тартюфа» (1844) о столкновении Мольера с королём и церковью, «Королевский лейтенант» (1849, эпизод из жизни молодого Гёте) и др.



Мировую известность принесла Г. трагедия «*Уриэль Акоста*» (1846), посв. жизни голл. философа, предшественника Спинозы. Г. внёс в трагедию современные ему идеи протеста против подавления свободы мысли, против религиозного мракобесия, в ней прославляется человеческий разум. Трагедия была впервые пост. в Дрездене 13 дек. 1846, в Берлине — 17 апр. 1847 и с тех пор вошла в репертуар мирового т-ра. В России шла в первый раз в Малом т-ре в 1879 (Акоста — Ленский, Юдифь — Ермолова). В 1895 в Об-ве иск-ва и лит-ры её пост. и сыграл в ней гл. роль К. С. Станиславский. В 1910 трагедия пост. в петерб. Михайловском т-ре, а затем перенесена в Александринский т-р (Акоста — Юрьев). В 80-х гг. в Большом т-ре шла опера «Уриэль Акоста» Серовой. В сов. время пьеса ставилась во мн. т-рах. Пост. «Уриэля Акосты» К. А. Марджанишвили в 1929 на сцене груз. т-ра в Кутаиси (ныне Т-р им. Марджанишвили) сыграла заметную роль в истории груз. театра. Из рус. сов. постановок самая значит. осуществлена И. Я. Судаковым в Малом т-ре (1940). Остужев—Акоста создал образ большой душевной силы, исполненный бунтующей и непокорённой мысли.

В 1848—50 Г. состоял драматургом при Дрезденском придворном т-ре. Последние 30 лет жизни он изменил своим демократич. устремлениям и отошёл от обществ. жизни и политич. борьбы. Пьесы, созданные Г. в этот период, мало примечательны. Однако в мемуарах «Взгляд на мою жизнь» (1875) вновь слышится голос молодого Г. — демократа и бунтаря.

Соч.: Rückbliecke auf mein Leben, B., 1875; Gesammelte Werke, Bd 1—12, Jena, 1873—78; Dramatische Werke, Bd 1—4, Jena, 1880; в рус. пер. — Пьесы, М., 1960; Вернер, «Репертуар и Пантеон», СПБ, 1842, кн. 17; Пугачёв, П., 1918; Уриэль Акоста, М., 1955.

Лит.: Энгельс Ф., Александр Юнг. «Лекции о совр. лит-ре немцев», в кн.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 1, 2 изд., М., 1955, с. 473—86; Metis E., Gutzkow als Dramatiker, Stockh., 1915. *Г. Гур.*

ГУШАЛЕ́ВИЧ, Евгений Иванович (1867—1919)— украинский артист оперы (драматич. тенор). Окончил Венскую консерваторию. С 1891 пел в т-рах Карлсбада, Брно, Праги, Варшавы; сезон 1901—02 — в Львовском оперном т-ре Т. Павликовского. Партии: Манру (о. п. Падеревского), Канио, Хозе, Лоэнгрин; Маврико («Трубадур»), Эрик («Летучий голландец» Вагнера) и др. Г. обладал высоким вок. мастерством, голосом большой силы. Пел и играл горячо, с темпераментом. Выступал также как камерный певец, пропагандируя вок. лирику Н. Лысенко и соч. др. укр. композиторов.

Лит.: Pajdczkowski F., Teatr Lwowski pod dyrekcją Tadeusza Pawlikowskiego. 1900—06, Kraków, 1961, с. 277, 429—33. *А. Ив.*

ГУША́НСКИЙ, Семён Ханаанович [р. 4(17).VI. 1904] — русский советский актёр, режиссёр и педагог. Засл. арт. РСФСР (1959). Окончил Киевскую театр. студию (1922). В течение ряда лет работал в т-рах для детей, способствуя творч. развитию этих т-ров. В 1927—30 — актёр Первого пос. педагогич. т-ра; исполнил роль Ирода в спектакле «Винтовка 492 116» Крона. Один из организаторов (1930) Бауманского т-ра рабочих ребят (с 1936—3-й Моск. т-р для детей, с 1938— Моск. т-р для детей), Г. был актёром, директором и художеств. руководителем этого т-ра (до 1941). Играл здесь роли: Ися («Токмаков переулок» Смирновой), Рубинчик («Улица радости» Зархи), Иван Анисимович, Костя («Сказка» и «Двадцать лет спустя» Светлова) и др. В 1941—45 работал в Центр. детском т-ре; пост. спектакль «Далёкий край» Шварца (1944, совм. с Окунчиковым). С 1946 — в Т-ре им. Ермоловой. Роли: Дудаков («Дачники»), Жуковский («Пушкин» Глобы), Белов («Спутники» по Пановой), Ладыгин («Мой друг» Погодина). Пост.: «С новым счастьем» Светлова (1957), «Девушка с веснушками» Успенского (1960) и др. С 1946 преподаёт мастерство актёра в ГИТИСе. *А. Ив.*

ГХОШ, Гиришчондро (1844—1912) — индийский бенгальский драматург, режиссёр, актёр, театральный деятель. Примыкал к радикальной бурж. интеллигенции. Его деятельность способствовала развитию нац. бенгальского т-ра. В 1867 организовал театр. труппу «Джатра» в Багбазаре, на основе к-рой в 1871

был открыт Нац. т-р. В 1874 Г. начал работу в «Большом нац. т-ре» и вскоре стал директором этого т-ра. Вначале Г. писал текст песен для пост. «Джатры», в 1881 обратился к драматургии (пьеса «Убийство Раваны»). Создал пьесы на мифологич. и религиозные сюжеты: «Инкогнито Пандавов» (1882), «Жизнь Прахлада» (1884), «Жизнь Будды» (в том же году), «Брахман Билва Мангал» (1885), «Чайтанья-свет» (1884), «Нимаи Шаньяс» (1885) — из жизни бенг. религ. реформатора и поэта Чайтаньи, «Хара-Гури» (1905), «Шанкарачарья» (1910) и др. Среди пьес Г. на сюжеты из истории Индии — «Ананда Рао» (1882), «Сирадж-уд-Даула» (1906), «Мир Касим» (1907), «Ашока» (1911). Герои большинства этих пьес — инд. вожди и полководцы 17—18 вв., боровшиеся за независимость Индии. В числе пьес Г.— социальная драма «Састи кишанти» (1909) о праве вдов на брак. Г.—автор многочисл. комедий, насыщенных музыкой, песнями, танцами; лучшая из них — «Абу Хосен». Мн. из пьес Г. ставились в «Большом нац. т-ре» и в созданных им т-рах «Стар» (осн. 1883), «Минерва» (осн. 1892). Г. был выдающимся актёром своего времени, его называли «Гарриком бенгальской сцены»; среди ролей Г.: Ним Чанд, Лалит («Шадхабар экадаси», «Лилавати» Динобондху Миттро), Макбет (пер. пьесы принадлежит Г.). Воспитал ряд крупных актёров — Бошу, Дани Бабу (сын Г.). Благодаря Г. на сцене бенг. т-ров появились актрисы, среди к-рых выделялись Шукумари Дотто, Тари Сундари.

Соч.: Collected works, Calcutta, 1910.

Лит.: Guha-Thakurta M. A., The Bengali drama, L., 1930, с. 95—142. *Св. П.*

ГЬЕ́ЛЛЕРУП (Gjellerup), Карл (2.VI.1857—11.X. 1919) — датский драматург. В начале своей лит. деятельности примыкал к радикальному направлению, возглавлявшемуся Г. Брандесом, но уже в 80-е гг. реалистич. тенденции в творчестве Г. сменились идеализацией раннего средневековья, стремлением к абстрактно-идеалистич. морализации. Таковы неоромантич. трагедии Г. «Брунхильд» (1884), «Святой Юст» (1886), «Хагбард и Сигне» (1888), «Король Хьярнескальд» (1893), представляющие собой стилизаторские вариации старинных саг и баллад. В 90-е гг. 19 в. Г. разрабатывал жанр т. н. современной трагедии рока—«Герман Вандель» (1891), «Вутхори» (1893, «Дагмартеатр», Копенгаген), «Его превосходительство» (1895). В этих пьесах критика бурж. действительности ослаблена пессимистич. концепциями, близкими философии А. Шопенгауэра, и модернистскими поисками в области формы. Идеями религ. экстаза проникнуты откровенно декадентские пьесы Г. «Жертвенные костры» (1903) и «Идеальная жена» (1907). Лауреат Нобелевской пр. (1917).

Лит.: Bang H., Realisme og realister, Kbh., 1879; Jensen C., Vore dages digtere, Kbh., 1898. *Вл. М.*

ГЬЕ́ЛЬСТРУП (Gjelstrup) — семья датских актёров. 1) Адам Готлоб (11.X.1753—10.II.1830) — крупнейший представитель датского сценич. реализма во 2-й пол. 18 в. Внёс большой вклад в становление комедийных традиций. Дебютировал в 1777 в копенгагенском Королевском т-ре в роли Хенрика («Хенрик и Пернилла» Хольберга). Роли слуг Хенрика, Арва и Йенса в комедиях Хольберга прочно вошли в репертуар Г., исполнявшего их с сочным и подлинно нар. юмором. Особое место в творчестве Г. заняли такие образы Хольберга, как чваный, корыстолюбивый Студенструп («Одиннадцатое июня») и подавленный крепостным правом крестьянин Йеппе («Йеппе с горы»); исполняя эти роли на диалектах, Г. глубоко раскрывал социальное содержание образов. К числу лучших ролей Г. относились также: Тони («Ночь ошибок» Голдсмита) и Бридуазон («Женитьба Фигаро» Бомарше).

2) Катарина Амалия (3. III. 1755—12.I.1799) — жена Адама Готлоба Г. Дебютировала в 1771. Амплуа субретки из переводных комедий актриса утверждала и в комедиях Л. Хольберга «Арабский порошок», «Счастливое кораблекрушение», «Поездка на воды», «Герт Вестфалец», «Якоб фон Тюбо», «Хенрик и Пернилла», «Маскарад», «Проданный крестьянский парень», в к-рых она исполняла роль служанки Перниллы. Непринуждённое изящество, светлый оптимизм и острый юмор были присущи исполнительской манере Г., но она во многом лишала образ Перниллы свойственного ему демократизма.

Лит.: Hansen P., Den Danske skueplads, bd 1, Kbh., [s. a.]; Krogh T., Skuespilleren i den XVIII arh. belyst gjennem danske kilder, Kbh., 1948. *Вл. М.*

ГЬО́КА, Дёка (Gjoka), Пьетер (р. 6.VI.1915) — албанский актёр. Сценич. деятельность начал в 1934 в Шкодере. После освобождения Албании стал актёром Нар. т-ра в Тиране. Роли: Шпенд Дето Плак («Халили и Хайрия» Яковы), Миллер («Коварство и любовь»), Кардинал («Заговор обречённых» Вирты), Харитонов («За тех, кто в море!» Лавренёва), Макар Дубрава (о. п. Корнейчука), Забелин («Кремлёвские куранты»), Ян Бай-лао («Седая девушка» Хэ Цзин-чжи и Дин Ни). Г. работает и как режиссёр; осуществил пост. спектаклей «Схватка» Брои и «Семья рыбака» Питарки (1957). *Д. Аг.*

ГЬЯ́ТА (Gjata), Фатмир (р. 1922) — албанский писатель, поэт и драматург. Член Албанской партии труда. Лит. деятельность начал в 1942. Автор драмы «Партизан» — первой пьесы, пост. Народным т-ром (Тирана) после освобождения Албании (в 1944). В 1952 Г. написал пьесу «Девушка из деревни» (ставилась мн. алб. т-рами). В 1957 в т-ре г. Корчи была пост. драма Г. «Большая любовь», посв. жизни алб. деревни. Г. работает также и как кинодраматург (сценарий фильма «Тана»). *Д. Аг.*

ГЭСТ (Guest), Айвор (р. 14.IV.1920) — английский историк балета. Лит. деятельность начал в 1946. Автор книг по истории франц. и англ. балета (монографии о танцовщицах К. Уэбстер, А. Жене, Ф. Черрито и Ф. Эльслер). Г. пишет в англ. балетных журналах («Дансинг таймс» и «Данс энд дансерс»). Член комитета Общества исследования т-ра и Британской ассоциации театральных музеев. С 1952 — один из редакторов «Балетного ежегодника». В своих исследованиях опирается на архивные документы.

Соч.: The ballet of the Second Empire, v. 1. 1847—1858, v. 2. 1859—1870, L., 1953; The romantic ballet in England, L., [1954]; Fanny Cerrito, L., [1956]; Victorian ballet-girl. The tragic story of Clara Webster, L., 1957; Adeline Genée, a lifetime of ballet under six reigns, L., 1958. *Е. С.*

ГЭЦЗЮЙ (песенная музыкальная драма, или *синь гэцзюй*, — новая опера) — жанр современного китайского музыкального театра. Возник в 20-х гг. 20 в. (после Движения 4 мая 1919). В период антияпон. войны в Китае Г. называли агитац. пьесы, написанные в традиц. манере классич. драмы. В Г. органично сочетаются кит. нац. муз.-театр. традиции с традициями европ. оперы. По стилю Г. близок к опере, однако прозанч. диалог занимает в нём заметное место. В отличие от янгэцзюй, мелодии в Г. заимствуются не из фольклора, а создаются композиторами-профессионалами. Муз. сопровождение Г. осуществляется симф. оркестром, в к-рый вводятся кит. нац. инструменты. Из ранних Г. известны «Буря на Янцзы» драматурга Тянь Ханя и композитора Не Эра, «Брат и сестра поднимают целину», «За кровь и слёзы» Ма Цзянь-лина. После победы народной революции в Китае коллективом авторов был создан популярный Г. «Седая девушка», а также «Ван Гуй и Ли Сян-сян» (Лян Хань-гуан), «Лю Ху-лань», «Песня степей» и др. *Б. Р.*

ГЮ́БНЕРОВА (Hübnerová), Мария (12.X.1862—5. VIII. 1931) — чешская актриса. В 1880 — 95 играла в провинц. труппах, с 1896 до конца жизни — в Нац. т-ре в Праге. Выдающаяся представительница реалистич. традиций чеш. сценич. иск-ва, Г. создала ряд значит. образов в нац. репертуаре: Войнарка и Реттигова (о. п. Ирасека), Класкова («Фонарь» Ирасека), Мадленка («Упрямая женщина» Тыла), Фанка («Разбойник» Чапека) и др. Играла в рус. классич. пьесах: Анна Андреевна («Ревизор»), Акулина («Власть тьмы»), Простакова («Недоросль»), Огудалова, Кабаниха («Бесприданница», «Гроза»), Наташа («Три сестры»). Среди лучших работ Г.— сатирич. образ пани Дульской («Мораль пани Дульской» Запольской). Темперамент, страстность сочетались в игре Г. с тонким психологизмом.



В. Гюго.

ГЮГО́ (Hugo), Виктор Мари (26. II. 1802, Безансон,—22.V.1885, Париж) — французский писатель, поэт, драматург, глава прогрессивного романтизма. Создатель всемирно известных романов («Собор Парижской Богоматери», 1831; «Отверженные», 1861; «Труженики моря», 1866; «Человек, который смеётся», 1869), Г. сыграл значит. роль в развитии франц. театр. иск-ва, выступив как теоретик романтич. т-ра и его ведущий драматург. В юности писал классицистские трагедии («Иртамена», «Ателия, или Скандинавы») и мелодрамы («Инес де Кастро», 1817; «Эми Робсар», 1822). В 1827 Г. опубл. драму «Кромвель», предисловие к к-рой было наполнено бунтарским пафосом отрицания идей феод. реставрации, верой в победу демократич. сил; оно стало программой прогрессивного романтизма. Резко критикуя классицизм, его сословный догматизм, абстрактность, бездейственность, правило «трёх единств», Г. утверждает здесь, что иск-во всегда соответствует совр. ему этапу развития общества, призывает авторов насытить драму действием, острыми столкновениями, включить в неё контрастное многообразие жизни. С этой целью Г. разрабатывает поэтику контрастов, требуя объединения в драме возвышенного (sublime) и гротескного (grotesque), трагического и комического, правдивого воспроизведения нравов, характеров, колорита эпохи (couleur locale).

Этапным событием в развитии франц. романтич. драматургии была драма Г. «Марион Делорм» (1829), отразившая антимонархич. настроения в канун революции 1830. Воплощением зла в ней являются носители власти — ничтожный король и кровавый деспот кардинал Ришельё. Выразителями гуманистич. начала, как и в следующих пьесах Г., — отверженные, гонимые (безродный юноша и куртизанка). Высокая поэтичность драмы, её страстное человеколюбие, горячий демократизм, протестующий пафос, смелое новаторство, разрушающее классицистские догмы, блестящее мастерство историч. зарисовок определили значение «Марион Делорм» как шедевра романтич. драматургии. Запрещённая цензурой, эта пьеса была пост. только после Июльской революции (1831, т-р «Порт-Сен-Мартен», в гл. ролях — Дорваль и Бокаж). Премьера следующей драмы Г. — «Эрнани» (1830, т-р «Комеди Франсез», в гл. ролях Жоанни, Фирмен, м-ль Марс) — стала этапным событием в истории франц. т-ра. Антимонархич. позиции Г. в этой драме менее последовательны, но и здесь в остром конфликте сталкиваются тирания королевской власти и высокое благородство героя — отщепенца, разбойника Эрнани. Вольнолюбивая молодая художественная интеллигенция Парижа встала на защиту «Эрнани» и, несмотря на провокации реакционеров, готовивших провал «Эрнани», спектакль этот утвердил романтич. драму на сцене. После Июльской революции Г. написал пьесы «Король забавляется» (1832, т-р «Комеди Франсез», в гл. ролях — Лижье и Перье), «Лукреция Борджа» (1833, т-р «Порт-Сен-Мартен», в гл. ролях Фредерик-Леметр и м-ль Жорж), «Мария Тюдор» (1833, т-р «Порт-Сен-Мартен», в гл. роли м-ль Жорж), «Анджело» (1835, т-р «Комеди Франсез»), «Рюи-Блаз» (1838, т-р «Ренессанс», в гл. роли — Фредерик-Леметр). В этих пьесах ощущается дыхание революц. бурь 30-х гг., их политич. проблематика ещё острее, протестующая мысль ещё непримиримее. Герои этих драм — выходцы из низов (шут, ремесленник, лакей) —наделены умом, талантом, бескорыстием, волей к борьбе. Драмы Г. насыщены пафосом высоких страстей, романтич. герои его противостоят миру самовластия, исполнены благородства и душевной чистоты. Для творчества Г. характерны страстные поиски человечности, скорбная экзальтация, непримиримость к злу. Горячее сочувствие к отверженным, беспощадность обличения социальной несправедливости придавали пьесам Г. злободневное политич. звучание. Вместе с тем утопизм положит. программы Г., видящего путь к уничтожению обществ. зла в нравственном совершенствовании, проповедь идей милосердия приводили к тому, что его положит. герои становились носителями абстрактных гуманистич. идеалов, они были обычно лишены конкретной историч. и бытовой характеристики. Большой заслугой Г. явилась реформа языка, обогащение стиха живыми словами народной речи.

В 40-е гг. Г. переживает идейный кризис, связанный с распадом единой бурж. оппозиции и укреплением бурж. монархии. Созданная им в этот период драма «Бургграфы» (1843), лишённая протестующего содержания, бездейственная, проникнутая пессимистич. мотивами, потерпела провал, после чего Г. надолго отошёл от т-ра. После революции 1848, когда Г. стал подлинным трибуном свободы, крупнейшим

нац. поэтом, писателем и публицистом, он снова создал ряд драм — «Тысяча франков вознаграждения» (1866), «Торквемада» (1882) и др., но они не утвердились на сцене. Драматургия Г. вошла в репертуар всего европ. т-ра. В России пьесы Г. долго были под цензурным запретом, но лучшие деятели рус. т-ра боролись за постановку пьес Г. С именем Г. связано творчество А. И. Сумбатова-Южина, М.Н. Ермоловой, А. П. Ленского, Ю. М. Юрьева и др. Полные гражданского мужества, призывающие к борьбе против несправедливости пьесы Г. идут на сценах мн. сов. т-ров.

Соч.: Oeuvres complètes, de V. Hugo, t. 1. Théâtre, P., 1913; в рус. пер.— Избранные драмы, т. 1—2, Л., 1937; Драмы, М., 1958.

Лит.: Aragon L., Hugo, poète réaliste, P., 1952; Bonte F., Le chevalier de la paix, P., 1952; Froment-Guiesse G., Victor Hugo, t. 1—2, P., [1948]; Gaudon J., Victor Hugo— dramaturge, P., 1955; Gregh F., Victor Hugo, sa vie, son oeuvre, P., 1954; Roy C., La vie de Victor Hugo racontée par Victor Hugo, P., 1952; Фемели и А. М., В. Гюго, его литературная эпоха, жизнь, труды, мысли, СПБ — М., 1912; Мокульский С., Гюго и романтическая драма во Франции, в кн.: Гюго В., Избр. драмы, т. 1, Л., 1937; Трескунов М., Виктор Гюго, М., 1954, 2 изд., М., 1961; История французской литературы, т. 2, М., 1956; Волисон И. Я., Драматургия Гюго 60-х годов, в кн.: Учёные записки Института мировой литературы им. А. М. Горького, т. 2, М., 1956, с. 36—54. *Е. Ф.*

ГЮДЕН (Güden), Хильда (р. 15.XI.1923) — австрийская артистка оперы (сопрано). Обучалась пению в Венской консерватории, актёрскому иск-ву—в школе М. Рейнхардта в Вене, хореографии—в школе при Венской гос. опере; совершенствовалась в Милане, Риме и Париже. Сценич. деятельность начала как артистка оперетты в 1939 в Вене (выступала в оперетах австр. композитора Р. Штольца). После фашистской оккупации Австрии уехала в Швейцарию, где в том же году впервые выступила на оперной сцене в Цюрихе; в 1939—41 — солистка Цюрихской оперы. С большим успехом пела в различных оперных т-рах Швейцарии, во мн. городах мира. В 1941—42—в Мюнхене и Риме. В 1947—51 Г.— ведущее сопрано Венской оперы и т-ра «Ла Скала». С 1951 — солистка т-ра «Метрополитен-опера». Регулярно участвует в Флорентинском, Зальцбургском, Эдинбургском фестивалях. Завоевала славу одной из лучших оперных артисток мира. Исполнение Г. отличается артистической свободой, тонкой музыкальностью, ярким сценич. темпераментом. Голос певицы ярко звучит во всех регистрах, особенно в высоком. Г.— одна из лучших совр. исполнительниц партий в операх Моцарта, Р. Штрауса и итал. композиторов: Керубино, Церлина, Деспина («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Так поступают все» Моцарта), Софи, Зербинетта, Зденка («Кавалер роз», «Ариадна на Наксосе», «Арабелла» Р. Штрауса), Джильда, Мими, Микаэла и др. С большим успехом выступает в операх совр. композиторов, в т. ч. Б. Бриттена (Лукреция — «Поругание Лукреции»), Б. Блахера (Джульетта — «Ромео и Джульетта»), К. Орфа, П. Хиндемита и др. Г. занимается также концертной деятельностью. В 1950 Г. было присвоено почётное звание «Камерной певицы». *Л. М., Вс. Т.*

ГЮЙО́Н (Guyon), Джеймс (конец 19 — нач. 20 вв.) — французский цирковой артист, клоун. Один из первых цирковых *Августов*. Впервые выступил в цирке Ипподром Альма в Париже в конце 80-х гг. Работал там в течение 10 лет. Затем гастролировал в Лондоне. Г. пародировал служителей манежа — униформистов и шпрехшталмейстеров, играл ленивого, тупого рабочего, стремящегося представить себя деятельным и энергичным. Позднее Г. стал одним из первых *ковёрных* клоунов, пародировал не только униформистов, но и цирковых артистов. Г. обладал незаурядными мимич. способностями, был прекрасным комич. акробатом. Создал ряд небольших пантомим с участием одного или двух персонажей. *М. Зон.*

ГЮЛИ-КЕВХЯН, Гайк Гаврилович [22.XII(3.I). 1866—20.IX.1951] — армянский советский театровед и литературовед. Прослушал курс лекций по истории философии и эстетике в ун-тах Иены, Лейпцига, Цюриха. С 1924 вёл педагогич. деятельность (с 1929 — профессор); преподавал философию и эстетику в Ереванском ун-те. Автор книг: «Габриель Сундукян» (1944), «О советской драматургии» (1948), «Критические статьи» о т-ре и литературе (1955). *Р. З.*

ГЮЛЛЕ́НЬ-СОР, Фелицата Виржиния (наст. фам.— Вишар; 9.III.1805 — после 1850) — французская артистка балета, балетмейстер и педагог. Дочь танцовщика и балетмейстера Гюллень. Ученица педагога Ж. Ф. Кулона. Выступать начала в раннем детстве, в 1815 участвовала в балете «Зефир и Флора» (Париж). В 1823 была приглашена в Большой т-р (Москва) в качестве первой танцовщицы, где выступала до 1835 (в 1832 приняла рус. подданство). Технически сильная танцовщица, Г.-С. не обладала драматич. дарованием, поэтому партии, требующие пантомимич. мастерства, ей менее удавались. Среди партий Г.-С.: Изора («Рауль Синяя Борода» Кавоса, Гретри, Кубишты), Сандрильона (о. п. Сор) и др. В 1831—1833 была гл. балетмейстером Большого т-ра. За эти годы она поставила и сочинила много балетов и дивертисментов: комедийных, мифологич., мелодраматических. Лучшие из них «Сандрильона» (1824), «Венецианский карнавал» (1832), «Розальба, или Маскарад» (1834), «Фенелла» (1836, на муз. одноимённых опер Обера). Г.-С. поставила также балеты в крепостном т-ре Н. Б. Юсупова: «Зефир и Флора», «Севильский цирюльник» и др. Вела педагогич. работу (до 1842), её ученицами были Е. А. Санковская, Т. С. Карпакова и др. Имела большое влияние на формирование иск-ва молодых танцовщиц: Д. С. Лопухиной, А. И. Ворониной-Ивановой, Т. И. Глушковской.

Лит.: Погожев В., Столетие организации императорских московских театров, вып. 1—3, Пб., 1906—1908; Кашин Н. П., Театр Н. Б. Юсупова, М., 1927, с. 21, 27; Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, М.—Л., 1958.

ГЮЛЬДЕНКРУНЕ (Gyldenkrone; урожд. Гюловсен), Лона (30.I.1848—1934) — норвежская артистка оперы (сопрано). Пению обучалась в Осло и у П. Виардо в Париже. Впервые выступила на оперной сцене в Стокгольме в 1876. С этого же года пела в т-ре «Христиания» в Осло. Партии: Венера («Тангейзер»), Маргарита («Фауст»), Сюзанна, Церлина («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан»), принцесса Матильда («Вильгельм Телль» Россини) и др. В 1877 гастролировала в городах Норвегии и Швеции, в 1878—79 вместе с Г. Венявским—в Польше, России и Германии. В 1879—82 Г. пела в Придворном оперном театре в Шверине. С 1882 проживала в Дании. *В. Ц.*

«ГЮЛЬСАРА́» — 1) узбекская музыкальная драма Т. *Джалилова*, в 3 д. на основе пьесы К. Яшена и М. Мухамедова «Ичкарида» о борьбе узб. сов. женщины за свободу и равноправие, за активную обществ. жизнь. Пост. 9 мая 1935, Узб. муз.-драм. т-р (Ташкент; реж. Таджи-заде, худ. Шарахимов; Гюльсара — Насырова, Ибрагим — Халмухамедов, Ойсара — Сарымсакова, Кадыр — Закиров). Новая пост. там же, 1937. В этой пост. показана в 1937 на декаде узб. иск-ва и лит-ры в Москве. Ставилась всеми т-рами Узб. ССР.

2) Опера в 4 д. 5 карт. Р. *Глиэра* и Т. *Садыкова*, либр. Яшена и Мухамедова. Пост. 25 дек. 1949, Т-р оперы и балета им. Навои (дирижёр Садыков, реж. Мухамедов, худ. Мусаев, балетм. Тургунбаева; Гюльсара — Насырова, Кадыр — Абдурахманов, Ибрагим — Закиров, Ойсара — Борухова).

Издания: «Г.» — Яшен К., Пьесалар, Тош., 1954; Драматургия Узбекистана. Сб., под ред. Н. Ф. Погодина, Таш., 1951.

Лит.: Франк Е., Халима Насырова, М., 1950; Музыкальная культура сов. Узбекистана, Ташкент, 1955, с. 104—106, 126—29; Корсакова А., Узбекский театр оперы и балета им. А. Навои, М., 1959, с. 19—20, 51; Корсакова А., Узбекский театр оперы и балета им. Навои, Ташкент, 1961. *В. Д.*

ГЮ́НГЕНАЦ (Gjungjenac), Злата (р. 11.III. 1898) — югославская артистка оперы (сопрано), педагог. Пению училась в Загребской консерватории. Впервые выступила на оперной сцене в Загребе в 1919. С этого года и до 1949 Г.—солистка оперных т-ров в Загребе, Любляне и Белграде. Гастролировала в Праге, Брно, Вене, Берлине, Триесте и др. городах. Обладала широким и разнообразным репертуаром, одинаково успешно пела партии лирические (Татьяна; Маргарита — «Фауст», Мими) и драматические (Енуфа — «Её падчерица» Яначека; Саломея — о. п. Р. Штрауса), колоратурного сопрано (Виолетта, Чио-Чио-сан) и меццо-сопрано (Кармен). Исполняла партии в операх югосл. композиторов: Морана (о. п. Готовац), Яцинта («Привидение в долине Шентфюрьянской» Бравничара), Елена («Никола Шубич» Зайца). Выступала в гл. ролях в опереттах («Боккаччо» Зуппе, «Весёлая вдова» Легара). Известна также как камерная певица. В 1947 Г. оставила сцену. В 1947—1953 Г. — проф. класса сольного пения Муз. академии в Любляне, с 1954 — Белградской музыкальной академии. *Ю. Ч., А. Ш-а*

ГЮ́НТЕР (Günther), Мицци (наст. имя и фам. — Мария Павловски; 21. III. 1879 — сент. 1961) — австрийская артистка оперетты и драмы. В возрасте 16 лет дебютировала на сцене т-ра в Германштадте, затем выступала в т-рах Кронштадта, Теплица, Карлсбада. С 1901 работала в венских т-рах («Карлстеатр», т-р «Ан дер Вин», «Штраустеатр», «Бургтеатр», «Фольксопер», «Фолькстеатр», «Винер бюне»). С труппой т-ра «Ан дер Вин» гастролировала во мн. странах Европы. Г.— одна из лучших исполнительниц заглавной роли в оперетте Легара «Весёлая вдова» (1905, т-р «Ан дер Вин»), в к-рой выступила более 1 000 раз. *Вл. О.*

ГЮ́НТЕР (Günther), Юлиус (1.III.1818—22.III. 1904) — шведский артист оперы (тенор) и педагог. Член Швед. муз. академии (с 1854). Музыке обучался первоначально у своего отца, муз. деятеля Г. Гюнтера. В 1846—47 брал уроки у М. П. Гарсиа в Париже. Впервые выступил на оперной сцене в Стокгольме в 1838. До 1856 — солист Королев. оперы в Стокгольме. Гастролировал во мн. городах Европы (в 1847—48— совм. с Ж. Линд). Выступал в концертах. Г. обладал красивым, ровным во всех регистрах голосом. Особенно удавались Г. лирич. партии. Пел и играл легко, непринуждённо. Партии: Рауль («Гугеноты»), Фра-Дьяволо (о. п. Обера), Алессандро Страделла (о. п. Флотова), Макс («Вольный стрелок» Вебера), Поллион («Норма»), Эдгар («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Нарцисс («Турок в Италии» Россини) и др. С 1850 Г. вёл педагогич. деятельность, в 1858—1902 — в Стокгольмской консерватории (с 1864—профессор). Среди учеников Г. певцы—Г. *Арльберг*, О. *Арнольдсон*, А. *Эдман*, Ю. *Форселль*, Й. Эльмблад, певицы — Э. *Гульбрансон*, К. *Эстберг*, Л. *Микаэли*, А. Норрон и др. Г. был также выдающимся хоровым дирижёром.

Лит.: Hedberg F., Julius Günther, «Svenska operasångare», Stockh., 1885; Blanche A., Kulberg K., Theatergalleri, Stockh., 1944. *Вл. О.*

ГЯУ́РОВ, Николае (р. 13.IX.1929) — болгарский артист оперы (бас). С 1949 учился в Софийской гос. консерватории по классу Х. Брымбарова, завершил муз. образование в Моск. консерватории (окончил в 1955). С 1955 — солист Софийской нар. оперы. В сезоне 1956—57 Г. — стажёр, затем солист Большого т-ра (Москва). Гастролировал во мн. странах Европы (Чехословакия, Австрия, Италия, Англия, Франция и др.). Обладает сильным, красивым голосом большой гибкости и широкого диапазона. С одинаковым успехом исполняет комич. и лирич. партии: Креон («Медея» Керубини), Даланд («Летучий голландец» Вагнера), Филипп («Дон Карлос» Верди), Дон Базилио; Мефистофель («Фауст»), Пимен, Варлаам («Борис Годунов»), Галицкий («Князь Игорь»), Гремин («Евгений Онегин») и др. Созданные Г. сценич. образы отличаются идейно-стилистич. единством и высоким эмоциональным накалом. Димитровская пр. (1959). *Л. М.*

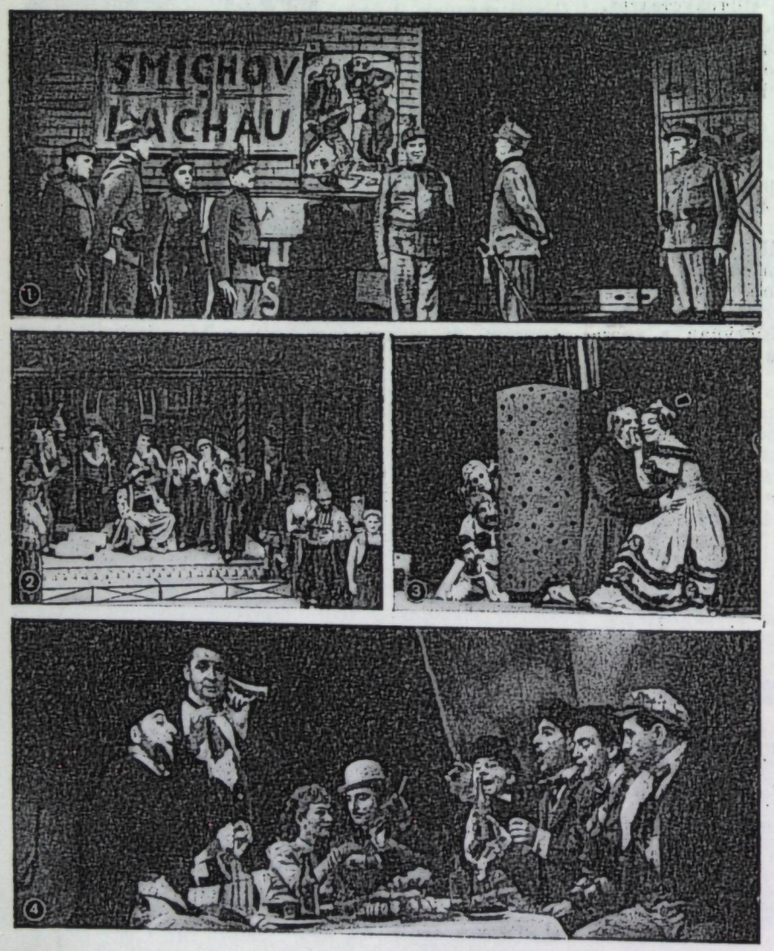


Н. Гяуров в роли Мефистофеля.



«Д-34» — чешский театр. Основан в Праге в 1933 Э. Ф. *Бурианом* (с того же года гл. режиссёр и директор этого т-ра). Назв. получил от первой буквы чеш. слова «дивадло» (театр) и года его первого сезона (1934). Своим назв. т-р стремился подчеркнуть стремление к современности (каждую осень нового года название менялось—«Д-35», «Д-36» и т. д. до «Д-41» и затем с «Д-46» до «Д-51»; в 1955 т-ру вновь было возвращено название «Д-34»). Коллектив бросил вызов официальному т-ру бурж. Чехословакии, выступал за политич. и художеств. обновление иск-ва. Т-р избрал своим девизом «Для нас нация — это трудовой народ, а культура трудового народа — это культура национальная». Буриан стремился воспитать в творч. коллективе высокую трудовую мораль. «Д-34» должен был стать синтетич. т-ром, владеющим всеми театр. жанрами. Подобно др. «левым» т-рам, «Д-34» стоял на позициях условного иск-ва, что порою мешало коллективу разрешать социальные вопросы. Ставя классич. драматургию, Буриан перерабатывал её с целью придания спектаклям острополитич., злободневного характера. Так, напр., комедия Мольера «Скупой» (1934) была переработана режиссёром в сатирич. комедию о владельце совр. гигантского монополистич. треста. «Севильский цирюльник» Бомарше (1936) трактовался как агитац. спектакль, направленный против наступления фашизма в Испании. Переработке были подвергнуты «Венецианский купец» (1934); «Крысолов» Дыка (1940) и др. Такая искусств. трактовка приводила к искажению классич. произв., но имела значит. политич. звучание. В 1933—41 на сцене т-ра «Д-34» шли пьесы: «Кафе на главной улице» Велички (1933), «Мы хотим жить» Нового (1934), «Опера нищих» Брехта (1934), «Каждому по заслугам» Клицперы (1936), инсц. «Крещение Святого Владимира» Гавличека-Боровского (1934), «Бравый солдат Швейк» по Гашеку (1935) и др. Значит. место в репертуаре «Д-34» занимали пьесы рус. писателей: «Егор Булычов и другие» (1934); «Аристократы» Погодина (1935), «Село Степанчиково» по Достоевскому (1940) и др. Полицейская цензура преследовала т-р «Д-34» за «пропаганду коммунизма под маской искусств», запрещала спектакли, делала купюры, не разрешала гастроли т-ра. После фашистской оккупации Чехословакии коллектив подвергся репрессиям, в ответ на к-рые в 1939 в различных городах Чехословакии были созданы орг-ции сторонников т-ра — «Круг друзей». В 1941 «Д-34» был закрыт и вновь открылся лишь после освобождения Чехословакии. Первая премьера сезона 1945—46 «Ромео и Джульетта» — трагедия Шекспира, была трактована как сон узника фашизма. В дальнейшем были поставлены: «Бригада шлифовальщика Каргана» Кани о новом отношении к труду (1949), пьесы Буриана «Зачем живешь, Вацлав Ржига?» (1959), «Дали» (1959) и др., «Мать» Чапека (1952), «На дне» (1951); «Клоп» Маяковского (1956), «Маскарад» (1952); «Кровавые крестины» Тыла (1952), «Гостиница Астория» Штейна (1958) и др. Театр по-прежнему стремился к актуальному, синтетич. спектаклю. В 1951—55 театр был передан чехословацкой армии и носил название Художественный театр армии (АУД). В сезон 1955—56 при т-ре был организован экспериментальный оперный коллектив, поставивший «Оперу на ярмарке» Буриана в стиле ярмарочных представлений бродячих музыкантов. В 1958 гастролировал в СССР и Польше. После смерти Буриана (1959) т-р «Д-34» был переименован в Т-р им. Буриана. Гл. реж. т-ра стал К. Новак. Ведущие актёры т-ра «Д-34»: О. Бенишкова, Л. Бурдшова, З. Кочова, М. Кучиркова, В. Зинкова, З. Подлипна, О. Яновский, К. Лин, Я. Вагнер и др.

Сцены из спектаклей т-ра «Д-34»: 1. «Бравый солдат Швейк». 2. «Опера на ярмарке». 3. «Каждому по заслугам». 4. «Опера нищих».



Лит.: Kočová Z., Kronika armádního uměleckého divadla, Praha, 1955; Dvořák A., Trojice nejodvážnějších, Jindřich Honzl, Emil František Burian, Jiří Frejka, Praha, 1961; Кочова З., Шесть глав о театре Э. Ф. Буриана «Д-34», пер. с чешск., Прага, 1958; Солнцева Л., По театрам Чехословакии, М., 1958; Бачелис Т., Театр Э. Буриана, «Театр», М., 1958, № 8. *Л. С.*

ДАВАЛОС (Dávalos), Марселино (26.IV.1871—19.IX.1923) — мексиканский поэт и драматург. Лит. деятельность начал в 1895. Д.— один из первых мекс. драматургов, писавший пьесы на острые социальные темы. Среди драматич. произв. Д.— «Последняя картина» (1900, т-р «Ренасимьенто», Мехико), «Гвадалупа» (1903) о наследственном алкоголизме, «Так проходят годы» (1908, т-р В. Фабрегас, Мехико), посв. судьбе крупной актрисы, «Преступление Марсиано» (1909, т-р «Дегольядо»), «Неразборчивый» (1915, т-р «Принсипаль»), «Орлы и звёзды» (1916, т-р Фабрегас) и др. Д. написал монографии «О театре» (2 тт., 1917).

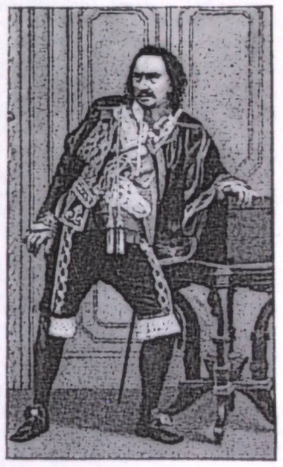


У. Давенант. Гравюра.

Лит.: Usigli R., México en el teatro, México, 1932; Jones W. K., Breve historia del teatro latinoamericano, México, 1956. *Ю. П.*

ДАВЕНАНТ (Davenant), Уильям (3. III. 1606—7.IV. 1668) — английский драматург и театральный деятель. Сын оксфордского трактирщика, крестник Шекспира. С детских лет увлекался театром. Начал драматургическую деятельность в последний период эпохи Возрождения. Написал несколько трагедий и комедий, из которых лучшей является комедия «Остряки» (1636). Писал также пьесы-маски для придворных представлений. В 1638 получил звание поэта-лауреата. После закрытия т-ров пуританами в 1642 Д. был вынужден прекратить драматургич. деятельность. Когда в последние годы Протектората Кромвель стал устраивать спектакли при своём дворе, Д. был приглашён в качестве одного из гл. организаторов представлений. В 1656 им была написана и пост. «Осада Родоса», первая англ. опера, за этим последовали «Испанцы в Перу» (1658) и «Сэр Фрэнсис Дрейк» (1659). После реставрации монархии Стюартов Д. получил от Карла II патент на создание т-ра и организовал в 1661 в Линкольнс Инн Филдс представления. Труппе покровительствовал брат короля. В отличие от другого театрального предпринимателя Киллигру, набравшего труппу из старых актёров, Д. воспитал плеяду молодых актёров, в числе которых был лучший трагик эпохи Т. Беттертон. Основал школу для обучения актёров в Хаттон-Гарден. Д. ввёл в английский театр спектакли с пышным декоративным убранством, сложную сценическую машинерию. *А. А.*

ДАВЕНПОРТ (Davenport) — семья американских актёров. Эдуард (15.XI.1816—1.IX.1877). Дебютировал в Провиденсе в 1837, после чего был приглашён в труппу бостонского «Тремонт-т-ра». В 1846 впервые выступил в Нью-Йорке в «Парк т-ре», сыграл Ромео («Ромео и Джульетта»). В 1847—54 работал в Англии, где пользовался большой популярностью. В последующие годы Д. выступал в т-рах Нью-Йорка, Бостона, Вашингтона, Филадельфии, с успехом исполняя роли Брута и Гамлета («Юлий Цезарь», «Гамлет» Шекспира), Ришельё (в о. п. Булвер-Литтона), сэра Джайлса Оверрича («Новый способ платить старые долги» Мессинджера) и др.



Э. Давенпорт в роли Оверрича.

Фанни (урождённая Вайнинг, Vining; 16. VII. 1829 — 20. VII. 1891) — жена Эдуарда Д. Восемнадцати лет дебютировала на англ. сцене в роли Джульетты («Ромео и Джульетта»). Первое выступление в Америке состоялось в 1855 в Бостоне в театре «Бостонский музей» в пьесе «Жертва любви» Ловелла. В последующие годы сыграла роли: Офелии, леди Макбет; Розалинды, Беатриче («Как вам это понравится», «Много шума из ничего» Шекспира).

Фанни (10.IV.1850 — 26.IX.1898) — дочь Эдуарда и Фанни Д. Сценич. деятельность начала в 1862 в т-ре «Ниблос-Гарден» в Нью-Йорке, откуда она перешла в т-р Дж. Дру в Филадельфии. В 1869—77 была в труппе одного из крупнейших амер. антрепренёров О. Дейли. Здесь она с большим успехом исполнила роль леди Гей Спенкер («Лондонская самоуверенность» Бусико). Д. создала ряд шекспировских образов: Офелия; Розалинда, миссис Форд («Как вам это понравится», «Виндзорские проказницы») и др. Большое место в её репертуаре занимали мелодрамы. В 1877—78 успешно выступала в нью-йоркском т-ре «Юнион Сквер» в инсценировке «Векфильдского священника» по Голдсмиту. Впоследствии Д. всё чаще обращается к творчеству В. Сарду, выступая в гл. ролях его

пьес: «Тоска», «Клеопатра», «Теодора». Организовав труппу, гастролировала с ней по городам США.



Ф. Давенпорт в роли Мег Мерилис в пьесе по роману В. Скотта «Гай Маннеринг».

Эдгар (1.II.1862—25.VII.1918) — старший сын Эдуарда и Фанни Д. В 1878—79 выступал в спектаклях театра «Уолнат-стрит» в Филадельфии. Много гастролировал по стране. В 1887—93 был ведущим актёром т-ра «Бостонский музей». Выступал с выдающимися актёрами США Дж. Марлоу, В. Аллен, О. Скиннер и др. В 1915 начал сниматься в кино.

Гарри (19. I. 1866 — 9.VIII.1949) — младший сын Эдуарда и Фанни Д. В 13-летнем возрасте исполнил роль Джозефа Портера в пьесе «Передник её величества» Гилберта и Салливена в детском спектакле в Филадельфии. Впоследствии исполнял ведущие роли в спектаклях разл. трупп в Нью-Йорке и др. городов США (многие годы играл в водевилях). В 1898 впервые выступил в Лондоне. В 1912 начал сниматься в кино.

Лит.: Edgett E. F., Edward Loomis D., N. Y., 1901; Moses M., Famous actor families in America, N. Y., 1906; Coad O. S. and Mims E., The American stage, New Haven, 1929; Odell G. C.D., Annals of the New York stage, v. XII, N. Y., 1940. *К. Б.*

ДАВИ́Д (David, Davide) — семья итальянских певцов.

Джакомо (1750—31. XII. 1830) — итальянский артист оперы (лирич. тенор). Впервые выступил на оперной сцене в Милане в 1773, пел в герцогском т-ре. Исполнял ведущие партии в операх: «Зон Зон» Гаццанига, «Неистовый Роланд» Гульельми, «Лицемер, безумный от любви» Саккини и др. В 1775—1784 Д.— солист разл. оперных т-ров Италии (в 1783—«Ла Скала»), в 1785 с успехом гастролировал в Париже, в 1791 — в Лондоне. Д.— один из лучших певцов своего времени — обладал сильным голосом красивого тембра, виртуозным мастерством и великолепным чувством стиля. Был ведущим исполнителем теноровых партий в операх Гульельми («Лаокоон»), Паизиелло («Поражение Дария»), Чимарозы («Александр в Индии»), Бьянки («Тарар») и др. композиторов. В 1813 Д. оставил сцену и занимался педагогич. деятельностью. Среди учеников Д.— его сын Джованни, а также А. Ноццари и др.

Лит.: Castil-Blaze, F. H. J., Théâtres lyriques de Paris. L'Opera Italien de 1548 à 1856, P., 1856; Gutierrez B., Il Teatro Carcano. 1803—1914, Milano, 1914.

Джованни (15.X.1790—1851) — итальянский артист оперы (лирич. тенор). Сын и ученик Джакомо Д. Впервые выступил на сцене в 1808 в Сиене (Италия) вместе с отцом в опере «Аделаида Гуэсклинская» Майра. В 1810—16 пел в разл. итал. оперных т-рах; в 1816—22 был солистом неаполитанской оперы. Исполнял теноровые партии на премьерах опер Россини, в т. ч. Нарцис («Турок в Италии», 1814), Родриго («Отелло», 1816), Риччардо («Риччардо и Зораида», 1818), Орест («Гермиона», 1819), Джакомо («Дева озера», 1819), Ило («Зельмира», 1822). В 1822 вместе с Россини гастролировал в Вене. В 1830—31 пел в Париже и Лондоне. Д. обладал голосом широкого диапазона (брал ми второй октавы); исполнение его отличалось лёгкостью звучания, блестящей колоратурной техникой, лиризмом и искренностью. В 1839 Д. оставил сцену. В 1844 был приглашён в Петербург на должность директора Итал. оперы, где работал до конца жизни.

Лит.: Стендаль, Жизнь Россини, Собр. соч., [пер. с франц.], т.8, М., 1959; Radiciotti G., Gioacchino Rossini. Vita documentata, opere ed influenza su l'arte, v. 1, Tivoli, 1927; Della Corte A., Satire e grotteschi di musiche..., Torino, 1946. *Св. Г.*

ДАВИ́Д (David), Карл Генрих (30.XII. 1884—17. V.1951) — швейцарский композитор, музыкальный писатель. В 1904 окончил консерваторию в Кёльне; совершенствовался в Мюнхене у Л. Тюиля. В 1910—14 работал педагогом в Базельской консерватории, в 1915—17 — в Берлине и Кёльне. С 1918 жил и работал как композитор в Цюрихе, одновременно выступал в качестве муз. критика на страницах швейцарской газеты «Ди Тат» и журнала «Швейцерише музикцейтунг». Автор ряда муз.-сценич. произв. в разл. жанрах: лирич. оперы «Изменчивые мечты» (1938), комич. оперы «Уикэнд» (1933), муз. комедии «Сицилианец» (1924), оперы-сказки «Золушка». Произв. Д. ставились в Швейцарии. Они отличались мелодико-ритмич. своеобразием, остротой сюжета, технич. мастерством. По языку близки к экспрессионизму. Д. принадлежат соч. в др. жанрах.

Лит.: Schuh W., Karl Heinrich David zum Gedächtnis, «Schweizerische Musikzeitung», 1951, № 7—8. *Ал.М.*

ДАВИ́Д (David), Фелисьен (13.IV.1810—29.VIII. 1876) — французский композитор. Член Ин-та Франции (1869). Учился в Париж. консерватории (композиции—у Ф. Ж. Фетиса, игре на органе—у Ф. Бенуа). В 1831 примкнул к об-ву сен-симонистов, после разгрома к-рого в 1833 отправился в путешествие по Азии и Африке. Пропагандировал идеи утопического социализма, изучал и собирал музыку вост. народов. Композиторскую деятельность начал в 40-х гг. 19 в. Является основоположником франц. муз. ориентализма. Автор опер: «Бразильская жемчужина» (1851, «Т-р лирик», Париж), «Геркуланум» (1859, т-р «Гранд-Опера», Париж), «Лалла Рук» (на сюжет поэмы Томаса Мура, 1862, т-р «Опера комик», Париж), «Сапфир» (1865, там же), ораторий и др. произв.

Лит.: Azevedo A., F. David, sa vie et ses oeuvres, P., 1863; Brancour R., Félicien David, P., 1911; Mirecourt E. de, Félicien David, P., 1854. *Л. М.*

ДАВИ́Д КЕРАКА́Н (6 в.) — армянский учёный, разрабатывал теоретические вопросы искусства. Оценивая виды совр. ему арм. т-ра в зависимости от их общественной полезности, Д. К. учитывал восприятие представлений простым народом. В книгах «Толкование труда Дионисия Фракийского» и «Искусство грамматики» Д. К. высоко оценивал трагедию как «описание дел храбрецов», одобрял назидательную комедию, подразделяя ее на «порицательную» (о людях, ведущих дурной образ жизни) и «одобрительную» (о тех, кто живёт хорошо, в добре).

Лит.: Гоян Г., 2000 лет армянского театра, т. 2, М., 1952, с. 128—134. *Г. Г.*

ДАВИДО́ВСКИЙ, Константин Алексеевич (19.III. 1882—1.III.1939)— русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1933). Окончил Харьковский технологич. ин-т (1905). Учился на частных театр. курсах Е. А. Лепковского. На сцене с 1906 (Товарищество новой драмы под рук. В. Э. Мейерхольда). В 1907—08 выступал в т-ре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге. В 1908—24 играл в провинции (Херсон, Одесса, Курск, Саратов, Вильно и др.). С 1925 — актёр Т-ра им. МГСПС в Москве. Роли: Гапон («Георгий Гапон» Шаповаленко), генерал Кондратенко («Порт-Артур» Никулина) и др. В 1927 создал образ комиссара Фурманова («Мятеж» по Фурманову). Наиболее полно дарование Д. раскрылось в характерных ролях: Дерри Майр («Человек, который смеётся» по Гюго), Ли-Бертран («Чернь» Шаповаленко), Николай Скроботов («Враги»). Пост.: «Дело рядового Шибунина» Никулина (1936), «Враги» (1937) и др. Автор пьесы «Золото» (1930), инсценировки «Кому на Руси жить хорошо» (1938). Д. был известен также как мастер художественного чтения. *А.Шн.*

ДАВИДО́ГЛУ (Davidoglu), Михаил (р. 11.XI. 1910) — румынский драматург. Окончил лит. ф-т ун-та, работал учителем. В 1936 начал драматургич. деятельность («Смириненский моряк»). Наиболее значит. драм. произв. Д.— «Человек из Чеатала» (1947), «Шахтёры» (1948, пр. им. Й. Л. Караджале Академии РНР, 1949), «Огненная крепость» (1950, Гос. пр., 1951), «Город в огнях» (1951), «Почётная вахта» (1953) — посвящены актуальным темам современности, жизни рум. рабочих. Д. написал также историч. драму «Хория» (1957), пьесы «Неслыханная буря» (1957), «Великан поля» (1958).

ДАВИ́ЛА (Davila), Александру (12.II. 1862 — 19. X.1929) — румынский драматург, режиссёр и театральный деятель. Образование получил в Париже. На формирование взглядов Д. оказала влияние деятельность А. *Антуана*. В 1902 на сцене бухарестского Нац. т-ра было пост. наиболее значит. произв. Д.— историч. драма в стихах «Влайку Воде». В 1905—08 и 1912—14 был директором Нац. т-ра. Д. следовал принципам К. С. Станиславского, методу МХТ, ввёл новые принципы отбора репертуара, основой к-рого он считал отечеств. драматургию и мировую классику. В 1909, после отстранения Д. от руководства Нац. т-ром, организовал труппу под назв. «Компания Давилы», в к-рую вошла группа молодых актёров Нац. т-ра. Д. стремился ставить спектакли высокого художеств. уровня. Но т-р не имел хорошего помещения, испытывал финансовые трудности и был вынужден давать спектакли в др. городах, выпускать каждую неделю новую премьеру. Всё это мешало Д. осуществить свои стремления. В Нац. т-ре и в труппе «Компания Давилы» он пост. спектакли: «Клад», «Шкатулка» Плавта, «Сид» Корнеля, «Скупой», «Лекарь поневоле», «Мнимый больной» Мольера, «Буря», «Виндзорские проказницы» Шекспира. Ставил также комедии Бомарше, пьесы Гауптмана, Уайльда и др. Д. уделял большое внимание нац. драматургии, ставил произв. Й. Л. Караджале, Б. П. Хашдеу, В. Делавранчи, В. Александри и совр. ему авторов. Но порой Д. приходилось идти на уступки вкусам публики и ставить бульварные пьесы. Деятельность Д. способствовала развитию режиссёрского иск-ва в Румынии. Под его руководством сформировалась плеяда лучших рум. актёров, режиссёров. С 1915 из-за паралича не работал в т-ре.

Лит.: Alterescu S., Tornea F., Teatrul National «I. L. Caragiale», Buc., 1955; Стурдза-Буланд-ра Л., Штрихи моей жизни в театре. Отрывки из воспоминаний, пер. с румын., «Театр», 1958, № 2. *Н. Р.*

ДА́ВИСОН (Dawison), Богумил (15. V. 1818 — 1.II.1872) — польский актёр. Род. в бедной евр. семье. С 1835 учился в Варшавской драм. школе под рук. Б. Кудлича. После дебюта в т-ре «Вельки» в 1837 выступал в Вильно. В 1840 переехал во Львов, где работал до 1847. В дальнейшем играл в т-рах городов Любека, Гамбурга (до 1849), Дрездена (1853—64), Вены (1850—53), исполняя роли на нем. языке. В Польше выступал в качестве гастролёра (Львов, 1849; Варшава, 1865). В 1866—67 гастролировал в США. Д. обладал большим сценич. темпераментом, выразительной внешностью, прекрасными голосовыми данными, острым умом, энергией. Создал монументальные образы в классич. трагедиях и комедиях: Отелло, Макбет, Ричард III, Гамлет, Лир; Фальстаф («Генрих IV» Шекспира), Гарпагон, Франц Моор, Дон Карлос; Мулей Гассан, Валленштейн («Заговор Фиеско», «Валленштейн» Шиллера).

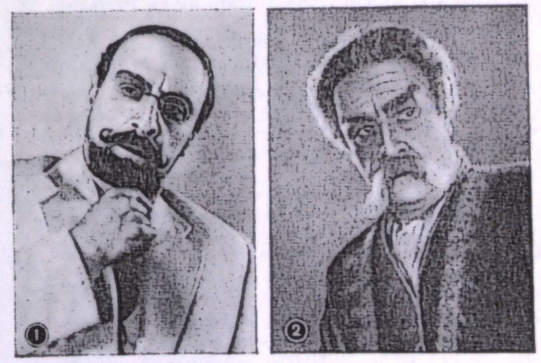


1. Б. Дависон. 2. Б. Дависон в роли Ричарда III.

Лит.: Grot Z., Dzieje sceny polskiej w Poznaniu. 1782—1869, Poznań, 1950; «Teatr», Warsz., 1951, № 4—5. *Б. Рост.*

ДАВИТАШВИ́ЛИ, Георгий Михайлович [р. 15(27). II. 1893] — грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1934). В 1913—15 учился в школе сценич. иск-ва А. Петровского в Петербурге. В 1915—20 работал на рус. сцене (Таганрог, Баку, Владикавказ, Батум). Играл героико-драматические роли: Незнамов, Жадов; Раскольников («Преступление и наказание» по Достоевскому). В 1920 перешёл на грузинскую сцену, вступив в Тбилисский драм. т-р (ныне Т-р им. Руставели). Создал ряд значит. образов, героич. и характерных: Фрондозо («Овечий источник», 1922), Кристи Мегон («Герой» Синга, 1923), Гамлет (1925), Миндия («Ламара» по Важа-Пшавеле, 1926), фон Штубе («Разлом», 1928), Гелахсан («Тетнульд» Дадиани, 1931), Заал («Арсен» Шаншиашвили, 1936), Гарсиа Лорка («Алькасар» Мдивани, 1937), профессор Мамлок (о. п. Вольфа, 1941), Химшиашвили («Родина» Эристави, 1942), Онисе («Хевибери Гоча» Казбеги, 1945), Богдан Хмельницкий (о. п. Корнейчука, 1940), Годунов («Великий государь» Соловьева, Гос. пр. СССР, 1946), Секретарь райкома («Начальник станции» Мосашви-





Г. М. Давиташвили в ролях: 1. Захар Бардин. 2. Отарбек.

ли, 1947), Захар Бардин («Враги», 1951), Отарбек («Измена» Сумбатова-Южина, 1953). Творчество Д. характеризуется большой сценич. культурой. Ему присущи мягкая, благородная манера исполнения, романтич. приподнятость. Снимался в кино.

Лит.: Аргунели С., Георгий Давиташвили, Тб., 1956 (на груз. яз.); Абхандзе Ш. и Швангирадзе Н., Государственный ордена Ленина театр им. Руставели, Тб., 1958. *Г. Б.*

ДАВИТАШВИ́ЛИ, Мария (Мэри) Петровна [р.1(14).XI.1907] — грузинская советская актриса. Нар. арт. Груз. ССР (1960). В 1924 окончила театр. уч-ще при Т-ре им. Руставели. С 1927—актриса Кутаисского т-ра (ныне Т-р им. Марджанишвили в Тбилиси). Роли: Туанетта («Мнимый больной»), Николетта («Анри Сеар Самсония), Хорешан («Человек ли он?» по Чавчавадзе), Нимфа («Мое Квавилети» Бараташвили), Таланова («Нашествие»).

ДАВИТАШВИ́ЛИ, Мария (Мэри) Шалвовна (р. 13.III.1924) — грузинский советский композитор. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1960). В 1946 окончила Тбилисскую консерваторию по классу композиции А. Баланчивадзе. Автор балета «Самгори» («Свадьба солнца») о героич. труде народа, преобразующего природу (1956, Т-р оперы и балета им. Палиашвили). Д. принадлежит также музыка к спектаклям «Забавный случай» Гольдони (1955, Горийский т-р), «Не называя фамилий» Минко (1954, Кутаисский т-р), «Майя из Цхнети» Канделаки (1956,там же) и др. и ряд соч. в др. жанрах.

Лит.: Тактакишвили О., Новые работы грузинской молодежи, «Советская музыка», 1955, № 1, с. 41. *А. Ив.*

ДАВИТАШВИ́ЛИ, Нина Шиоевна [18(30).XI.1882 — 20.X.1958] — грузинская советская актриса. Нар. арт. Груз. ССР (1943). Сценич. деятельность начала в 1902 в нар.т-ре Авчальской аудитории (Тифлис). С 1903 работала в Тифлисском, затем в Кутаисском т-рах. Создала героико-драматич. образы: Турпа и Патара Кахи (о. п. Церетелли), Кетеван («Родина» Д. Эристави), Кручинина; Антигона (о. п. Софокла). С 1921 — актриса Т-ра им. Руставели (Тбилиси). Играла драматич. и характерные роли: Гертруда («Вильгельм Телль» Шиллера, 1927), Ксидиас («Интервенция» Славина, 1934), Мария Тарасовна («Платон Кречет», 1935), Зейнаб («Измена» Сумбатова-Южина, 1940), Фатьма («Потопленные камни» Мосашвили, 1949), Шушан(«Пэпо» Сундукяна, 1951).

Лит.: Абхандзе Ш. и Швангирадзе Н., Государственный ордена Ленина театр имени Руставели, Тб., 1958. *Е. Ш.*

ДАВУ́ДОВА, Марзия Юсуф кызы [25.XI(8.XII).1901— 9.I.1962]— азербайджанская советская актриса. Нар. арт. СССР (1949). Чл. с 1942. Депутат Верх. Совета Азерб. ССР 2—5-го созывов. В 1917 вступила в труппу татарского драм. т-ра в Астрахани. С 1920— актриса азерб. т-ра в Баку (ныне Т-р им. Азизбекова). Творчество Д. отличалось эмоциональной силой и психологич. глубиной. В произв. азерб. драматургии она создала яркие нац. характеры, показывая пробуждение женщины Азербайджана к новой жизни. Играла гл. роли в пьесах Джабарлы: Фиренгиз, Гюльтекин, Солмаз, Яхши («Октай эль оглы», 1923, «Айдын», 1922, «Невеста огня», 1928, «Алмас», 1931). Одна из крупнейших работ Д.— Севиль (о.п. Джабарлы, 1928) — показывала превращение отсталой, покорной женщины в мужественную, независимую гражданку Сов. страны. Характер сов. женщины был раскрыт Д. и в ролях: Любовь Яровая (1929); Оксана («Гибель эскадры», 1934), Клара («Страх», 1932). Д. создала образ матери, простой женщины из народа: Гызьетер («Ханлар» Вургуна, 1939), Гюльзар («Утро Востока» Мамедханлы, Гос. пр. СССР, 1948). Романтич. тенденции творчества Д. нашли выражение в исполнении ролей Хумар, Судабэ («Шейх Санан», «Сиявуш», 1934, Джавида), Хураман, Ширин («Вагиф», 1938, «Фархад и Ширин», 1941, Вургуна). Трагедийное дарование актрисы полно проявилось в исполнении ролей в пьесах Шекспира: Дездемона; Гонерилья («Король Лир», 1941), Гертруда («Гамлет», 1926), леди Макбет (1936). С таким же трагедийным темпераментом играла Д. роли в рус. классике: Кручинина (1935); Настя («На дне», 1925). Страстным обличением пронизаны мрачные образы Кабанихи («Гроза», 1943), Вассы Железновой (1954).



Лит.: Мамедов Д., Марзия Давудова, Баку, 1949. *К. Кас.*

ДАВУ́РИН (наст. фам. — Урин), Давид Исаакович [р.22.VIII(3.IX).1891] — русский советский писатель и драматург. В 1919—35 и 1941—43 находился на военно-медицинской службе. Лит. деятельность начал в 1928. Автор пьес: «Испытание» (1933, Центр. т-р Сов. Армии), «Семья Волковых» (1935, Театр-студия под рук. Симонова), «Обоз второго разряда» (1957, Моск. т-р им. Ермоловой), а также одноактных пьес.

Соч.: Обоз второго разряда, в сб.: Новые пьесы,М., 1958; Семья Волковых, М.—Л., 1936.

ДАВЫДОВ (наст. фам.— Карапетян), Александр Давыдович [4(16).I.1850—20.I(2.II). 1911] — русский певец (тенор), артист оперетты и эстрады. По национальности армянин. Учился в Москве в Лазаревском ин-те вост. языков; выступал статистом в опере. С 1876 играл на сцене Моск. общедоступного т-ра, исполняя комич. роли, затем в Моск. артистич. кружке, преим. в опереттах,пост. Лентовским («Птички певчие», «Синяя борода» Оффенбаха, «Цыганские песни в лицах» и др). В 1879—82 работал в Малом т-ре в Москве. Выступление Д. в муз. мозаике «Цыганские песни в лицах», где Д. играл роль цыгана Антипа, принесло ему известность, и он стал выступать как исполнитель цыганских романсов («Пара гнедых», «Отойди», «Плачь, не так рыданья», «Не говори, что молодость сгубила» и др.). Д. выступал также в жанре мелодекламации. Славился как исполнитель партии Торопки в опере Верстовского «Аскольдова могила», в к-рой выступал в Москве эпизодически.

М. Ю. Давудова в ролях: 1. Севиль. 2. Леди Макбет. 3. Кручинина.

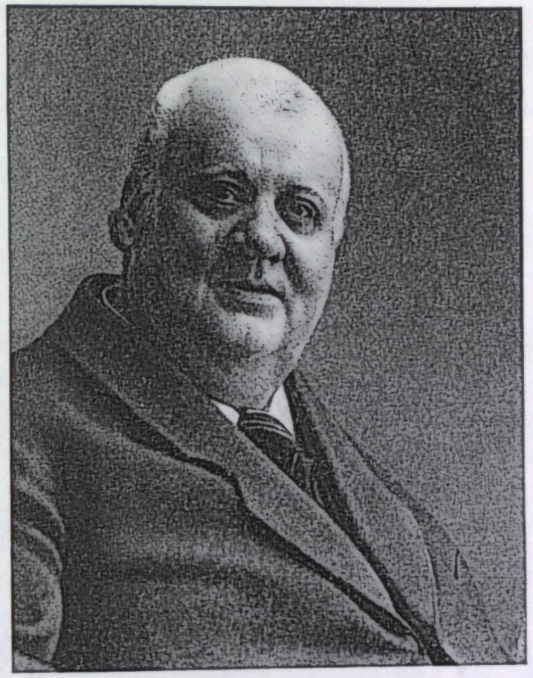






Лит.: Давыдов В. Н., Рассказ о прошлом, М.—Л., 1931; [Театрал], Кончина короля цыганского романса А. Д. Давыдова, «Петербургская газ.», 1911, 21 янв., № 20. *Г. Л.*

ДАВЫ́ДОВ, Александр Михайлович (наст. фам.— Левенсон) (1872—28.VI.1944) — русский артист оперы (лирико-драматич. тенор). Засл. арт. РСФСР (1924). Пением занимался у К. Эверарди. Артистич. деятельность начал в 1889 в Киевской опере. До 1900 пел во ми. оперных антрепризах и в оперетте (Тифлис, Екатеринослав, Харьков, Н. Новгород, Казань и др.). В 1900 Д. был приглашён в Мариинский т-р, где исполнял осн. партии тенорового репертуара. Лучшая партия Д.—Герман. Пользовался большим успехом в операх Вагнера «Кольцо Нибелунга» (Зигмунд, Логе, Миме), в партиях Канио, Хозе, Синодала; Дубровского (о. п. Направника) и др. Д.—по преимуществу лирич. певец — и в драматич. партиях старался выявить прежде всего лирич. начало. Обладал голосом мягкого тембра; в совершенстве владел иск-вом муз. фразировки. С 1914 выступал только как камерный певец. В 1924 в связи с потерей слуха оставил сцену. Уехав за границу, Д. в 1934 работал режиссёром оперной труппы в Париже, в которой пел Шаляпин. В 1935 вернулся в СССР. С 1936 работал в вечерней школе пения при Театре оперы и балета имени Кирова.



В. Н. Давыдов.

Лит.: Левик С. Ю., Записки оперного певца. Из истории русской оперной сцены, М., 1955, с. 122—130 и др.; Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и её мастера. 1890—1910, Л.—М., 1940, с. 82—87. *А. Ив.*

ДАВЫ́ДОВ, Владимир Николаевич [наст. имя и фам.— Иван Николаевич Горелов; 7(19).I.1849, Новомиргород, — 23.VI.1925, Москва] — русский актёр. Нар. арт. Республики (1922). Родился в небогатой дворянской семье, отец Д.— поручик уланского полка. Учился в тамбовской гимназии, принимал участие в школьных спектаклях, исполняя самые разнообразные (в т. ч. и женские) роли. После окончания гимназии (1866) приехал в Москву. Увлёкшись сценой, игрой актёров Малого т-ра, Д. начал брать уроки драматич. иск-ва у известного актёра Малого т-ра И. В. Самарина. В 1867—80 Д. играл в провинции (Орёл, Саратов, Казань, Воронеж, Астрахань, Тамбов и др.), в осн. в антрепризе П. М. Медведева. В этот период Д. приходилось выступать в разл. жанрах — от трагедии до оперетты, благодаря чему у него уже в молодости выработалась замечательная по гибкости и разнообразию актёрская техника. В 1880 Д. дебютировал на сцене петерб. Александринского т-ра и был принят в труппу. Работал в этом т-ре до 1924 (в 1886—1888 играл в т-ре Корша в Москве), с 1924 был актёром Малого т-ра.

На столичной сцене Д. сразу завоевал симпатии зрителей блестящим мастерством, тонким вкусом, художеств. тактом. Его творчество отличалось подлинным проникновением во внутр. сущность образа, глубиной психологич. анализа, ярко выраженной демократич. направленностью. Виртуозное владение всеми средствами внешней выразительности, безукоризненная техника перевоплощения в сочетании с органически присущим Д. чувством жизненной правды позволяли ему одинаково успешно выступать в комедийных, трагических, водевильных и даже женских ролях. Часто в одной пьесе Д. исполнял в разные периоды самые различные роли: в «Ревизоре», напр., он играл Бобчинского, Шпекина, Пошлёпкину, Хлестакова, Осипа, Городничего, Землянику.

Крупнейшие достижения артиста связаны с рус. классикой. Д. был замечат. исполнителем ролей Фамусова (1879), Городничего; Подколёсина и Кочкарёва («Женитьба»). Играя роль Фамусова, Д. давал обличит. характеристику бюрократа средней руки, чиновника, выросшего на мечтах о «крестишках и местечках». Под маской внешнего благодушия проступала хищническая сущность Городничего.

Большое место в творчестве Д. занимала драматургия Островского, в произв. к-рого Д. сыграл св. 80 ролей. Лучшие из них — Хлынов («Горячее сердце»), Бальзаминов(«Праздничный сон—до обеда»), Подхалюзин («Свои люди — сочтёмся»), Каркунов («Сердце— не камень»). Островский высоко ценил талант Д. и сам поручал ему роли в своих пьесах. Глубокое знание нар. жизни и быта сказались в исполнении Д. ролей в пьесах Л. Н. Толстого — Аким, Митрич («Власть тьмы»), 3-й мужик («Плоды просвещения»). Образы крестьян Д. рисовал с любовью и теплотой. В Акиме-Д. бесхитростная простота, порой слабость неожиданно переходили в горькое негодование (заключительная сцена с сыном). После того как Д. прочитал Толстому «Власть тьмы», великий писатель спросил актёра: «Откуда вы так хорошо знаете тон русского крестьянина?».

Д. был одним из первых рус. актёров, приблизившихся к эстетике Чехова ещё до открытия Моск. Художеств. т-ра. Художнику целостного, светлого мироощущения, Д. были близки чеховские темы гражданской ответственности человека перед обществом и самим собой, обличения пошлости и лицемерия. Мастер простой формы, достигавший в своих сценич. образах органической ясности характера, Д. в то же время проникновенно раскрывал внутр. жизнь персонажа, сложные изменения его психологии. Он сочетал умение крупно, масштабно характеризовать сценич. героя с тонкой нюансировкой. Лучшие чеховские роли Д.: Иванов (о. п., 1887), Фирс («Вишнёвый сад», 1905),

Чебутыкин («Три сестры», 1910). Не имея возможности выступать на Александринской сцене в пьесах Горького (произв. к-рого не допускались к пост. в императорских т-рах), Д. в 1903 году играл роль Луки («На дне») в спектакле-концерте, организованном силами актёров Александринского т-ра, и роль Бессеменова («Мещане») в выездных спектаклях. Преемник гуманистич. традиций Мартынова, Д., так же как и его великий предшественник, часто обращался к образу «маленького человека». Играя роли чиновника Ладыжкина («Жених из долгового отделения» Чернышёва), отставного унтер-офицера Ергачёва («Ай да французский язык!» Оникса), Д. показывал горе «простых людей», их неустроенность, постоянное унижение, надломленную психологию, вызывал горячее сочувствие зрителей к судьбе своего героя. Тема эта была раскрыта Д. также в образах Мошкина и Кузовкина («Холостяк», 1882, и «Нахлебник» Тургенева), Оброшенова («Шутники» Островского). Неоднократно сравнивая характер дарования Д. и Мартынова, критика отмечала, что драматизм Д. казался менее напряжённым, чем у Мартынова, а комизм содержал жизнерадостную весёлость и игривость.

Одна из крупнейших ролей Д.— Расплюев («Свадьба Кречинского», 1875), к-рую он играл в течение 50 лет. Его Расплюев был жалок и трогателен, смешон и отвратителен. В роли Расплюева Д. достигал большой силы обобщения, показывал «расплюевщину» как социальное зло, уродующее и губящее человека. Играя роли Гарпагона, Шейлока (1897); Фальстафа («Виндзорские проказницы» Шекспира, 1904), Д. не следовал установившимся традициям исполнения, он

В. Н. Давыдов в ролях: 1. Михайло («Чужое добро впрок не идёт» Потехина). 2. Фамусов. 3. Городничий. 4. Хлынов. 5. Расплюев. 6. Чебутыкин.



трактовал их как обыденных людей с противоречивыми чертами характера.

Проблема взаимоотношения таланта и мастерства, вдохновения и труда всегда волновала Д. Он не признавал ни чистой «эмоциональности», игры «нутром», ни одностороннего увлечения актёрской техникой, игры, в к-рой нет «ни души, ни мысли, ни чувств своих». Обладая незаурядным темпераментом, богатой интуицией, Д. никогда не полагался на своё вдохновение, а напряжённо и упорно работал. Он говорил: «Путь актера — путь необыкновенно трудный, почему актеру всю жизнь необходимо учиться и совершенствоваться. На сцене недостаточно обладать талантом, это еще только полдела, надо еще уметь и любить работать...» (В и в ь е н Л. С., В. Н. Давыдов и его школа, в кн.: Записки о театре, 1958, с. 35). Д. был знаком с Островским, Л. Толстым, Салтыковым-Щедриным, Г. Успенским, Чеховым, Григоровичем и др. писателями. Человек большой культуры, Д. изучал при подготовке ролей смежные области иск-ва — литературу, живопись. Тетради его ролей были испещрены заметками, рисунками, эскизами планировок. Обладая редкими голосовыми данными, мастерством сценич. речи, Д. придавал слову драматурга новые, часто неожиданные, оттенки. Его интонационная разработка образов Фамусова, Городничего, Расплюева отличалась необычайной психологич. точностью. Он заложил традиции речевой характеристики, к-рым следовали впоследствии многие актёры, в т. ч. и деятели советского театра.

Последовательным актёром-реалистом остался Д. и в период реакции, когда увлечение декадентскими течениями коснулось рус. т-ра. Он резко выступал против премьерства, пренебрежения ансамблем.

Д. много гастролировал. Летом 1918, находясь в Архангельске, Д. оказался в районе англ. оккупации. Вырвавшись из «архангельского пленения», как сам Д. называл эти годы, он в июне 1920 вернулся в Петроград в труппу Академич. театра драмы (б. Александринского); играл свои старые роли — Городничего, Расплюева, Подколёсина, Оброшенова. В 1920 исполнил в пьесе «Фауст и город» Луначарского роль старика Бунта.

Д. был выдающимся театр. педагогом, учителем и творч. наставником мн. крупных актёров. Театрально-педагогич. деятельность начал в 1883. Преподавал в Петерб. театр. уч-ще. Среди его учеников — В. Ф. Комиссаржевская, Н. Н. Ходотов, А. А. Усачёв, Л. С. Вивьен, В. Л. Юренева, К. А. Зубов и др.

С о ч.: Рассказ о прошлом, Л.—М., 1962; Письма В. Н. Давыдова. Публикация А. Н. Кочетова, в сб.: Театральное наследство, М., 1956.

Лит.: Б р я н с к и й А., В. Н. Давыдов. 1849—1925. Жизнь и творчество, Л.—М., 1939; Н и к и т и н Н., Чехов и Давыдов, «Звезда», 1945, № 5—6, с. 99—102; В и в ь е н Л. С., В. Н. Давыдов и его школа, в кн.: Записки о театре, Л.—М., 1958; В л а д ы к и н а В., Давыдов, в сб.: Труд актёра, вып. III, М., 1958, с. 20—43; Ю р ь е в Ю., Записки, Л.—М., 1948; М а л ю т и н Я. О., Актёры моего поколения, Л., 1959.

Ан. А.

ДАВЫДОВ, Пётр Семёнович (р. 5.V.1900) — русский советский актёр. Нар. арт. Узб. ССР (1950). Чл. Коммунистич. партии с 1953. В 1918—24 — актёр Самарского т-ра. Роли: Карандышев; Ганя («Идиот» по Достоевскому). В 1924—37 работал в т-рах Челябинска, Иркутска и др. городов. В 1937—57 — актёр Ташкентского т-ра. Роли: Городничий; Суслов («Дачники»), Редозубов («Варвары»), Сиплый («Оптимистическая трагедия»), Комиссар («Настоящий человек» Лондона, по Полевому), Фаюнин («Нашествие»). *А. Р.*

ДАВЫДОВ, Степан Иванович [1777—10(22).V.1825] — русский композитор. Композиции обучался в Петербурге у Дж. Сарти, пению — в Придворной певческой капелле. В 1800—04 и 1806—10 работал учителем пения в Театр. школе в Петербурге. С 1810 Д.— «директор музыки», капельмейстер и учитель пения в Театр. школе и в т-рах Москвы. Автор 3-й и 4-й частей оперы «Леста, днепровская русалка» (Петербург, Большой т-р, ч. 3, 1805, ч. 4, 1807; первые 2 части написаны венским композитором Ф. Кауэром, в оригинале—«Дунайская русалка», текст К. Ф. Генслера), отличающихся богатством мелодий, искренностью и эмоциональной теплотой, балетов «Гений благости» (1801), «Граф Кастелли, или Преступный брат» (1808), дивертисментов «Семик, или Гулянье в Марьиной роще» (1815), «Гулянье на Воробьёвых горах» (1815), «Филатка с Федорой у качелей под Новинским» (1815), «Гулянье 1 мая в Сокольниках» (1816), «Свадебный сговор при возвращении ратников на родину» (1817) и др., музыки к спектаклям «Ирод и Мариамна» Державина (1808), «Электра и Орест» Грузинцева (1809) и соч. в др. жанрах. Музыка Д. основана на глубоком проникновении композитора в рус. нар. песенное творчество. Замечательно иск-во инструментовки Д.— его оркестр колоритен, разнообразен.

Лит.: [У ш а к о в В.], Русский театр. Днепровская русалка..., «Московский телеграф», 1829, № 23; Р а б и н о в и ч А. С., Русская опера до Глинки, М., 1948; Г р а ч е в П. В., С. И. Давыдов, в кн.: Очерки по истории русской музыки. 1790—1825, Л., 1956.



В. А. Давыдова в ролях: 1 Кармен. 2. Марфа.

ДАВЫДОВА (Мчелидзе), Вера Александровна [р. 17(30). IX.1906]— русская советская певица (меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1951). Чл. Коммунистич. партии с 1951. Деп. Верх. Сов. РСФСР 2-го и 3-го созывов. В 1930 окончила Ленингр. консерваторию по классу Е. В. Девос-Соболевой. Впервые выступила на оперной сцене в Ленинграде в 1929. С этого года по 1932 Д.— солистка Т-ра оперы и балета им. Кирова, в 1932—56 — солистка Большого т-ра. Партии: Марфа, Марина Мнишек («Хованщина», «Борис Годунов»), Аксинья («Тихий Дон» Дзержинского), Груня («Броненосец Потёмкин» Чишко), Кармен, Амнерис, Аида и др. Гос. премии СССР за достижения в области оперного иск-ва (1946), за исполнение партий Любавы «Садко» (1950) и Марфы (1951). Выступает как камерная певица. Д. обладает выразительным голосом большого диапазона, ярким сценич. дарованием. Её исполнению присущи сила чувств, благородство, тонкость художеств. отделки.

Лит.: Вера Александровна Давыдова, М., 1953 (буклет); В. А. Давыдова, в кн.: Большой театр..., М., 1958.

Г. Л.

ДАВЫДОВА, Ксения Бениаминовна (р. 23.IV.1918) — советская артистка оперы (меццо-сопрано). Нар. арт. Узб. ССР (1959). В 1939 окончила узб. студию при Моск. консерватории. С этого же года — артистка Т-ра оперы и балета им. Навои.

Д. обладает сильным голосом красивого тембра, ярким темпераментом.

Партии: Гюльсара, София («Гюльсара», «Лейли и Меджнун» Глиэра и Садыкова), Михин Бану («Фархад и Ширин» Успенского и Мушеля), Майсара («Проделки Майсары» Юдакова), Полина, Ольга («Пиковая дама», «Евгений Онегин»), Наташа («Русалка»), Кармен, Амнерис и др.

Лит.: Корсакова А., Узбекский оперный театр, Ташкент, 1961. *А. Ив.*

ДАГЕСТАНЛЫ́ (наст. имя и фам. — Исмаил Юсуф оглы Гаджиев; р. 26.II.1907) — азербайджанский советский актёр. Нар. арт. Азерб. ССР (1949). Чл. Коммунистич. партии с 1940. В 1927 вступил в



И. Дагестанлы в ролях: 1. С. М. Киров. 2. Незнамов.

труппу Т-ра им. Азизбекова (Баку). В 1930 окончил бакинский театр. техникум (учился у М. С. Кирманшахлы, А. А. Туганова). В 1932 играл в Даг. АССР; участвовал в организации драм. т-ра в Дагестане. В 1936—37 работал в Ереванском азерб. т-ре, с 1938— снова в Т-ре им. Азизбекова. Первые роли: Горкмаз («Невеста огня» Джабарлы), Алибек («Вагиф» Вургуна), Кошкин («Любовь Яровая» Тренёва). Д.—актёр большого темперамента и яркого драматизма, утверждает героико-романтич. направленность азерб. т-ра. Сыграл ряд ролей совр. положит. героев: Яшар (о. п. Джабарлы), Эльмар, Угур («Светлый путь», 1947, «Вешние воды», 1948, Эффендиева). Создал сценич. образ С. М. Кирова («Утро Востока» Мамедханлы, Гос. пр. СССР, 1948, «Бухта Ильича» Меджнунбекова, 1958). Д. первым на азерб. сцене создал образ В. И. Ленина («Ленин в 1918 г.» Каплера и Златогоровой, 1940). Роли в классич. драматургии: Незнамов (1935), Отелло (1959). Снимался в кино. *К. Кас.*

ДАГЕСТА́НСКАЯ ДРАМАТУРГИ́Я складывается из творчества драматургов разл. народностей Дагестана (кумыки, аварцы, лезгины, даргинцы, лакцы, таты и др.) и тесно связана с развитием театр. иск-ва республики. Первые пьесы нац. авторов ставились в любительских драм. кружках ещё в предреволюц. годы. В 1916—17 кумык З. Батырмурзаев написал пьесу «Даниял-бек», водевиль «Наперекор муллам» и др., направленные против социальной несправедливости и старинных адатов, религиозного мракобесия. Эти пьесы ставились в 1918—20 в драмкружках селений Темир-Хан-Шура, Хасавюрт. Значит. след в развитии дореволюц. любительского, а впоследствии и проф. лакского т-ра оставила драма Г. Саидова «Лудильщики» о тяжёлой жизни лакских ремесленников (первая пост. была осуществлена в 1915).

После установления Сов. власти в Дагестане возникли многочисл. самодеят. кружки. В этих кружках ставились пьесы кумыка Т. Мурадова («Жертва шариата»); лаков М. Чаринова («Габибат и Гаджияв») и М. Пашаева («Омар и Айшат») о прошлом лакского народа, аварского поэта Г. Цадаса («Сапожник», «Сундук бедствий», «Женитьба Кодолава») и др. В 30-е гг. после открытия Кумыкского, Аварского, Лезгинского, Лакского т-ров начинает развиваться совр. драматургия, разрабатывающая материал нар. фольклора, отображающая тяжёлую жизнь горцев до революции, создаются пьесы на историко-революц. темы, драматурги обращаются к событиям совр. жизни. Значит. вклад в развитие Д. д. внесли писатели А.-П. Салаватов, М. Хуршилов, Р. Фатуев, М. Алиев, А. Аджаматов, А. Сулейманов, театр. деятели Г. Рустамов, А. Курбанов, Ш. Абдуллаев, С. Джетере.

Основы кумыкской драматургии заложили пьесы Салаватова «Красные партизаны» (1934), героич. драма «Айгази» (1940) и пьеса-сказка «Карачач» (1948). Историко-революц. тематика нашла отражение в творчестве аварского писателя Хуршилова: «Андалал» («Разгром Надир-шаха», 1944), «Шамиль» (1945), «Минувшие дни» (1947) (все пост. в Кумыкском т-ре) и авторская инсценировка романа «Сулак-свидетель», рассказывающая о формировании революц. самосознания горцев в годы революции 1905 (1955, Лезгинский т-р). Пьеса Р. Фатуева «Горцы» (1939) о гражданской войне в Дагестане прошла не только в т-рах республики, но и в др. городах СССР.

Героич. прошлое лакского народа, его борьба с ханами и чужеземными захватчиками отражены в пьесах М. Алиева «Аздар» (1939) и «Парту-Патима» (1957). Пьеса «Ансар» А. Аджаматова (1941, Кумыкский т-р) посв. событиям 1920, приведшим к установлению Сов. власти в Дагестане. На эту же тему написаны пьесы М. Алиева «Партизан Магомед», 1935, «Зулейха осталась одна» (1936), «Брат и сестра» (1934). Драматурги Даг. АССР создали пьесы о героич. событиях отечеств. войны «Стальной капкан» А. Аджаматова (1941, Кумыкский т-р), «Дорога к счастью» (1948) и «Семья Рамазановых» (1950) Алиева (Лакский т-р).

Значит. изменения и подъём Д. д. наметились после XX съезда КПСС. Совр. жизнь республики отражена в пьесах драматурга и режиссёра Кумыкского т-ра Г. Рустамова «Друзья» (1947), «Подарок Салимат» (1948), муз. комедии «Под деревом» (1960), в пьесе актёра того же театра А. Курбанова «Любовь Асият» (1946)—о моральной чистоте и верности, и комедии «Свадьба Кайтмаса» (1955). Пьесы Рустамова и Курбанова, отмеченные богатством жизненных наблюдений, точностью бытовых зарисовок, доходчивостью фабулы, живым разговорным языком, обошли сцены всех т-ров республики и ставились за пределами Дагестана. Лакский драматург М. Алиев написал пьесу «В родном ауле» (1960), рассказывающую о борьбе партии за укрепление колхозов после XX съезда КПСС. Лакец по происхождению, актёр Кумыкского т-ра Ш. Абдуллаев внёс вклад в репертуар Лакского и Кумыкского т-ров пьесами «Настоящая любовь» и «Широкий путь» (1954), посв. послевоен. колхозному строительству в Дагестане; его сатирич. комедия из дореволюц. быта «Два арбуза в одной руке», пост. в Лакском т-ре (1945), пьеса «Кто виноват» о борьбе с пережитками в сознании горцев— в Кумыкском т-ре (1957).

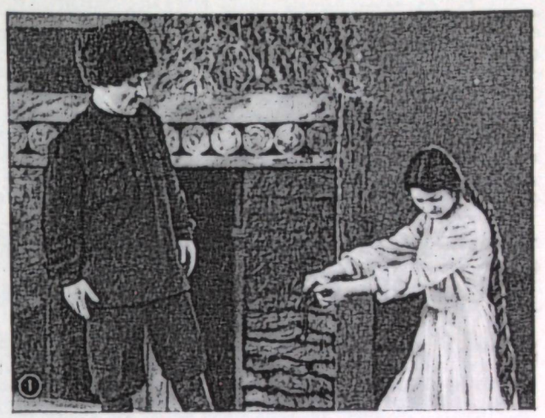
В 50-е гг. круг драматургов Дагестана значительно расширяется. К драматургии обращаются писатели-кумыки А. Сулейманов («Айбике», 1956, «Коммунист», 1961), аварец М. Сулиманов, даргинец А. Абакаров («Виноватые» в Кумыкском т-ре, комедия «На чём держится земля», Даргинский т-р, 1962). Появляются первые женщины-драматурги: З. Атаева («Потрудись и сбудется», 1959, Кумыкский т-р), Ф. Алиева («У горной речки», Аварский т-р). О современности рассказывают спектакли Аварского т-ра — комедия-водевиль К. Закарьяева и М. Даудова «По горным дорогам» (1960), «Битва жизни» М. Абдулхаликова и Н. Молчанова (1959, пост. 1962).

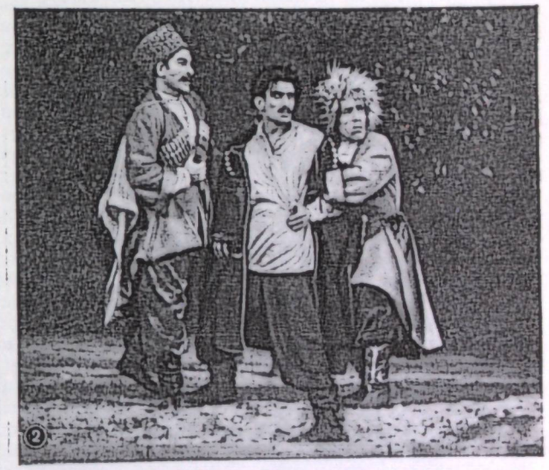
Поэтич. направленность драматургии Дагестана выражена в трагедии Р. Гамзатова «Горянка» о борьбе с пережитками (1960, Аварский т-р). Появляются и первые оригинальные пьесы в Лезгинском т-ре. В 1960 пост. героич. драма Т. Хурюгского и К. Меджидова «Ашуг Саид», в 1961 — пьеса К. Меджидова «Цветок России». Многонац. Д. д. представляет собой тесное содружество авторов, рассматривающих общие для всех народностей Дагестана явления жизни,— изменение жизни трудящихся республики, благотворное влияние советской социалистич. идеологии и культуры на моральный облик людей. Взаимное обогащение театров Дагестана репертуаром способствует росту драматургии, росту проф. мастерства авторов. *Е. Ж.*

ДАГЕСТА́НСКИЙ ТЕА́ТР. Театральное искусство Дагестана многонационально. Из числа народностей, населяющих Дагестан, проф. т-ры имеют кумыки, аварцы, лезгины, лакцы и даргинцы. Имеются также нар. т-ры, играющие на азерб. и татском яз. Истоки театр. иск-ва этих народов — в играх и обрядах, среди к-рых известна сохранившаяся до сих пор кумыкская игра «сюйдум-таяк» («любовная палочка»), когда молодёжь, собирающаяся на булка (посиделки), вызывает друг друга на пение и танцы. Элементы театрализации заключали в себе свадебные обряды, соревнования ашугов. Широкой популярностью пользовались «пехлеваны» — акробаты, канатоходцы, жонглёры и нар. комики «домбаи». Первые любительские театр. представления у народов Дагестана возникли в предреволюц. годы. У кумыков первые любительские спектакли пост. в 1916. У лакцев — в 1915, у лезгин — в 1914.

Проф. т-ры возникли у народов Дагестана в нач. 30-х гг. В 1930 в Махачкале был создан Кумыкский т-р (ныне Кумыкский музыкально-драматический т-р им. А. П. Салаватова). В 1935 на базе нац. драмкружка в селе Кумух создан Лакский драм. т-р (ныне Лакский драматич. театр им. Э. Капиева). В этом же году преобразованы в проф. т-ры лезгинский драм. кружок селения Ахты (ныне Лезгинский драм. т-р им. С. Стальского в Дербенте), аварский драм. кружок в сел. Хунзах, открывшийся спектаклем «Хаким дохтур» Малачханова. С 1943 работает как профессиональный т-р (ныне в Буйнакске; носит имя поэта Г. Цадасы, с 1961 именуется Аварский муз.-драм. театр им. Г. Цадасы). В 30-е гг. возникает самодеят. иск-во у азербайджанцев, живущих в Дербенте и юж. р-нах Дагестана, и у татов. В 1935—47 существовали проф. т-ры в г. Дербенте, к-рые были закрыты из-за отсутствия проф. кадров и репертуара и возобновили свою деятельность как нар. т-ры с конца 50-х гг.

30-е и 40-е гг.— период творч. формирования нац. т-ров Дагестана. Общность быта, сходное историч. прошлое, единство социалистич. содержания культуры в настоящем определили взаимосвязь, неразрывную близость театр. иск-ва народов Дагестана. Т-ры Даг. АССР систематически обмениваются репертуаром, борются за утверждение реалистич. метода в сценич. иск-ве. Но при общности идейного направления каждому т-ру Даг. АССР присущи свои особенности. Коллектив Кумыкского т-ра стремится к созданию спектаклей, характеризующихся углублённым психологич. раскрытием сценич. образов, остротой конфликта, драматизмом или сочным бытовым юмором; Аварскому т-ру свойственна более обнажённая, острая форма выразительности, актёры этого т-ра склонны к открытому проявлению сценич. темперамента; спектакли Лакского т-ра отличаются лиричностью, мягкостью, тщательностью в изображении быта; Лезгинский т-р следует романтич. традициям азерб. театр. иск-ва. Черты нац. характера исполнителей определяют своеобразие средств художественной выразительности. Конкретность образов, отличающая спектакли Кумыкского т-ра, внимание к сценич. детали приобретают бо́льшую обобщённость в Аварском и Лезгинском т-рах. В то же время игра актёров этих т-ров от-







Дагестанский театр. Сцены из спектаклей: 1. «Горянка» Гамзатова. Аварский драматический театр им. Г. Цадасы. 2. «Ашуг Саид» Хурюгского и Меджидова. Лезгинский драматический театр им. С. Стальского. 3. «В родном ауле» Алиева. Лакский драматический театр им. Э. Капиева.

личается чёткой внешней характерностью; актёрам Лакского т-ра присуща мягкая манера игры, они вносят в свои сценич. образы лиризм, граничащий порой с сентиментальностью. Для всех т-ров Дагестана, особенно Кумыкского, Аварского и Лезгинского, характерно органич. сочетание драматич. иск-ва с музыкой, пением и танцами. Многие спектакли этих т-ров пост. в жанре муз. драмы и муз. комедии (музыку к спектаклям создают композиторы Г. Гасанов, Н. Дагиров, С. Агабабов, З. Гаджиев).

Среди деятелей театр. иск-ва Даг. АССР (1962) — нар. арт. СССР Б. Мурадова, нар. арт. РСФСР А. Курумов, Х. Магомедова, нар. арт. Даг. АССР и засл. деят. иск-в РСФСР Г. Рустамов, нар. арт. Даг. АССР и засл. арт. РСФСР М. Рашидханов, нар. арт. Даг. АССР Ш. Абдуллаев, С. Джетере, А. Курбанов, Т. Гаджиев, Е. Легоминиди, С. Мурадова, Д. Саидпуров, У. Сафаралиева (Кумыкский т-р), нар. арт. РСФСР З. Набиева, нар. арт. Даг. АССР П. Хизроева, А. Магаев, А. Курбанова, М. Абдулхаликов, Б. Инусилов (Аварский т-р), нар. арт. РСФСР М. Кухмазов, нар. арт. Даг. АССР С. Агабалаев, С. Велиханов, К. Рамазанов, Ш. Кухмазова, М. Джум-Джум, засл. арт. Даг. АССР З. Рамазанова, З. Давудова, А. Алиева (Лезгинский т-р), нар. арт. Даг. АССР И. Балугов, засл. арт. РСФСР М. Мусалаев, засл. арт. Даг. АССР Ш. Ибрагимова, Р. Меджидова, Г. Ибрагимов (Лакский т-р), нар. арт. Даг. АССР Т. С. Романова, С. С. Токарь, Г. Ф. Мартини, нар. арт. Даг. АССР, засл. арт. РСФСР А. С. Копенкин, засл. арт. РСФСР и Даг. АССР К. И. Якушев.

В 50-х гг. т-ры Даг. АССР пополнились проф. актёрами: Дагестанскую студию ГИТИСа окончила группа аварских и лезгинских актёров, вошедшая в состав соответствующих т-ров. В 1959 театр. уч-ще им. Б. Щукина окончила Кумыкская студия, и вновь открыта Лакская студия. Выпуск Даргинской театр. студии Арм. театр. ин-та (1961) заложил основу Даргинского т-ра им. О. Батырая в Избербаше.

Кроме нац. муз.-драм. и драм. т-ров, в республике работают: Русский драм. т-р им. Горького в Махачкале (осн. в 1924), т-р кукол с двумя группами (русской и кумыкской) в Махачкале, Нар. межколхозный азерб. т-р в Дербенте, самодеят. нар. т-ры, ансамбль песни и танца Даг. АССР, ансамбль нар. танца «Лезгинка». *Е. Ж.*

Дагестанский театр. 1—2. Сцены из спектаклей Кумыкского музыкально-драматического театра им. А. П. Салаватова: 1 — «Айгази» Салаватова; 2—«Под деревом» Рустамова. 3. Сцена из спектакля «Сердца друзей» М. и З. Зульфакаровых. Русский драматический театр им. Горького.







«ДА́ГМАРТЕАТР» (Dagmarteatret)— датский театр. Создан в 1883 в Копенгагене. Вначале в «Д.» ставились оперетты и водевили, в конце 19 в. преобладали пьесы Г. Гауптмана, Х. Драхмана, К. Гьеллерупа, Ф. Хеббеля, Э. Ростана. Расцвет «Д.» в 1-й четв. 20 в., когда он стал серьёзным конкурентом Королевского т-ра, был связан с прогрессивной репертуарной политикой его руководителей Д. М. Нильсена и Т. Росе. Здесь работали крупнейшие актёры Б. Ипсен, А. Ларсен, П. Рёймерт, К. Понтоппидан, А. Блад, К. Касперсен, А. и Й. Поульсен, И. Мейер, к-рые утверждали реалистич. традиции нац. иск-ва, противостояли декадентским влияниям. Наряду с произв. Шекспира, Мольера, А. Эленшлегера, Г. Ибсена на сцене «Д.» ставились реалистич. пьесы совр. драматургов С. Михаэлиса, А. Ларсена, С. Клаусена, датско-исл. драматургов Й. Сигурйоунсона и Г. Камбана (он был и одним из режиссёров). В 1922 на сцене «Д.» выступала группа актёров Моск. Художеств. т-ра во главе с В. И. Качаловым. С 1923 в связи с уходом ведущих деятелей т-ра и тенденцией к пост. чисто развлекательных спектаклей «Д.» утратил положение одного из наиболее значит. т-ров столицы Дании. В 1937 был закрыт и здание снесено..

Лит.: Vår tids kunst og digtning i Skandinawia, bd 1, Oslo, 1948; K r a g h T., Den store Dagmarteatretperiode, в кн.: Bedil Ipsen. 1889—1909—1959, Kbh., 1959. *Вл. М.*

ДАГУШУ́, д а г у («сказ под большой барабан»),— вид китайского песенно-повествовательного театрализованного зрелища. Зародившись в Шаньдуне в 18 в., Д. распространилась по Сев. и Сев.-Вост. Китаю. Сохранилась до наст. времени. Д. невелики по размерам. В качестве аккомпанемента употребляются барабан-пяньгу, по традиции именуемый дагу, на к-ром отбивают ритм, медные пластинки лихуа, а также струнные инструменты (сань-сянь, эрху, пипа). Разнообразные темы Д. почерпнуты из нар. преданий и популярных классич. романов (особенно известны Д. «Ван Чжао-цзюнь выезжает за заставу», а также Д. о героях романа «Сон в красном тереме»). В Д. используются нек-рые элементы лит. языка («вэньянь»). На Д. оказала влияние столичная драма (особенно

в творчестве известного исполнителя Д.—Лю Баоцюаня). Имеется ряд местных разновидностей Д., исполнительские школы к-рых специализируются на пьесах историч., любовных, шуточных.

Лит.: H r d l i c k a Z., Old Chinese ballads to the accompaniment of the Big Drum, «Archiv Orientaltri», 1957, № 1. *Б. Р.*

ДАДА́ШЕВ, Султан Заки баба оглы (р. 1906) — азербайджанский советский режиссёр. Нар. арт. Азерб. ССР (1958). Чл. Коммунистич. партии с 1944. Сценич. деятельность начал в 1924 как актёр Т-ра им. Азизбекова (Баку). В 1927—31 учился в Моск. центр. театр. уч-ще. С 1931 работает в Азерб. оперном т-ре. Пост. спектакли: «Лейли и Меджнун» (1934), «Кёроглы» (1951) У. Гаджибекова, «Нергиз» Магомаева (1938), «Сафа» Маиляна (1939), «Ашик Гариб» З. Гаджибекова (1956), «Алеко» Рахманинова (1959). Ставил также спектакли в т-ре муз. комедии, программы в азерб. ансамбле песни и пляски, в цирке. *К. Кас.*

ДАДИА́НИ, Шалва Николаевич [9 (21). V.1874—1959] — грузинский советский драматург, писатель, театральный деятель. Нар. арт. Груз. ССР (1923).



Чл. Коммунистич. партии с 1945. Депутат Верх. Совета СССР 1-го и 2-го созывов. Сценич. деятельность начал с 1893 как актёр Кутаисского т-ра под рук. К. Месхи. В 1912 создал в Батуме т-р «Передвижная труппа», организовывал спектакли в Тифлисе, Кутаиси, Баку, обслуживавшие рабочих портовых городов. Лит. деятельность начал в 90-х гг. В дореволюц. период Д. своим творчеством утверждает традиции критич. реализма. В 1905 написал пьесу «В пещере», в 1907 — «Когда пировали», в к-рых показывал классовые противоречия, выражал веру в победу народа. Острое сатирич. дарование Д. проявилось в его комедиях «Шени чириме» (1912) и «Вчерашние» (1917), отразивших разложение дворянства, коррупцию правящих классов. Демократич. направленность творчества Д. проявилась в пьесе «Гегечкори» (1915). В историч. жанре написана драма «Бедствие» (1916).

После установления в Грузии Сов. власти (1921) Д. принял активное участие в строительстве сов. груз. т-ра: участвовал в создании Союза Рабис, руководил театр. отделом Наркомпроса республики. С 1950 был председателем Президиума Театр. об-ва Груз. ССР. Д. написал комедию «В самое сердце» (пост. К. Марджанишвили в Кутаиси в 1928) и трагедию «Тетиульд» о становлении новой жизни в Сванетии (пост. С. Ахметели в Т-ре им. Руставели в 1931). В 1937 — пьесу «Из искры» о революц. борьбе в Батуми в 1901—02. Творчество Д. отмечено чёткостью замысла, простотой и выразительностью языка. Оно способствовало утверждению в груз. драматургии принципов социалистич. реализма. Пьесы его широко вошли в репертуар т-ров Грузии. Автор инсценировок «Сломанный мост» по И. Чавчавадзе (1935) и «Гурия Ниношвили» (1934) по Э. Ниношвили. Д. создал ряд произв. в прозе и стихах. Пьесы Д. шли в т-рах им. Руставели, Марджанишвили и др. т-рах Грузии, а также в моск. Т-ре им. Пушкина, Ленингр. Большом драм. т-ре и др.

Лит.: Б а р а м и д з е А., Р а д и а н и Ш., Ж г е н т и Б., История грузинской литературы, Тбилиси, 1958; А б х а и д з е Ш. и Ш в а н г и р а д з е Н., Государственный ордена Ленина театр им. Руставели, Тбилиси, 1958; Г а л а я И., Очерки истории грузинской литературы, Тбилиси, 1958; Б у р т и к а ш в и л и А., Шалва Дадиани, Тбилиси, 1952; Ц и ц и ш в и л и Г., Драматургия Ш. Дадиани, Тбилиси, 1955 (на груз. яз.). *А. П.*

ДАДИШКИЛИА́НИ, Отар Михайлович (р. 21.VIII. 1923) — русский советский балетмейстер. Засл. арт. РСФСР (1961). Чл. Коммунистич. партии с 1955. В 1956 окончил ГИТИС (балетмейстерское отделение). В том же году пост. «Маскарад» Лапутина (Новосибирский т-р оперы и балета). В 1956—57 — гл. балетмейстер Горьковского т-ра оперы и балета, с 1957 — Челябинского т-ра оперы и балета. В своих балетах Д. ищет новые формы воплощения совр. тем на балетной сцене. Автор либретто балета «Во имя жизни».

Постановки: «Шурале» (1957), «Эсмеральда» (1958), «Цветок счастья» Мушеля (1959), «Сказ о каменном цветке» Прокофьева (1960), «Спящая красавица» (1961); «Последний бал» Бирюкова и др.

Лит.: «Советская музыка», М., 1960, № 19; «Музыкальная жизнь», М., 1960; 75 балетных либретто, Л., 1960. *Ст. М.*

ДАЗЕНКУ́Р (Dazincourt; наст. имя и фам.— Жозеф Жан Батист А л ь б у и, Albouy) (11.XII.1747—28.III. 1809)—французский актёр. Сценич. деятельность начал в любительском т-ре, затем дебютировал в Брюсселе. С 1776 играл в т-ре «Комеди Франсез», был одним из его ведущих комедийных актёров. Обладая изяществом, ловкостью, отточенной дикцией, тонкой интонационной выразительностью, Д. занял видное место в труппе прославленного парижского т-ра. Выступал в амплуа комич. слуги: Сосий («Амфитрион» Мольера), Любен («Нечаянности любви» Мариво), Криспин («Криспин, соперник своего господина» Лесажа) и др. Д.— первый исполнитель роли Фигаро («Женитьба Фигаро», 1784). Типичный актёр «высокой комедии», Д. был лишён непосредственности, яркой жизнерадостности, присущих его старшему товарищу Превилю. Его часто упрекали в рассудочности, нарочитой отделанности, чеканности ролей. Играя Фигаро, Д. стремился «облагородить» его образ, придать ему аристократич. черты. Но блестящее речевое мастерство помогло Д. тонко и точно донести до зрителя мысли Бомарше. В годы революции (1789—94) Д. создал ряд образов в революц. драматургии (Горжи — «Пробуждение Эпименида в Париже» Карбона Фленса, 1790, Дюбуа — «Филинт Мольера, или Продолжение Мизантропа» Фабра д'Эглантина, 1790, и др.). Но следуя монархич. воззрениям, Д. принимал участие и в контрреволюц. репертуаре (Плод — «Друг законов» Лея, 1793, и др.), в результате чего был вместе с труппой т-ра «Комеди Франсез» арестован якобинскими властями. После революции, продолжая играть в т-ре, Д. стал профессором драм. классов консерватории. В период Империи был руководителем придворных спектаклей.



Д а з е н к у р в комедии Мариво «Ложные признания».

С о ч.: Mémoires de Dazincourt, P., 1809; Mémoires de Preville et de Dazincourt, P., 1823.

Лит.: Les souvenirs et les régrets du vieil amateur dramatique..., P., 1829; D e M a n n e E. D., Galerie historique des comédiens français de la Troupe de Voltaire, Lyon, 1866; L y o n n e t H., Dictionnaire des comédiens, P., 1912. *Е. Ф.*

«ДАИСИ» («С у м е р к и») —опера З. *Палиашвили*, либр. В. Гуния по его же пьесе. Пост. 19 дек. 1923, Тифлисский оперный т-р (дирижёр Палиашвили, реж. Марджанишвили; Малхаз — Сараджишвили, Маро — Попова, Киазо — Кржановский, Цангала — Исецкий, Тито — Туманишвили). Там же, 1934 (дирижёр Микеладзе, реж. Цуцунава, худ. Вирсаладзе, Маро — Сохадзе, Накашидзе, Нано — Цомая, Степанян, Малхаз — Кумсиашвили, Кварелашвили, Киазо —

Амиранашвили, Гамрекели, Тито — Сванидзе, Цангала — Хамашуридзе). Показана Тбилисским т-ром оперы и балета на декадах груз. иск-ва в Москве, янв. 1937 и март 1958 (новая пост.). Пост. в т-рах оперы и балета Киева (1938), Одессы (1941), Еревана (1943), Алма-Аты (1943, 1961), Новосибирска (1950), Горького (1950), Баку (1956) и др.

Издания: «Д.», партитура и клавир, М., Музгиз, 1960, текст на русском и груз. яз. Рус. перевод Э. Александровой. *Н. Гр.*

ДАЙ АЙ-ЛЯНЬ (р. 1916) — китайская артистка балета. С 13-летнего возраста училась балетному иск-ву в Лондоне. В 1939 вернулась в Китай. В своём творчестве стремилась сочетать балетную классику с приёмами нар. кит. танца. Во время 2-й мировой войны изучала уйгурские танцы в Синьцзяне, вела педагогич. деятельность в Гос. оперной школе. В 50-е гг. выступала с инд. танцами в Пекинском нар. т-ре. Известна как исполнительница нац. танцев различных народностей. С 1955 Д.— директор Пекинского балетного уч-ща. В 1954 была избрана депутатом Всекитайского собрания народных представителей. *Б. Р.*

«ДАЙ СЕ́РДЦУ ВО́ЛЮ, ЗАВЕДЁТ В НЕВО́ЛЮ» — драма в 5 д. М. *Кропивницкого* (из жизни пореформенной укр. деревни). 1-я редакция под назв. «Микита Старостенко, или Не заметишь, как горе нагрянет» — 1863, последующие — 1873 и 1882. 1-я ред. пост. в 1863 в Бобринце местным любительским кружком, 2-я ред. в 1873 в Харькове труппой Колюпанова-Александрова с автором в роли Ивана Непокрытого. С 1882 пьеса ставится укр. труппами во мн. городах России. Шла также в Петербурге и в Москве (1886, 1901, 1906, 1916 и др.). Среди исполнителей: Саксаганский, Н. Садовский, Ю. В. Шумский (Микита), Кропивницкий, Саксаганский, Марьяненко (Иван Непокрытый), Биберович, Заньковецкая, Линицкая, М. К. Садовская (Одарка и Маруся).

На сов. сцене пьесу ставили Харьковский т-р им. Шевченко (1934, режиссёр и исполнитель роли Ивана — Крушельницкий, худ. Баручек, комп. Крыжановский; Микита — Сердюк, Семён — Антонович, Одарка — Чистякова, Маруся — Федорцева), Днепропетровский т-р им. Шевченко (1937), Львовский т-р им. Заньковецкой (1938), Одесский т-р им. Октябрьской революции (1947), Донецкий т-р им. Артёма (1951), Т-р им. Франко (1953, реж. Крушельницкий, худ. Граченко; Иван — Крушельницкий, Омельчук, Семён — Дашенко, Микита — Братерский, Одарка — Васильева, Маруся — Петрова, Копержинская).

Издания: Первое укр. изд. «Д. с. в...» — в кн.: Зборнік творів М. Л. Кропивницького, т. 1, Київ, 1882; из послед. укр. изд.: Кропивницький М., Твори в шести томах, т. 1, Київ, 1958; в рус. пер. — Кропивницкий М., Пьесы, М., 1960.

Лит.: Йосипенко М. К., Марко Лукич Кропивницький, Київ, 1958, с. 58—70; Кисельков П., Театральні портрети, Київ, 1955, с. 93—97. *А. Шн.*

ДАЙДЕ́, Л.—см. *Дейде, Л.*

ДА́ЙКА (Dayka), Маргит (р. 1902) — венгерская актриса. Нар. арт. Венгерской Народной Республики (1953). С детских лет выступала на сцене. В 1924 начала работать в Коложварском (ныне — Клужском) т-ре. С 1929 играла в «Вигсинхазе» в Будапеште. В 1948 была принята в т-р им. Мадача (Будапешт). Роли: Камилла («Лилиомфи» Сиглигети), Катюша Маслова («Воскресение» по Л. Толстому), Ирина («Три сестры»), Настя («На дне»), Мурзавецкая («Волки и овцы»), Ковшик («Калиновая роща» Корнейчука) и др. Пр.им. Кошута (1952). *М. З.*

ДА́ЙТОН (наст. имя и фам.— Александр Николаевич Александров; р. 1906) — советский цирковой артист; акробат. Работу в цирке начал в 1922 как турнист, затем был воздушным гимнастом, плечевым акробатом и эквилибристом. С 1928 выступает с номером «Икарийские игры», являясь создателем этого жанра в сов. цирке. Подготовил ряд молодых артистов, выступающих в икарийских играх. *М. З.*

ДАЛА́НГ — деятель индонезийского театра. Д. является одновременно владельцем и гл. исполнителем (кукловодом) кукольного и теневого нар. т-ра, постановщиком представлений т-ра масок. Во время представления Д., невидимый для зрителей, читает и поёт весь текст пьесы. Является участником общественных или частных празднеств. Д. имеет обычно собств. набор театр. реквизита (куклы, маски, костюмы, оружие, экран, набор муз. инструментов и др.) и связку пакемов — кратких записей сюжетов для составления по ним сценариев (лаконов). Лаконы пишутся самостоятельно каждым Д. Иногда Д. издаёт свои лаконы, выступая как драматург. Пакемы содержат чаще всего героич. сюжеты нар. эпоса. При разработке этих сюжетов Д. дополняют их сатирич. сценками, импровизируя во время представления, часто используя местные злободневные темы. Профессия Д. передаётся по наследству вместе с театр. реквизитом и муз. инструментами.

Лит. см. при статьях *Валанг, Индонезийский театр и драматургия.* *Люд. М.*

ДАЛЕЙРА́К, Далерак (Dalayrac, D'Alayrac), Никола́ (13.VI.1753—27.XI.1809) — французский композитор. Музыке обучался у Ф. Лангле и А. Э. М. Гретри. В 1781 Д. пост. в придворном т-ре в Париже свои оперы: «Маленький ужин», «Рыцарь в моде». Создал св. 60 произв. для т-ров «Комеди Итальен» и «Опера комик», в т. ч. «Нина, или Безумная от любви» (1786), «Камиль, или Подземелье» (1791), «Адольф и Клара» (1799), «Дом для продажи» (1800), «Гулистан» (1805) и др. Д.— один из первых франц. композиторов, работавших в жанре комич. оперы. Живая, яркая музыка Д. пользовалась большой популярностью у слушателей, гл. обр. из-за умелого использования композитором характерных элементов франц. и итал. нар. муз. комедий, остроты сюжета.

Лит.: Pixérécourt R. Ch.-G. de, Vie de Dalayrac, P., 1810; Pougin A., L'Opéra-comique pendant la Révolution de 1788 à 1801, P., 1891; Quittard H., «La Nina», de D., «Revue musicale», 1908, marz.; Cucuel G., Les créateurs de l'Opera-comique, в кн.: Les maîtres de la musique, P., 1914. *Вл. О.*

ДА́ЛИ (Dali), Сальвадор (р. 11. III.1904) — художник и театральный декоратор. Род. в Испании. Учился в Академии изящных иск-в в Мадриде, но был исключён. Жил в Париже, где сблизился с сюрреалистами и вскоре стал одним из наиболее характерных представителей этого направления. В 1939 участвовал как художник и автор либретто в работе балетмейстера Л. Мясина над пост. балета «Вакханалия» на муз. Вагнера («Балле рюсс де Монте-Карло»). С 1940 живёт в США. Создал декорац. оформление к балетам Мясина «Лабиринт» на муз. Шуберта (1941, т-р «Метрополитен-опера»), «Безумный Тристан» на муз. Вагнера (1944, «Балле интернасьональ», Нью-Йорк), к балету «Кафе Чинитас» на нар. исп. муз. (1944, «Балле т-р», Детройт) и др. Среди работ Д.— оформление спектаклей «Саломея» Штрауса (1949, т-р «Ковент-Гарден»), «Розалинда» (по «Как вам это понравится» Шекспира, 1949, пост. Л. Висконти, Рим), «Дон Жуан Тенорио» Соррильи (1949—50, т-р М. Герреро, Мадрид). Д. видит источник творчества в сфере «подсознательного», для него предметом изображения является не объективная действительность, а субъективные ассоциации, фантастич. и алогическое совмещение несовместимых в жизни предметов, изображаемых им с натуралистич. точностью.

«ДА́ЛИ НЕОГЛЯ́ДНЫЕ» — драма в 4 д. Н. Е. *Вирты* (по мотивам романа «Крутые горы» того же автора). Пост. 7 нояб. 1957 в т-ре им. Моссовета (реж. Завадский и Докутович, худ. Васильев, комп. Мурадели; Хижняков — Дубов, Погоржельский, Струков — Сидоркин, Добротворский. Автор — Плятт, Консовский, Стрешнев — Новиков, Бродский, Поздняков — Слабиняк, Аноров, Стёпкин — Парфёнов, Щёлоков, Ефим Лукич — Львов, Сидорук, Астахов — Годзи, Темяков, Ферапонт Нилыч — Молчанов, Лебедев, Ракитина — Марецкая, Шапошникова, Валерия Борисовна — Бутова, Марголина, Ксения Ивановна — Климова, Касенкина, Пелагея Ильинична — Косырева, Ткачёва, Настя — Чернова, Холина, Косачёва — Левакина, Марфа — Севастьянова, Якунина). На Всесоюзном театр. фестивале 1957 спектакль был отмечен дипломом 1-й степени. Пьесу Вирты ставили многие т-ры страны. В 1958 — Ленингр. Большой драм. т-р (реж. Владимиров и Сирота, худ. Иванов; Хижняков — Семилетов, Струков — Полицейко, Автор — Кори, Стрешнев — Лариков, Поздняков — Кузнецов, Стёпкин — Е. Лебедев, Ефим Лукич — Горонов, Астахов — Семёнов, Кедров — Осокин, Ракитина — Ольхина, Настя — Макарова, Косачёва — Волынская); Саратовский т-р (реж. Ляшенко, худ. Крюков); Казанский рус. т-р (реж. Петровский, худ. Никитин); Минский т-р (реж. Спивак и Обухович, худ. Григорьянц); Иркутский т-р (реж. Табачников, худ. Бриклин); Хабаровский т-р (реж. Амитов, худ. Новиковский); Новосибирский т-р «Красный факел» (реж. Чернядев, худ. П. Коваленко); Архангельский т-р (реж. Смирнов, худ. Белых); Калининский т-р (реж. Сафронов, худ. Солодов); Калужский т-р (реж. Любарский, худ. Мордмиллович); Ирбитский т-р (реж. Галин, худ. Зыков); Томский т-р (реж. Иванов, худ. Постников) и др. В 1959 «Д. и.» пост. Оренбургский т-р (реж. Иоффе), Омский т-р (реж. Альховский, худ. Богоявленский), Сыранский городской т-р (реж. Шахбавидин), Рязанский т-р (реж. Манский, худ. Исаев), Челябинский т-р (реж. Ефремова, худ. Талалай), Ульяновский т-р (реж. Даусон, худ. Никитин), Астраханский т-р (реж. Ваховский, худ. Никандров), Кутаисский т-р (реж. Алексишвили, худ. Штенберг), Душанбинский т-р (реж. Лянге и Герр, худ. Шипулин), Ташкентский рус. т-р (реж. Чернова, худ. Бачурин и Визель), Ашхабадский рус. т-р (реж. Аксёнов, худ. Цибаровский), Краснодарский т-р (реж. Ипатов, худ. Аредаков) и др.

Издания: Первое изд. «Д. и.» — М., 1957 (на стеклографе), позднее — в сб.: Современная драматургия, кн. 2, М., 1957.

Лит.: «Театр», М., 1958, № 2, с. 75—85; «Театральная жизнь», М., 1959, № 7, с. 14—19; В творческом соревновании..., сб. статей, М., 1958, с. 69—79. *А. Шн.*

«ДА́ЛИБОР» («Dalibor»)— опера Б. *Сметаны*, либр. И. Венцига (в основу сюжета положено древнее чеш. предание). Соч. 1867, пост. 16 мая 1868, Прага (дирижёр Сметана, реж. Колар; Далибор — Лукес, Милада — Микова, король Владислав — Лев, Будивой — Шебеста, Бенеш — Палечек, Витек — Барцал, Итка — Эренберг). 200-е представление в Праге состоялось 12 мая 1914, 300-е представление — 10 марта 1924. В 1955 Пражский нац. т-р показал спектакль в Москве (дирижёр Кромбгольц, реж. Кашлик, худ. Трестер, хормейстер Оуржедник; Далибор — Блахут, Милада — Подвалова, Итка — Петрова, король Владислав — Беднарж, Будивой — Едличка, Бенеш — Калаш, Витек — Злесак). Пост. в др. городах: Вена (1892, 1897, 1924, 1938), Мюнхен (1894), Загреб (1895), Любляна (1899), Варшава, Антверпен (1902), Берлин (1904, 1940), Будапешт (1909), София (1924), Цюрих (1930), Кобург (1940) и др.

В России пост. 30 дек. 1899 в Мариинском т-ре (рус. пер. Спасского, дирижёр Направник, худ. Бурхард; Далибор — Ершов, Милада — Куза, король Владислав — Шаронов). На сов. сцене пост. Львовским т-ром оперы и балета (1950, дирижёр Зак, реж. Скляренко, худ. Нирод, хормейстер Арбит; Далибор — Малашенко, Милада — Телегина, король Владислав — Кармалюк).

Издания: «Д.», клавир, Praha, Hudebni matice, 1950, последнее изд. *Н. Гр.*

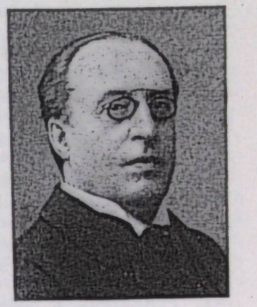
ДА́ЛИН (Dalin), Улоф фон (29.II.1708 — 12.VIII. 1763) — шведский писатель, поэт, драматург, учёный-историк. В своих эстетич. воззрениях и драматургич. практике испытал влияние франц. классицистов. Автор комедии «Завистник» (1738), высмеивающей дворянские нравы, и трагедии «Брюнхильда» (1738) на древнесканд. сюжет. Обе пьесы по ст. Шведским т-ром. Деятельность Д. сыграла значит. роль в становлении классицизма в швед. драматургии и театр. иск-ве.

Соч.: Valda skrifter, Örebro, 1872.

Лит.: Lamm M., Olof Dalin, Uppsala, 1908. *А. М.*

ДАЛЛАПИККОЛА (Dallapiccola), Луиджи (р. 3. II. 1904) — итальянский композитор, пианист. Музыке учился в консерватории им. Керубини во Флоренции; с 1931— преподаватель той же консерватории. В 1945—47 — муз. критик газеты «Иль мондо» во Флоренции. Автор оперы «Ночной полет» (по повести А. де Сент-Экзюпери, 1940, т-р «Пергола», Флоренция), балета «Марсий» на сюжет др.-греч. мифа (1948, т-р «Фениче», Венеция, пост. в Испании и Швеции; в 1951 — в т-ре «Ла Скала», Милан). Д. принадлежит транскрипция и ред. для совр. сцены оперы Монтеверди «Возвращение Улисса на родину» (1942, т-р «Пергола», Флоренция). Д. является одним из представителей додекафонии, однако свойственные композитору романтич. тенденции выводят мн. его произв. за пределы этой системы. Д. создаёт произведения, посв. большим темам современности. Опера «Заключённый» (1950, т-р «Комунале», Флоренция), сюжет к-рой навеян событиями 2-й мировой войны и гитлеровской оккупации, посвящена борьбе против тирании. *Св. Г.*

ДАЛМА́ТОВ [наст. имя и фам. — Василий Пантелеймонович Лучич; 1852 — 14(27).II.1912] — русский актёр. Род. в Далмации, по национальности серб. Актёрскую деятельность начал в Одессе, на любительской сцене, затем исполнял выходные роли в небольших провинц. труппах. В 1873—1876—актёр Моск. общедоступного т-ра. Роли: Фердинанд, Карл Моор. В сезоне 1880—81 играл в Пушкинском т-ре А. А. Бренко, после его закрытия перешёл к Ф. А. Коршу (в первом спектакле этого т-ра «Ревизор» исполнил роль Хлестакова). В 1884 Д. был приглашён в Александринский т-р, где играл до 1894 и с 1901 до конца жизни. Гастролировал в Москве и в провинции, принимал участие в организации в Петербурге Лит. артистич. кружка (впоследствии Т-р Лит. худ. об-ва или «Суворинский т-р»).





В. П. Далматов в роли Кречинского.

Д. обладал большим творч. диапазоном. Его иск-во было отмечено высокой культурой, филигранной чёткостью. Однако трагич. образы Гамлета, Макбета, короля Лира, созданные Д., были лишены эмоциональной силы. Исполнение этих ролей отличалось манерностью. Среди трагич. ролей Д. выделяется роль Иоанна («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), к-рая была сыграна, по определению А. Р. Кугеля, «на высоте возможного совершенства». Истинной стихией Д. были роли «фатов»— светских людей, «прожигателей жизни» и авантюристов. С большим изяществом, лёгкостью, изощрённым мастерством, тонким юмором играл Д. роли Агишина («Женитьба Белугина», 1883), Телятева («Бешеные деньги», 1898), Звездинцева («Плоды просвещения», 1902), корнета Отлетаева (о. п. Кугушева) и в особенности Кречинского («Свадьба Кречинского», 1902). В то же время Д. был остр ым и наблюдательным художником, умел вскрывать в своих героях черты социальной деградации, создавать типические образы. К числу лучших ролей Д. относятся также Ракитин и граф Любин («Месяц в деревне», 1903, и «Провинциалка», 1909, Тургенева), Мармеладов («Преступление и наказание» по Достоевскому, 1899), Ноздрёв («Мёртвые души» по Гоголю).

Д.— автор пьес («Труд и Капитал», «Облава», «Бес корысти опутал» и др.), шедших на сценах Александринского т-ра, т-ров Горевой, Корша и др. Писал фельетоны, рассказы и повести из театр. жизни (опубл. в «Новом времени», «Театре и искусстве», «Ниве» и т. п.). Умер в Петербурге.

Соч.: По ту сторону кулис. Театральные очерки, т. 1, СПБ, 1908; Сочинения. Пьесы, СПБ, 1891.

Лит.: «ЕИТ», СПБ, 1911, вып. VI, с. 69—95; Кугель А. Р. (Homo Novus), Театральные портреты, П.—М., 1923; Юрьев Ю. М., Записки, Л.—М., 1948; Михайлов К. Н., Василий Пантелеймонович Далматов, СПБ, 1914. *А. Кл.*

ДАЛСЮМ (Dalsum), Альберт ван (р. 1889) — голландский актёр, режиссёр, театральный деятель. Ученик Я. де Воса. В 1909 начал сценич. деятельность в т-ре, возглавляемом В. Ройярдсом. В 1913 исполнял заглавную роль в спектакле «Гейсбрехт ван Амстель» Вондела (Королевское объединение Нидерландского т-ра). В 1915 впервые выступил как режиссёр в «Гран-т-ре» (Амстердам). В 1929 организовал (совм. с А. Дефресне) «Восточно-Нидерландский т-р» в Арнеме; затем работал как актёр и режиссёр в труппах Э. Феркаде, Салборна, Вербека. В 1947 возглавил (вместе с А. Дефресне) «Королевское объединение Нидерландского т-ра». Среди лучших ролей: Люцифер и Адам (в о. п. Вондела), Отелло, Ричард III, король Лир; Брут («Юлий Цезарь» Шекспира), Павел («Павел среди иудеев» Верфеля). Режиссёрское творчество Д. отмечено стремлением к экспериментам. В числе его пост.: «Строитель Сольнес» Ибсена, «Лилиом» Мольнара, «Преступники» Брукнера, «Палач» Лагерквиста, «Убийство в соборе» Элиота. В нек-рых пост. Д. заметно влияние нем. экспрессионизма. *А. Вис.*

ДАЛЬБЕК (Dahlbeck), Эва Элисабет (р. 8.III. 1920) — шведская актриса. В 1944 окончила школу при Королевском драм. т-ре в Стокгольме и вскоре стала одной из ведущих актрис этого т-ра. Игра Д. отличается лаконичностью, оригинальным психологическим рисунком роли. Лучшие роли: Порция («Венецианский купец»), Дорина («Тартюф»), Елена Андреевна («Дядя Ваня»), Гертруда (о. п. Сёдерберга), Гина Экдаль («Дикая утка» Ибсена), Ирина («Три сестры»). Автор пьес «Это моя младшенькая» (1955), «Счастья!» (1956). С 1942 снимается в кино. *Вл. М.*

ДАЛЬГРЕН (Dahlgren), Фредрик Август (20.IX. 1817 — 16.II.1895) — шведский поэт и драматург. Последователь швед. комедиографа сер. 19 в. А. Т. Бланша. Автор (совм. с комп. А. Ранделем) водевиля «Вермландцы» (1846), получившего большую популярность в 19 в. и постоянно включаемого в репертуар совр. проф. и любит. трупп. Этот водевиль отличается ярко выраженным нац. колоритом, демократич. направленностью, сочным нар. юмором. Д. был переводчиком произв. Шекспира и П. Кальдерона. Автор «Заметок о театрах Стокгольма» («Anteckningar om Stockholms theater», 1866). *А. М.*

ДАЛЬ МОНТЕ (Dal Monte), Тоти (наст. имя и фам.— Антонietta Менегелли; р. 27.VI.1899) — итальянская артистка оперы (колоратурное сопрано). До 1916 занималась пением с педагогом и певицей Б. Маркизио. В этом же году впервые выступила в миланском т-ре «Ла Скала». Здесь Д. М. изучала сценич. иск-во под рук. А. Пини-Корси. В 1917—22 пела в оперных т-рах Генуи, Милана, Палермо, Турина и др. городов Италии, в последующие годы гастролировала в Париже, Лондоне, Берлине, Монте-Карло, Нью-Йорке, Мельбурне, Токио, городах Юж. Америки и др. стран мира. Неоднократно выступала в спектаклях под рук. А. Тосканини, пела вместе с Шаляпиным. Голос Д. М. отличался широтой диапазона, гибкостью и красотой тембра, певица обладала незаурядным сценич. дарованием. В 1943 Д. М. оставила оперную сцену. Преподавала пение в Милане, Риме, Венеции. В 1936 по приглашению Р. Симони с успехом выступила на драм. сцене в «В Кьоджинских перепалках» Гольдони (Венеция). В 1948 играла в драм. т-ре Базеджо. Снималась в фильмах. В 1956 посетила Сов. Союз.

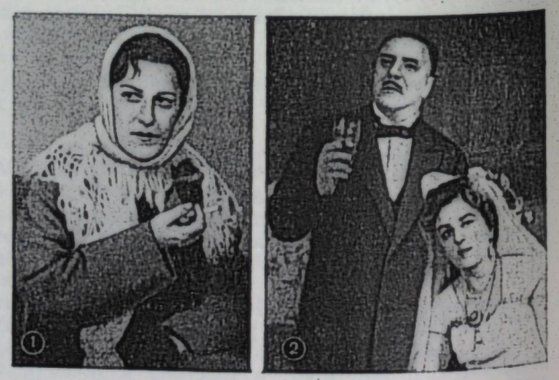
Партии: Чио-Чио-сан; Норма, Амина («Норма», «Сомнамбула» Беллини), Лючия, Линда («Лючия ди Ламмермур», «Линда ди Шамуни» Доницетти), Джильда, Виолетта, Розина; Лиу, Лизетта («Турандот», «Рондина» Пуччини), Бьянкофьора («Франческа да Римини» Дзандонаи), Анна («Лорелея» Каталани).

Лит.: «Сов. музыка», М., 1956, № 12, с. 114—116; «Театр», М., 1957, № 1, с. 167; Lauri-Volpi G., L'Equivoco, Milano, 1938; Galsberg E. W., T. Dal Monte ,в кн.: Musica e dischi, Milano, 1949. *Св. Г., Вс. Т.*



1. Т. Даль Монте. 2. Т. Даль Монте в роли Лючии.

ДАЛЬСКАЯ (Амман-Дальская), Елизавета Константиновна [21.IX (3.X).1899—25.VIII.1962]— русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1956). Сценич. деятельность начала в 1919 в Казани в т-ре Народного дома. С 1922 сначала в составе труппы «РАМПА», позднее с драм. коллективами Уральского театр. объединения разъезжала по городам Поволжья, Прикамья, Урала. С 1934 — в труппе Свердловского драм. т-ра. Д.— мастер тонкого психологич. рисунка. Играла разнохарактерные роли. Но особой



Е. К. Дальская в ролях: 1. Любовь Яровая. 2. Филумена (Доменико — А. А. Буйный).

выразительности достигала актриса, создавая характеры сильных женщин, способных на борьбу, умеющих горячо любить и ненавидеть.

Среди лучших ролей Д.— Лариса («Бесприданница»), Анна Каренина; Лида («Платон Кречет»), Лиза Муравьёва («Победители» Чирскова), Варвара («Счастье» Павленко и Радзинского), Надежда («Варвары»), Любовь Яровая; Филумена («Филумена

Мартурано» Э. Де Филиппо), Бережкова («Кресло № 16» Угрюмова).

Лит.: Немченко Л., Народная артистка РСФСР Елизавета Константиновна Дальская, Свердловск, 1959. *А. Ш.*

ДАЛЬСКАЯ, Тамара Александровна (р.8.III. 1909) — русская советская актриса. Нар. арт. Коми АССР (1946). Окончила студию при Одесском т-ре им. Революции. В 1939—58 — актриса Коми т-ра (русская труппа). Сценич. образы Д. отмечены точностью психологич. рисунка, обаянием.



Роли: Анна Каренина, Кручинина; Евгения, Лидия («На бойком месте», «Бешеные деньги» Островского), Мария Стюарт; Гертруда («Мачеха» Бальзака), Любовь Яровая; Джесси («Русский вопрос»). *С. П.*

ДАЛЬСКИЙ (наст. фам. — Нестеренко), Владимир Михайлович (р. 5. V. 1912) — украинский советский актёр. Народный артист УССР (1954). В 1930—32 учился в Киевском муз.-драм. институте. С 1933 — актёр Харьковского ТЮЗа, в 1935—41 — Т-ра им. Шевченко, с 1941 — Т-ра Киевского военного округа (ныне т-р ПрикВО), с 1957 — Т-ра им. И. Франко. Роли: Шельменко («Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко), Морж («Почему улыбались звёзды» Корнейчука), Минутка («Победители» Чирскова), Крутицкий, Несчастливцев («Не было ни гроша...», «Лес» Островского). Д. обладает ярким комедийным дарованием, в его образах острая внешняя выразительность сочетается с психологически углублённой трактовкой роли. *Б. Д.*

ДАЛЬСКИЙ (наст. фам.— Неелов), Мамонт Викторович [1865, Кантемировка Харьковской губ.,— 8(21).VI.1918, Москва] — русский актёр. Род. в семье помещика. В 1885, уйдя со 2-го курса Харьковского ун-та, в течение 4 лет играл в т-рах Вильно, Ростова, Новочеркасска. В 1889 был актёром т-ра Горевой в Москве. После успешного исполнения здесь роли Дон Карлоса Д. получил приглашения в Малый и Александринский т-ры. В 1890 был зачислен в труппу Александринского т-ра в виде исключения без дебюта. Первая роль — Жадов.



Д. обладал идеальными внешними данными для героич. ролей—стройная, гибкая фигура, красивый сильный голос, властные энергичные жесты. Стихийная темпераментность его игры смягчалась художеств. простотой. Красочная читка стихов и монологов, исключительно выразит. фразировка сближали иск-во Д. с творчеством М. Т. Иванова-Козельского, игрой к-рого Д. восхищался. Особенно близкими дарованию Д. были образы, исполненные сильных и необузданных страстей, образы людей, гонимых обществом и вступающих с ним в резкий, непримиримый конфликт. Большим успехом у зрителей он пользовался в ролях Андрея Белугина («Женитьба Белугина» Островского и Соловьева), Рогожина («Идиот»), Димитрия Самозванца (о. п. Чаева), Самозванца («Борис Годунов»), Незнамова. Играя роль Чацкого, Д. выражал протест бунтующего духа, бросал дерзкий вызов обществу. В Гамлете и Отелло Д. удавались сцены бурных проявлений чувств. В меньшей степени умел он передать благородный гуманизм героев Шекспира, их философские раздумья, светлые лирич. порывы души. К лучшим созданиям Д. относятся также роли Карла Моора; Маркиза Позы («Дон Карлос»), Кина («Кин, или Гений и беспутство» Дюма-отца), Уриэля Акосты (о. п. Гуцкова).

Д. сыграл значит. роль в развитии сценич. мастерства Ф. И. Шаляпина. В 1895 в начале своей артистич. деятельности Шаляпин увидел Д. на сцене и увлёкся его игрой. Д. принял участие в судьбе начинающего певца, подружился с Шаляпиным, занимался с ним драм. иск-вом. Вследствие трудного характера Д. не сошёлся с труппой Александринского т-ра и в 1900 был уволен дирекцией. Перейдя на положение гастролёра, он выступал в разл. провинциальных и столичных т-рах, иногда организовывал собственные гастрольные антрепризы. Гастроли Д., много выступавшего в этот период в ролях мирового классич. репертуара, имели большое просветит. значение.

Высокоодарённый художник, Д., однако, недостаточно работал над совершенствованием своего таланта, вёл богемный образ жизни. Противопоставляя своё иск-во сценич. ансамблю, Д. не признавал режиссёрского руководства. Выступления в Петрограде в 1915—16 показали упадок иск-ва Д. «...Он громыхал своим трагическим баритоном, выставляя на вид плохую методу игры и малые остатки великого вдохновения» [Кугель А. Р. (Homo Novus), Театральные портреты, П.—М., 1923, с. 172]. После Февральской революции Д. не выступал больше на сцене, объявил себя «идейным анархистом». (Илл. см. на с. 287).

Лит.: Юрьев Ю. М., Записки, Л.—М., 1948; Ходотов Н., Близкое—далёкое, Л.—М., 1962; Кугель А. Р. (Homo Novus), Театральные портреты, П.—М., 1923; Ф. И. Шаляпин, т. 1, М., 1957, т. 2, М., 1958. *А. Кл.*

ДАЛЬСКИЙ, Михаил Семёнович (р. 1878) — русский артист опереттты. Был премьером петерб. т-ров «Буфф» и «Пассаж»; пел в Москве и в провинциальных опереточных антрепризах в Вильне (Вильнюс), Ростове-на-Дону, Минске, Курске, Таганроге и др. городах. В 1917 выступал в петерб. «Палас-театре». Блестяще владел актёрской техникой, за что удостоился похвалы Ф. Легара; был превосходным танцовщиком. Роли: Данило, Октав («Весёлая вдова», «Ева» Легара), Парис («Прекрасная Елена» Оффенбаха), Ники («Под звуки вальса» Штрауса) и др. Неск. сезонов Д. возглавлял «Петерб. художеств. оперетки М. С. Дальского», гастролировал на юге и в Прибалтике.

Лит.: Ярон Г., О любимом жанре, М., 1960, с. 33, 57—58, 94. *А. Ив.*

ДАЛЬЦЕВ, Зиновий Григорьевич [р. 30. XI (12.XII). 1884] — русский советский театральный деятель и актёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та (1910). Сценич. деятельность начал в 1903 в Орловском т-ре. Выступал во мн. городах России. Роли: Незнамов; Счастливцев, Буланов («Лес»), Годда («Казнь» Ге) и др. В 1917 перешёл на административную работу. Принимал участие в организации Т-ра Революции (1922); был управляющим этого т-ра. С 1924 работал в Малом т-ре (сначала пом. директора, затем зам. директора), Оперном т-ре им. Станиславского. В 1941—59 — зам. председателя Совета ВТО. *Э.К.*

ДАМА (dame)— амплуа в испанском театре 17 в.; исполнительница женских ролей (за исключением комических и характерных). В зависимости от положения актрисы в труппе Д. подразделялись на «первую», «вторую», «третью», «четвёртую». *Н. Т.*

«ДАМА С КАМЕЛИЯМИ» — драма в 5 д. Александра *Дюма*-сына (на сюжет одноимённого романа того же автора). В разных странах по разным переводам и обработкам известна под назв. «Маргарита Готье», «Камилла» и др. Соч. 1852 (на франц. яз.). Пост. 2 февр. того же года в т-ре «Водевиль», Париж (Маргарита Готье — Дош, Арман Дюваль — Фех-



М. В. Дальский в ролях: 1. Кин. 2. Гамлет. 3. Димитрий Самозванец. 4. Чацкий.

тер, Дюваль-отец — Лафонтен, Нанина — Вормс, Прюданс — Астрюк). Пьесу ставили в Париже т-ры: «Жимназ» (1881), т-р Порт-Сен-Мартен (1884), «Ренессанс» (1896) и др.; в Лондоне т-ры: «Лицеум» (1858), «Принсесс» (1875), «Корт» (1880), «Олимпик» (1892). «Д. с к.» шла во многих т-рах Европы и Америки.

В России «Д. с к.» пост. 21 окт. 1867 в Михайловском т-ре, Петербург (Маргарита Готье — Н. Арно, в возобновлении 1873 — Делапорт). 27 нояб. 1877 «Д. с к.» под назв. «Как поживёшь, так и прослывёшь» (пер. В. И. Родиславского) пост. в Малом т-ре (Маргарита Готье — Федотова, Арман Дюваль — А. Ленский, Дюваль-отец — И. Самарин, Прюданс — Н. Медведева). 6 апр. 1879 — в Александринском т-ре (в бенефис М. Петипа; Маргарита Готье — Савина, Арман Дюваль — Петипа, Гюстав — Самойлов, Гастон — Сазонов). В 1899 Савина в роли Маргариты Готье гастролировала за рубежом (в Берлине, Праге и т. д.). «Д. с к.» широко шла на рус. провинциальной сцене. Среди зарубежных и рус. исполнительниц роли Маргариты Готье — Сара Бернар (в России в 1881, 1892, 1908), Дузе (в России в 1892 и 1908), Тино де Лоренцо (в России в 1897), Л. Мент (в России в 1885), С. Мент (в России в 1895), Виталиани (в России в 1898), Режан (в России в 1910), Ведринская, Горева, Глебова, Пасхалова, Рощина-Инсарова, Яворская, Павлова и др.

Первая пост. «Д. с к.» на сов. сцене — 19 марта 1934 в Т-ре им. Мейерхольда (реж. Мейерхольд, комп. Шебалин; Маргарита Готье — Райх, Арман Дюваль — Царёв, Дюваль-отец — Мичурин, Прюданс — Ремизова). «Д. с к.» ставили: Пензенский т-р (1935), Костромской т-р (1940), Т-р им. Марджанишвили (1940; пер. А. Имедашвили и В. Гуния, реж. Гамрекели, худ. Штенберг; Маргарита Готье — Анджапаридзе), Киевский т-р Красной Армии (1941).

Издания: Первое франц. изд. «Д. с к.» 1852. Первый рус. пер. «Д. с к.» (под назв. «Как поживёшь, так и прослывёшь») — В. И. Родиславского, М., 1873, Ф. А. Корша, М., 1898.

Лит.: «ЕИТ». Сезон 1895/96, П., 1897, с. 263—264; Шнейдерман И., Мария Гавриловна Савина, М.—Л., 1956, с. 239—243; Топуридзе Е., Элеонора Дузе, М., 1960, с. 55—65; Sarcey Fr., Quarante ans de théâtre, P., 1901, с. 169—174, 184—208. *А. Шн.*

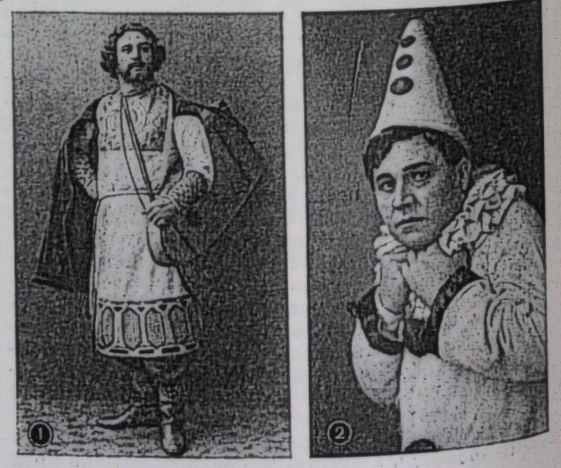
«ДАМА-НЕВИДИ́МКА»—комедия в 3 д.П. *Кальдерона*. Соч. 1629, пост. в том же году в Мадриде. Ставилась во мн. европ. и в рус. дореволюц. т-рах.

Первая пост. на сов. сцене — во 2-й Студии МХАТа в Москве (1924, пер. К. Д. Бальмонта, реж. Вершилов, худ. Нивинский, комп. Оранский; Анхела — Елина, Беатрис — Телешева, Исабель — Алеева, Андровская, Мануэль — Вербицкий, Луис — Прудкин, Хуан — Калужский, Косме — Азарин, Родриго — Комиссаров). Последующие пост.: Моск. т-р Комедии (1940, реж. Станицын и Тамарин, худ. Вильямс, комп. Сизов), Свердловский т-р (1940, реж. Битюцкий, худ. Кузьмин), Пермский т-р (1940), Челябинский т-р (1940), Казанский т-р (1941), Камерный т-р (1945), Смоленский т-р (1946), Т-р им. Сундукяна (1946), Бакинский т-р (1948), Горьковский т-р (1954), Ростовский-на-Дону т-р (1956), Т-р им. Якуба Коласа, Витебск (1956), Каунасский т-р (1960).

Издания: Первое испанское изд. «Д.-н.»—Валенсия, 1636; Первый рус. пер. (под назв. «Невидимка»), «Артист», 1894, № 39; Первый советский пер. — Щепкина-Куперник Т. Л., М., 1940; из последующих сов. изд.— Кальдерон, Дама-невидимка, М., 1945; Щепкина-Куперник Т. Л., Избр. переводы, т. II, М., 1958. *А. Шн.*

ДАМА́ЕВ, Василий Петрович [7(19).IV.1878—11.X.1932]— русский артист оперы (драматический тенор). В детстве и юности пел в церковном хоре. Пению обучался в Моск. филармонич. уч-ще (1905); одновременно занимался пластикой, танцами, фехтованием. В 1906 познакомился с оперным антрепренёром С. Зиминым и начал работать над оперным репертуаром под рук. режиссёра П. Оленина, дирижёров Э. Купера и Е. Букке. В 1908 впервые выступил на сцене (в опере Зимина). Исполнял ведущие партии: Собинин («Иван Сусанин»), Торопка («Аскольдова могила» Верстовского), Герман; Андрей («Мазепа»), Садко, Левко, Туча («Садко», «Ночь перед Рождеством», «Псковитянка» Римского-Корсакова), Хозе; Отелло, Радамес («Отелло», «Аида» Верди), Вальтер («Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера) и др. В 1910 пел в спектаклях «русских сезонов за границей» в Париже (исполнял партию Самозванца в «Борисе Годунове» Мусоргского). В 1917—20 работал в Опере Моск. Совета рабо-





В. П. Дамаев в ролях: 1. Садко. 2. Канио.

чих депутатов, в 1921—22 — в опере «Наш театр», в 1922—24—в «Свободной опере» Зимина (все в Москве); одновременно гастролировал. В 1929—30 руководил Моск. областной оперой. В 1930 оставил сцену и работал сотрудником Гос. театр. музея им. Бахрушина. У Д. был гибкий красивый тенор с несколько открытым звуком, ровно и сильно звучавший во всех регистрах. Певец покорял слушателей темпераментом, воодушевлённостью и искренностью исполнения. *М. Р., Н. К.*

ДАМДИНБАЗА́Р, Лубсангийн (1889—1937) — монг. композитор, драматич. актёр, певец и муз. деятель. Один из основоположников монг. муз. т-ра. В юности научился играть на монг. нар. инструментах (моранхуре и др.). Автор муз.-драматич. пьес «Мальчик-дровосек», «Зов души», «Лэтидэг» и песен. В 1932 вступил в труппу Монг. нар. т-ра. В 1933 — участник олимпиады революц. т-ров в Москве. Роли: Сумья («Сумья-носи»), Богатый хозяин («Пастушка»), Старший брат («Два брата-охотника»), Хозяин («Мальчик-сирота»), Ушандар («Ушандар-хан») и др. Героико-романтич. актёр, Д. использует традиции исполнения нар. певцов. Играет также отрицательные сатирич. роли. *Г. У., Бор. С.*

ДАМДИНСУРЭ́Н, Бээлгин (р. 1918) — монгольский композитор. Засл. деят. иск-в МНР. Музыке обучался в Пекинской консерватории. Автор оперы «Путь к счастью» (1951), муз. комедии «Семьдесят небылиц», муз. драмы «Жёлтая река», музыки к спектаклям «Искатель счастья Мунхэ», «Мудрая ханша Манухай», «Степные богатыри», «Юность Цога», ряда соч. в др. жанрах. В своих муз.-сценич. произв., так же как и во всём творчестве, Д. использует характерные особенности халха-монг. нар. музыки; особое внимание композитор уделяет массовым сценам с широким распевом певцов-солистов и монументальным звучанием хоров. Д.— один из организаторов Монг. муз.-драм. театра (1942) и первого монг. симф. оркестра (1945) при этом т-ре. Чойбалсана пр. *Г. У., Бор. С.*

ДАМДИНСУРЭ́Н, Дамбын (р. 20.IX.1914) — монгольский актёр. Засл. арт. МНР (1951). Член МНРП с 1957. С 1928 участвовал в художеств. самодеятельности. С 1930 работал в Образцовом нар. т-ре им. Сухэ-Батора в Амгаланбаторе, с 1938—в т-ре Монг. народно-революц. армии. В 1943 вступил в труппу Гос. муз.-драм. т-ра в Улан-Баторе. Д. присущи большой темперамент, обаяние, мастерство перевоплощения. Исполняет героич. и комедийные роли.

Роли: Шар Гэрт хан («Три Шарайгольских хана» Намдака, по эпосу «Гесериада»), Джагбай («Братья» Оюун), Родриго («Отелло»), Тихон («Гроза»), Бублик («Платон Кречет»), Гончаров, Боб Мэрфи («Жди меня», «Русский вопрос» Симонова) и др. Д. создал образ В. И. Ленина («Кремлёвские куранты»). *Г. У.*

Д'АМИ́КО (D'Amico), Сильвио (3.II.1887—1.IV. 1955) — итальянский театральный критик и историк т-ра. Автор работ по истории т-ра: «История драматического театра» (4 тт., 1939—40), «Итальянский театр» (1932), «Духовная и светская драма» (1942), «Послевоенная театральная сцена» (2 тт., 1953) и др. Был одним из основателей (1935) и президентом римской Академии драматич. иск-ва, носящей в наст. время его имя. Принимал участие в издании итал. театр. энциклопедии («Enciclopedia dello spettacolo»).

Соч.: Storia del teatro drammatico, v. 1—4, Mil.—Roma, 1939—40, nuova ed., Mil., [1950]; Il teatro italiano, Mil.—Roma, 1932, 2 ed., 1937; Palcoscenico del dopoguerra, v. 1—2, [Torino], [1953]. *Р. Х.*

ДАМОРО́-ЧИ́НТИ (Damoreau-Cinti) [урождённая — Монталан (Montalant)], Лаура (6.II.1801—25.II. 1863)—французская артистка оперы (сопрано), педагог. Сценич. имя — Мадемуазель Чинти. 7 лет была принята в Париж. консерваторию. В 1816 впервые выступила на оперной сцене в Париже. С этого года до 1822 выступала в «Итальянском т-ре» в Париже, в 1822—26 — солистка оперы в Лондоне, в 1826—27 и 1829—35 — солистка т-ра «Гранд-Опера», в 1827—1829—т-ра «Де ла Монне» (Брюссель), в 1836—42—т-ра «Опера комик» (Париж). Выступала на сцене вместе с Г. Зонтаг, М. Малибран, А. Нурри и др. Одна из лучших певиц 1-й пол. 19 в., Д.-Ч. соединяла в своём исполнении декламац. иск-во франц. виртуозной вок. школы с техникой итал. школы, поражала слушателей красотой и диапазоном голоса. В 1843 оставила сцену и выступала с концертами во мн. странах, в т. ч. в Англии, США, Голландии, России (1846), Бельгии и др. странах. Партии: Керубино, Церлина («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан») и др. Для Д.-Ч. были специально написаны партии в операх «Моисей в Египте», «Осада Коринфа» Россини, «Чёрное домино», «Занетта» Обера и др. В 1834—56 Д.-Ч. преподавала в Парижской консерватории.

Лит.: Гильо Г., Биография певицы г-жи Даморо-Чинти, «Репертуар и Пантеон», 1842, № 1, разд. IV, с. 55—58; Esendier L. and V., Études biographiques, P., 1848; Della Corte A., L'Interpretazione musicale e gli interpreti, Torino, 1951. *Л. М., Иг. Ф.*

ДА́МПИР (Dampier), Альфред (28.II.1847—23.V. 1908) — австралийский актёр, драматург и режиссёр. Начал сценич. деятельность в труппах, выступавших в небольших англ. провинциальных городах. В 1872 был приглашён в Австралию. Выступал в Мельбурне («Александр т-р»), исполняя роли Мефистофеля («Фауст» Гёте) и Жана Вальжана («Отверженные» по Гюго). В 1877 Д. впервые в Сиднее исполнил роль Гамлета. Играл также Отелло, Яго, Макбета, Ричарда III. В 1881 гастролировал в Англии с пьесой австрал. драматурга Ф. Хопкинса «Всё за золото», был постановщиком этого спектакля и исполнителем гл. роли. Возвратившись в Австралию, Д. арендовал т-ры в Мельбурне и Сиднее, где ставил свои инсценировки (нек-рые совм. с Г. Уолчем) романов австрал. писателей-реалистов М. Кларка («Пожизненное заключение», 1886, Сидней) и Р. Болдревуда («Вооружённый грабёж», 1890, Мельбурн). В этих спектаклях впервые была показана на сцене жизнь Австралии. Д. написал драмы «Под Южным Крестом», «Парень», «Охотник» (в соавторстве с Г. Уолчем), которые ставил в руководимых им театрах. Воспитал многих молодых австралийских актёров.

Лит.: The Australian encyclopaedia, v. 3, Sydney, 1958; Rees L., Towards an Australian drama, Sydney—L., 1953; Serle P., Dictionary of Australian biography, Sydney—L., 1949. *Л. К.*

ДА́МРОШ (Damrosch), Вальтер (30.I.1862—22. XII.1950) — амер. дирижёр и композитор. По национальности немец. Сын Л. *Дамроша*. Музыке обучался в Дрездене, сначала у отца, затем у Ф. Дрезеке; совершенствовался у Г. Бюлова и др. С 1884 дирижировал спектаклями нем. оперной труппы в т-ре «Метрополитен-опера» (вторично—в 1899—1901); одновременно, с 1885 — концертами «Ораториального об-ва» и симф. оркестра в Нью-Йорке. Завоевал известность как пропагандист творчества Вагнера и др. оперных композиторов. Гастролировал в Европе. В 1895 основал оперную труппу «Дамрош опера компани», с к-рой гастролировал в США, знакомя амер. публику с операми Вагнера. Написал ряд сценич. произв., следовавших принципам школы Вагнера и пользовавшихся успехом.

Оперы: «Алое письмо» (1896, Бостон), «Голубь мира» (1912, Филадельфия), «Сирано де Бержерак» (1913, Нью-Йорк), «Человек без родины» (1937, там же) и др., музыка к спектаклям «Ифигения в Авлиде» и «Медея» Еврипида (1915) и «Электра» Софокла (1917) (все пост. в Нью-Йорке) и др.

Соч.: My musical life, N. Y., 1923, 2 ed., L., 1930.

Лит.: Henderson W. J., Walter Damrosh, «The Musical Quarterly», N.Y., 1932, XVIII; Damrosch-Finletter G., From the top of the stairs, Boston, 1946. *Вс. Т.*

ДА́МРОШ (Damrosch), Леопольд (22.X.1832—15.II.1885) — немецкий дирижёр, композитор и музыкально-общественный деятель. Музыке обучался в Берлине. Выступал как скрипач и дирижёр в городах Германии, с 1857 — солист Придворной капеллы в Веймаре. С 1858 — дирижёр филармонич. об-ва в Бреславле. В 1871 переехал в Нью-Йорк, с 1884—дирижёр труппы т-ра «Метрополитен-опера». С особым успехом исполнял оперы Вагнера, Корнелиуса и др. совр. ему нем. композиторов. Д. внёс важный вклад в развитие оперной и симфонич. культуры США, способствовал приглашению в страну лучших артистов.

Лит.: R i c e E.T., Personal recollections of Leopold Damrosch, «The Musical Quarterly», N. Y., 1942, XXVIII. *Вл. О.*

ДА́МСЕ (Damse), Юзеф (23.I.1788—25.XII.1852)— польский композитор. Творч. деятельность начал как дирижёр военного оркестра (1809) и как актёр комич. оперы (1814). Первая комич. опера Д. «Волшебный кларнет» (1820, Варшава) не имела успеха. Более популярными были его комич. оперы (все пост. в Варшаве) «Приказание» (1837), «Миллионный крестьянин» (1829) и балет «Список войск» (совм. с К. Курпиньским, 1841), к-рый выдержал в Польше св. 500 представлений и вошёл в репертуар балерины А. Павловой. Комич. опера «Контрабандист» (1844, Варшава) была наиболее удачной среди сценич. произв. Д. В историю польского т-ра Д. вошёл как один из создателей жанра комич. оперы. Его музыка отличается простотой, непосредственностью, богата нар. мелодиями. Д. один из первых отказался от переводных либретто и начал использовать для своих опер и балетов нац. сюжеты. Творчество Д. имеет демократич. направленность, оно рассчитано на широкие массы слушателей.

Лит.: Polski słownik biograficzny, t. 4/5, z. 20, Kraków, 1938. *Л. Коз.*

ДАН, Икума (р. 1924) — японский композитор. В 1945 окончил Токийскую муз. школу. Автор опер «Ночной журавль», «Смешанные мелодии», «Шапка — длинные уши» (по мотивам нар. сказаний). Д.— лауреат премий Ямада Косаку (1953) и Иба Ко (1959). Автор музыки к спектаклям и ряда соч. в других жанрах. Профессор Токийской консерватории. *К. Ф.*

ДА́НДЗЮРО — см. *Итикава* Дандзюро.

ДАНЗА́Н (р. 14.II.1909) — монгольский артист цирка; клоун. Нар. арт. МНР (1961). Выступал в самодеятельности. В 1940 окончил цирковую школу по классу клоунады. Юморески Д. пользуются успехом не только в МНР, но и за рубежом; выступал в КНДР, КНР и СССР.

ДАНЗА́С — армянские советские актёры. 1) Г а й к Х р и с т о ф о р о в и ч [наст. фам.— Б и н а я н; р. 10 (22).V.1899]—нар. арт. Арм. ССР (1950). Учился в Харьковском ун-те (юридич. ф-т) и на драм. курсах актёра МХТ А. П. Харламова. Сценическую деятельность начал в 1918 в Ростове-на-Дону в рус. т-ре. С 1920 работал актёром и режиссёром арм. т-ров в Ростове-на-Дону, Тбилиси, Баку, Краснодаре, Ленинакане. Один из основателей арм. т-ра оперетты (1922). С 1942 — в Ереванском т-ре муз. комедии. Талантливый комедийный актёр, Д. обладает ярким юмором, эмоциональностью, музыкальностью, мастерством перевоплощения.

Роли: Назар («Храбрый Назар» Айвазяна), Чокан («Долина любви» Котояна), Флоридор («Мадмуазель Нитуш» Эрве), Стефан («Цыганский барон» Штрауса), Бони («Сильва» Кальмана), Аршак («Поздно, но мило» Ерицяна).

2) И з а б е л л а Г р и г о р ь е в н а [наст. фам.— К о з о д я н; р. 3(16).XII.1908] — нар. арт. Арм. ССР (1950), жена Гайка Христофоровича Д. Окончила Ростовский муз. техникум. Сценич. деятельность начала в 1926 в Ростове-на-Дону. Выступала в драмах и в оперетте в Тбилиси, Баку, Краснодаре, Ереване, Ленинакане. С 1942 — в Ереванском т-ре муз. комедии. Исполнение Д. отличается чёткостью сценич. рисунка, пластичностью, музыкальностью, комедийным задором.

Роли: Наташа («Кум Моргана» Ширванзаде), Устя («Храбрый Назар» Айвазяна), Катарина, Беатриче («Укрощение строптивой», «Много шума из ничего»), Элиза («Пигмалион» Шоу), Дениза («Мадмуазель Нитуш» Эрве), Пепита («Вольный ветер» Дунаевского), Карташова («Миллион за улыбку» Софронова). *Б. А.*

ДАНИЛЕ́ВИЧ, Лев Васильевич [р. 12 (25).VI. 1912] — русский советский музыковед. Кандидат искусствоведения (1939). Чл. Коммунистич. партии с 1943. В 1936 окончил Моск. консерваторию. В 1937—56 вёл педагогич. работу. Автор работ по рус. классич. и сов. музыке.

С о ч.: И. О. Дунаевский, М.—Л., 1947; П. И. Чайковский, М.—Л., 1950; Д. Кабалевский, М., 1954; Д. Шостакович, М.,1958; К спорам об опере, «Советская музыка», 1960, № 12; Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова, М., 1961. *Б. Ш.*

ДАНИЛЕ́ВСКАЯ, Розалия Григорьевна [4(16). IX.1888—9.V.1953] — русская актриса. Засл. арт. РСФСР (1935). Сценич. деятельность начала в 1908 в Красноярском т-ре. Работала в т-рах Ставрополя, Тулы, Астрахани, Москвы, Киева, Курска. В 1918—1923 — актриса Саратовского т-ра. В 1929—41 и с 1943 — Воронежского т-ра. Осн. место в репертуаре актрисы занимают образы советских женщин: Любовь Яровая; Клара («Страх»), Глафира («Инга» Глебова), Сафонова («Русские люди»), Харитонова («За тех, кто в море!» Лавренёва) и др. Играла в пьесах Горького (Василиса — «На дне», Меланья — «Дети солнца», Софья — «Последние», Васса Железнова), Островского, Чехова. Д. вела большую военно-шефскую работу.

ДАНИ́ЛИН, Юрий Иванович [р. 1(13).I.1897] — русский советский литературовед. Окончил ф-т обществ. наук 1-го МГУ в 1924. В том же году начал лит. деятельность. Преподавал историю, всеобщую литературу в Ин-те иностранных языков (до 1950). Доктор филологич. наук (1938). Профессор (с 1943). Осн. работы посвящены истории лит-ры и т-ра эпохи франц. революции 19 в.

С о ч.: Театральная жизнь в эпоху Парижской Коммуны, М., 1936; Литература Июльской революции, в кн.: История французской литературы, т. 2. 1789—1870 гг., М., 1956 (гл. I, в частности, о драматургии Феликса Пиа и Огюста Люме. Комедия «Робер Макэр» Фредерика Леметра, Бенжамена Антье и Сент-Амана); П и а Феликс, Избранные произведения, [пер. с франц.], М.—Л., 1934 (Редакция, составл. и вступ. статья Д.); Театр Гюго, «Печать и революция», М., 1929, № 2—3; Робер Макэр, «Театр», М., 1939, № 9; Театр коммунаров, «Театр», М., 1939, № 2—3; Б е р а н ж е П., Сочинения, М., 1957 (Сост., редактор и автор вступ. статьи и комментариев); Беранже и его песни, М., 1958. *С. Г.*

ДАНИ́ЛОВ, Сергей Сергеевич [23.V (5.VI).1901—31.XII.1959] — русский советский театровед. Профессор (1947). Доктор искусствоведения (1947). В 1925 окончил Высшие курсы искусствоведения при Гос. ин-те истории искусств в Ленинграде (позднее Научно-исследоват. ин-т т-ра, музыки и кинематографии); работал здесь (с перерывом) до 1958. С 1945 Д. был также зав. кафедрой теории и истории рус. дореволюц. и сов. иск-ва Ленингр. театр. ин-та им. А. Н. Островского. Д. — автор работ по истории рус. дореволюц. и сов. т-ра. Его книга «„Ревизор" на сцене» ввела в театроведение новый жанр — сценич. историю произведений классич. драматургии.



С о ч.: «Ревизор» на сцене, 2 изд., Л., 1934; Русский театр в художественной литературе, Л.—М., 1933; Гоголь и театр, Л., 1936; Очерки по истории русского драматического театра, М.—Л.,1948; М. Горький, М.—Л.,1950; Русский драматический театр XIX века, т. 1, Л.—М., 1957; Государственный академический театр драмы, главы в кн.: Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1—2, М., 1954—60; Горький на сцене, Л.—М., 1958; К историографии русского дореволюционного и советского театра, в сб.: Записки о театре. 1958, Л.—М., 1958, и Записки о театре. 1960, Л.—М., 1960. *А. Ю.*

ДАНИ́ЛОВА (Danilova), Августа (1869—3.I.1958) — югославская актриса. Окончила актёрскую школу в Вене. Ученица актёра И. *Борштника*. В 1884 дебютировала на сцене Люблянской читальни; работала здесь до 1892. В 1892—1913 играла в Новом гос. т-ре в Любляне. В 1908—10 руководила Словенским т-ром в Триесте. В 1914—20 и 1922—28 работала в Нью-Йорке и Кливленде (США), в 1921—22, 1928—29, 1950—1951—в Люблянской драме. Д.— одна из первых проф. актрис Словении. Её творчество носило реалистич. характер, но в то же время было отмечено и романтич. тенденциями. Играла гл. обр. драматич. роли: Эля («Буря равноденствия» Войновича), Роза («Роза Бернд» Гауптмана), Мессалина (о. п. Вервореля). Снималась в первых словенских фильмах (1948—49). *Аг. М.*

ДАНИ́ЛОВА, Мария Ивановна [1793—8(20). I. 1810] — русская артистка балета. Одна из лучших учениц Ш. *Дидло* и Е. И. *Колосовой*. Будучи воспитанницей Петерб. театр. школы, танцевала ответств. партии в балетах «Аполлон и Дафна» Дидло, «Зефир и Флора» Кавоса. Выдающееся дарование Д., одухотворённость и лёгкость её танца особенно ярко проявились в балете Дидло «Амур и Психея», где она исполняла партию Психеи. В 1809 Д. заболела туберкулёзом и вскоре умерла. Современники ценили иск-во Д. и ставили её выше иностр. танцовщиц. Памяти Д. посвятили стихи К. Н. Батюшков, Н. М. Карамзин, Н. И. Гнедич, А. Е. Измайлов и др.

Лит.: М у н д т Н., Биография знаменитой русской артистки Марии Даниловой, «Пантеон русского и всех европейских театров», СПБ, 1840, ч. 1, № 2; Б о р и с о г л е б с к и й М. (сост.), Материалы по истории русского балета, т. I, Л., 1938, с. 58, 66—67, 95; К р а с о в с к а я В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, Л.—М., 1958. *В. Ч.*

ДАНИ́ЛОВА, Наталья Владимировна [р. 5(18).XII. 1905] — русский советский балетмейстер. Заслуженный деятель иск-в РСФСР (1962). В 1924 окончила Ленингр. хореографич. уч-ще (класс А. Я. Вагановой). В 1924—35 — солистка Т-ра им. Кирова. С 1939 — гл. балетмейстер Куйбышевского т-ра оперы и балета. Для творчества Д. характерно сочетание академич. традиций классич. балета с поисками новых сюжетов и образов. Большое внимание Д. уделяет пост. кордебалетных сцен.

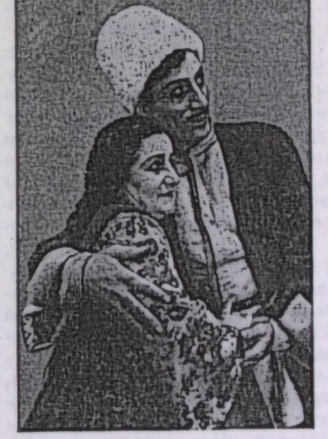
Пост.: «Бахчисарайский фонтан» (1949); «Семь красавиц» Караева (1955), «Спящая красавица» (1955)— Куйбышевский т-р оперы и балета; «Юность» Чулаки (1951), «Лауренсия» (1952) — Харьковский т-р оперы и балета; «Легенда о любви» Крейтнера (1958), «Утёс» Лазарева (1959), «Читра» Тагора (1960) — Куйбышевский т-р оперы и балета. *Ст. М.*

ДАНИ́ЭЛЬ, Исаак (гг. рожд. и смерти неизв.) — болгарский режиссёр. По национальности еврей. Театр. иск-во и режиссуру изучал в Вене в 1919. В 1921—1922—режиссёр Варненского т-ра. В 1923 создал театр. студию в Софии, где были пост.: «Вознесение Ганнеле» Гауптмана, «Лекарь поневоле» Мольера, «Тот, кто получает пощёчины» Л. Андреева. В 1923—24 студия Д. влилась в состав Нар. т-ра. Здесь Д. пост. «Кориолана» Шекспира и «Мнимого больного» Мольера. Несмотря на влияние нем. экспрессионизма, наличие нек-рой манерности, режиссёрские работы Д. и его педагогич. деятельность способствовали развитию болгарского т-ра (многие крупные актёры болг. т-ра начинали свой творческий путь в студии Д.). В 1931 уехал в Израиль. *Ст. К.*

ДАНИ́ЭЛЬ, Марк Наумович (1900—40) —еврейский советский писатель и драматург. Его пьесы «Четыре дня» (1931), «Соломон Маймон» (1940) ставились на сценах евр. т-ров Москвы, Харькова, Белостока и др. городов. В т-рах для детей успехом пользовалась драма Д. «Хлопчик» («Зямка Копач», Харьковский т-р для детей, 1936). Д. принадлежит также пьеса «Изобретатель и комедиант» («Иоганн Гутенберг», 1939, Центр. детский т-р).

С о ч.: Зямка Копач (Хлопчик). Авторизов. пер. с евр. В. Х. Черняк, М.—Л., 1940; Изобретатель и комедиант. Иоганн Гутенберг, пер. с евр. Л. Островер, М.—Л., 1939. *Ал. Г.*

ДАНИЭЛЯ́Н, Айкануш Багдасаровна [3(15).XII. 1893, Тифлис,—19.IV.1958,Ереван]—армянская советская артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). Нар.арт. СССР (1939). Чл. Коммунистич. партии с 1941. Деп. Верх. Совета СССР 2-го созыва и Верх. Совета Арм. ССР 1-го и 3-го созывов. В 1920 окончила Петрогр. консерваторию по классу Н. А. Ирецкой. В 1920—22 выступала в Петрограде. В 1922—1932 — артистка Тбилисского театра оперы и балета им. Палиашвили. В 1932 — 48 — солистка Т-ра оперы и балета им. Спендиарова. В 1949—51 Д. — профессор Ереванской консерватории. Обладала замечательным по красоте голосом, высоким сценич. мастерством. Исполняла гл. партии: Ануш (о. п. Тиграняна), Олимпия («Аршак II» Чухаджяна), Антонида («Иван Сусанин»), Маргарита Валуа («Гугеноты»). Гос. пр. СССР (1946).



Сцена из оперы «Ануш»: Ануш — А. Даниэлян, Саро — Ш. Тальян.

Лит.: Г а с п а р я н С., Айкануш Даниэлян, Ереван, 1958 (на арм. яз.).

ДАНКАН (Duncan), Кэтрин (р. 1915) — австралийская актриса, драматург, режиссёр. Окончила Мельбурнский ун-т. В 30—40-х гг. была режиссёром-постановщиком театр. радиопередач и одновременно играла в ряде т-ров Австралии. В 1938 Д. пишет свою первую драму «Сабля пропела». В 1946 в Сиднее опубликована её антивоен. стихотворная драма «Сыновья утра». Действие пьесы разворачивается на Крите в период 2-й мировой войны; с успехом шла в «репертуарных т-рах» Сиднея. В стихотворной радиодраме Д. «Путь орла» (1946) осн. внимание сконцентрировано на патологич. переживаниях персонажей.

Лит.: R e e s L., Towards an Australian drama, Sydney — L., 1953. *Л. К.*

ДАНКО (Danco), Сюзанна (р. 22.I.1911) — бельгийская артистка оперы (сопрано). Пению обучалась в Брюссельской консерватории. В 1936 завоевала 1-е место на вок. конкурсе в Вене. Впервые выступила как концертная певица в Италии в 1940. Сценич. деятельность начала в Генуе в 1941. С конца 40-х гг. гастролировала во мн. городах Европы и Америки, выступала на муз. фестивалях в Глайндборне, Эдинбурге, Эксе (Франция). Д. свойственны высокая сценич. куль-

тура, глубокое понимание разл. муз. стилей, безупречная вок. техника.

Партии: Мелизанда («Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси), Фиордилиджа, Донна Эльвира, Керубино («Так поступают все», «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро» Моцарта), Эвридика («Орфей и Эвридика» Глюка), Мария («Воццек» А. Берга), Маженка («Проданная невеста»), Виолетта, Мими, Розина; Маргарита («Фауст»), Дездемона («Отелло» Верди) и др. *Вс. Т., Ал. М.*

ДАНКУ́Р (Dancourt), Флоран Картон (Carton) (1.XI.1661—6.XII.1725) — французский драматург. Был актёром и руководителем труппы т-ра «Комеди Франсез». Борясь за развитие нац. проф. театр. иск-ва, продолжал традиции Мольера. Но комедии Д., рисующие распутные нравы буржуазии и аристократии конца 17 и нач. 18 вв., лишены сатирич. силы и глубокой идейности. Его пьесы «Модный кавалер» (1687), «Модные мещанки» (1692), «Кокетки летом» (1693), «Знатные мещанки» (1700) и др. рисуют современные драматургу нравы, циничную погоню за деньгами, страсть к наслаждениям, охватившую «высшие» круги общества. Д. наблюдателен и остроумен, но он не осуждает своих героев, а любуется ими, весело подсмеивается над их похождениями. Это придаёт его пьесам черты морального нигилизма. Представляя собой определённый этап в развитии комедии нравов, драматургия Д. вместе с тем отчётливо демонстрирует идейный кризис комедии во Франции после Мольера.

Соч.: Oeuvres, v. 1—8, P., 1710; Oeuvres, v. 1—12, P., 1760; Oeuvres choisies, par L. S. Auger, P., 1810.

Лит.: История французской литературы, т. 1, М.—Л., 1946; Lemaitre J., La comédie après Molière et le théâtre de Dancourt, P., 1882; 2 éd., P., 1903; Lenient Ch., La comédie en France au XVIII siècle, v. 1, P., 1888, c. 102—21; Lintilhac E., Histoire générale du théâtre en France, v. 3. La Comédie. XVIII siècle, P., 1908, c. 396—426. *Е. Ф.*

ДА́НЛЕП (Dunlap), Уильям (19.II.1766—28.IX. 1839) — американский драматург, режиссёр, художник, искусствовед. В 1784 — 87 жил в Европе, изучал живопись и т-р. Возвратившись в США, занимался переводами и переделкой франц. и нем. пьес, в осн. А. Коцебу. Оригинальные пьесы Д. (ок. 30) не обладают высокими художеств. качествами. Лучшая из них — трагедия «Андре» (1798), отражает события войны за независимость в США. Пользовались успехом пьесы: «Отец, или Американский шендизм» (1789), «Лейсестр» (1794), «Аббатство Фонтенвиль» (1795), «Феодальный барон» (1796) и «Итальянский отец» (1799).

В 1796 Д. становится совладельцем, а затем владельцем нью-йоркского т-ра «Старая американская компания». Обанкротившись в 1805, стал зам. директора т-ра «Парк». Занимался антрепренёрской деятельностью до 1812. Одновременно выступал как режиссёр. Д. тщательно работал над всеми деталями спектакля, был решительным противником системы «звёзд», стремился создать слаженный исполнительский ансамбль. Д. — один из организаторов «Нац. академии художественных форм»; в 1831—38 был её вице-президентом. В 1832 опубликовал первую в США «Историю американского театра», в 1834— «Историю искусств художественного конструирования в Соединённых Штатах». Ему принадлежит также жизнеописание знаменитого англ. актёра Дж. Ф. Кука (1813).

Лит.: Literary history of the US, N. Y., 1953; Dictionary of American biography, [N. Y.], 1930; Quinn A. H., A history of the American drama from the beginning to the Civil war, N. Y., 1946. *И. К.*

Д'АННУ́НЦИО (D'Annunzio), Габриеле (12.III. 1863—1.III. 1938) — итальянский писатель и драматург. Один из идеологов фашизма. К драматургии Д. обратился в 90-х гг. в значительной мере под влиянием Э. Дузе. Им написаны пьесы: «Сон в весеннее утро» (1897, т-р «Ренессанс», Париж), «Сон осеннего вечера» (1905, т-р «Россини», Ливорно), трагедии «Мёртвый город» (1898, т-р «Ренессанс», Париж), «Джоконда» (1898, т-р «Беллини», Палермо), «Слава» (1899, т-р «Меркаданте», Неаполь), «Франческа да Римини» (1902, т-р «Ко-

станци», Рим), «Дочь Йорио» (1904, т-р «Лирико», Милан), «Факел в темноте» (1905, т-р «Мандзони», Милан), «Больше чем любовь» (1906, т-р «Костанци», Рим), «Корабль» (1908, т-р «Архентино», Рим), «Федра» (1909, т-р «Лирико», Милан); две мистерии на франц. яз.— «Мученичество св. Себастьяна» (1911, т-р «Шатле», Париж), «Пизанелла» (1913, там же) и оперное либретто «Паризина» (муз. П. Масканьи, 1913, «Ла Скала». Крупнейший представитель декаданса в итал. лит-ре, Д. вёл борьбу с реализмом и демократич., прогрессивными социальными тенденциями в итал. драматургии конца 19 в. Трагедии Д., как правило, лишены действия, они утверждают аморализм, мистику, идеи милитаризма и колониализма; герой их —«сверхчеловек», проповедующий господство красоты над моралью («Мёртвый город», «Джоконда»), власть «сильной личности» над «толпой» («Слава»), необходимость империалистич. завоеваний («Больше чем любовь», «Корабль»). Несмотря на то, что в драмах Д. играли крупнейшие итал. актёры Э. Дузе, Э. Цаккони, Э. Грамматика, Р. Руджери, М. Абба, М. Бенасси, ни одна из них, за исключением «Дочери Йорио» и отчасти «Франчески да Римини», не имела большого успеха. Герои Д. с их апологией страсти были близки многим итал. актёрам (особенно Дузе). «Дочь Йорио», «Франческа да Римини» и др. шли на рус. сцене. Д. работал также в кино.

Соч.: Il teatro di D'Annunzio in 2 voll., con un avvertimento di R. Simoni, v. 1—2, Milano, 1940; в рус. пер.— Полное собр. соч., тт. II, III, VI, VIII, IX, М., 1909—10.

Лит.: Tonelli L., La tragedia di G. D'Annunzio, Palermo, 1914; Vincieri M., Il teatro d'annunziano, Uddine, [1940]. *Р. Х.*

ДАНО́ВСКИЙ, Боян (р. 1899) — болгарский режиссёр. Нар. арт. НРБ (1959). В 1921—29 занимался лит. деятельностью. С 1928 начал творч. деятельность в т-ре. В 1931—32 работал в Германии; по возвращении на родину возглавлял театр. студию «Народная сцена», созданную им по образцу нем. революц. т-ров. Пост. в софийском Нар. т-ре остро сатирич. спектакли: «Меркаде» Бальзака (1935), «Как вам это понравится» Шекспира (1936) и др. В 1942—45 жил в Константинополе и в Каире. Возвратившись в Софию, в 1947 —51 был гл. режиссёром Нар. т-ра, пост. спектакли: «Под игом» Вазова, «Молодая гвардия»; «Тревога» Василева, «Егор Булычов и другие», «Бронепоезд 14-69» и др. Руководил Нар. т-ром молодёжи, пост. «Счастье» Василева и др. С 1958— режиссёр и директор Гос. т-ра сатиры; пост. здесь яркий сатирич. спектакль «Клоп». С 1948 ведёт педагогич. работу в Высшем ин-те театр. иск-ва им. К. Сарафова (София). Автор пьесы «Тайны» (1960, совм. с П. Славинским). Написал книги: «Руководство для любителей театра», «Театр и зрители», «Театр». Удостоен Димитр. пр. (1950, 1962). В 1935 приезжал в СССР. *Аг. М.*

ДАНО́Н (Danon), Оскар (р. 7.II.1913) — югославский дирижёр, композитор, театральный деятель. По национальности серб. Доктор музыкознания (1939). Муз. образование получил в Пражской консерватории, к-рую окончил в 1938. До 1941 работал дирижёром хорового об-ва Нар. т-ра и филармонии в Сараево. В годы 2-й мировой войны сражался в рядах Нар.-освободит. армии; руководил т-ром Нар. освобождения. С 1945 Д. —директор и дирижёр оперного т-ра в Белграде. Выступает в симф. концертах. Автор детского балета «Почему плачет маленькая Эма», музыки к спектаклям «Много шума



из ничего»; «Сирано де Бержерак» Ростана, «Буря равноденствия» Войновича и др.; симф., вок. и камерно-инструментальных соч. *Ст. Д.*

ДАНС АРАКСЬО́Н — см. *Па д'аксьон.*

ДА́НСТРЁМ (Dannström), Исидор (15.XII.1812—17.X.1897) — шведский артист оперы (баритон), композитор, педагог и критик. Член Швед. муз. академии (с 1851). Музыке обучался в 1826—29 в Стокгольмской консерватории (по классу пения — у Й. Нордблума); совершенствовался в 1840—41 у Д. Рубини и М. Гарсиа в Париже. Впервые выступил на оперной сцене в Королевской опере в Стокгольме (1841). Часто пел в спектаклях с участием Ж. Линд, Ю. Гюнтера и др. Партии: Фигаро, Дон Жуан («Свадьба Фигаро», «Дон Жуан»), Дон Базилио; Невер («Гугеноты»), Родольфо («Сомнамбула» Беллини) и др. Д. написал оперетты «Сапожник и его жена» (1847), «Господин и госпожа Тапперман» (1848), «Доктор Тарталья» (1851), «Сюртук лорда». Д. был известным вок. педагогом. Среди его учеников: певицы Л. Микаэли, С. Хеббе и др. Сотрудничал в газетах «Даглигт Аллеханда», «Афтенпостен» и др.

Соч.: Några blad ur Isidor Dannströms minnesanteckningar, Stockh., 1896. *Вл. О., Л. М.*

ДА́НТАШ (Dantas), Жулиу (р. 19.V.1876) — португальский драматург, писатель и политич. деятель. В 1899 написал свою первую пьесу «Тот, кто умирает от любви» (пост. «Т-р Амелии», Лисабон). Среди пьес Д. (ок. 20) — драмы на историч. сюжеты, комедии, рисующие нравы португ. общества. Д. придерживался либерально-демократич. взглядов, к-рые нашли отражение в антиклерикальной направленности историч. драм «Кардинальская вечеря» (1902, «Т-р Амелии»), «Святая инквизиция» (1910). Известность получили пьесы — «Трагический Вириат» (1900, «Т-р Амелии»), написанная под влиянием «Сирано де Бержерака» Ростана, «Строгая» (1901, там же) — «комедия нравов», позднее переработанная Д. в оперетту, «Фамильный замок» (1903), посв. проблеме наследственности, «Зелёный занавес» (1912, «Т-р донны Марии II», Лисабон), «Осень в цвету» (1949, там же) и др. В 1906 Д. был назначен правительств. комиссаром «Т-ра донны Марии II». С 1909 — профессор, директор секции драм. иск-ва лисабонской Нац. консерватории. Переработал для т-ра «Ауто о короле Селевке» Камоэнса (1908) и «Каштру» Феррейры (1920). Д. примыкал к драматургам реалистич. направления, но в нек-рых его произв. проявилось влияние символизма. Переводил на португ. яз. произв. Софокла, Шекспира, Уайльда и др.

Лит.: Figueiredo F. de, Julio Dantas, в его кн.: Estudos de literatura, 2 ser., Lisboa, 1918; Rossi G. C., Teatro portoghese e brasiliano, Milano, 1956, с. 249—50. *Ал. С.*

ДА́НЧЕНКО, Владимир Андреевич [р. 8(21).IV. 1914] — украинский советский актёр. Нар. арт. УССР (1954). Член Коммунистич. партии с 1940. Род. в семье рабочего, участвовал в самодеятельности. В 1931 был принят в труппу запорожского (ныне львовского) Т-ра им. Заньковецкой. В 1933 направлен в Киевский театр. ин-т, к-рый окончил в 1937. В этом же году возвратился в Т-р им. Заньковецкой. Создал ряд образов современников, отмеченных героико-романтич. устремлённостью: Платон Кречет; Ромодан («Крылья» Корнейчука), Максимов («За тех, кто в море!» Лавренёва), Ярослав («Фауст и смерть» Левады), Крыжень («Кадры» Микитенко) и др. Самобытный талант Д., его темперамент, яркая эмоциональность и искренность проявились в ролях классического репертуара: Назар Стодоля (о. п. Шевченко), Лукаш («Лесная песня» Леси Украинки), Улдис («Вей, ветерок!» Райниса), Антось («Ради семейного очага» по Франко), Коррадо («Семья преступника» Джакометти), Эзоп («Лиса и виноград» Фигейреду), Тузенбах («Три сестры») и др. *А. Др., Б. Кор.*

ДАНЬ (кит.; букв.— коромысло) —общее название женских амплуа в китайской традиц. муз. драме. Первое упоминание о Д. относится к эпохе Сун (10—13 вв.): так называли певиц, к-рые носили муз. инструменты в корзине, висящей на коромысле. Д. включает положит. и отрицат. роли. К этому амплуа относятся роли: чжэндань (от чжэн — положительный), называемые также «цинъи» — почтенные матери, честные жёны, героини-патриотки (исполнители этих ролей должны были владеть иск-вом пения); гуймыньдань (от гуймынь — терем, где в богатых домах жили девушки до замужества) — почтительные к родителям незамужние девушки; хуадань (от хуа — цветок), или сяодань (от сяо — маленький, молодой),— молодые героини, певички, гетеры и т. п.; даомадань (от даома — меч и конь), или удань (от у — военный),— женщины-воины; лаодань (от лао — старый) — старуха (обычно — эпизодич. роли); цайдань (от цай — пёстрый) — комедийно-отрицат. характеры — свахи, сводницы и т. п. В разные эпохи и в различных местных видах драмы деление внутри этого амплуа несколько видоизменялось. В амплуа Д. выступают как женщины, так и мужчины. Среди исполнителей особой известностью пользовался выдающийся кит. актёр *Мэй Лань-фан.* *Б. Р.*

ДАНЬКЕ́ВИЧ, Константин Фёдорович [р.11(24). XII.1905]— украинский советский композитор, музыкально-общественный деятель. Нар. арт. СССР (1955). Член Коммунистич. партии с 1946. Депутат Верх. Совета УССР 4-го и 5-го созывов. В 1929 окончил Одесскую консерваторию (по классу композиции В. Золотарёва и П. Молчанова), с этого года работал преподавателем теоретич. предметов консерватории. С 1948 — профессор по классу композиции Одесской, с 1953— Киевской консерваторий. Автор опер: «Трагедийная ночь» по одноимённой поэме А. Безыменского (1935, Одесский т-р оперы и балета), «Богдан Хмельницкий» (1-я ред. 1951, 2-я—1953, Т-р оперы и балета им. Шевченко), посв. 300-летию воссоединения Украины с Россией, «Назар Стодоля» по повести Т. Шевченко (1960, Харьковский т-р оперы и балета), балета «Лилея» (1940) по мотивам произв. Шевченко; муз. комедии «Золотые ключи» (1-я ред. 1943; 2-я—1947, Киев. т-р муз. комедии) и произв. в др. жанрах. Значит. место в творчестве Д. занимает музыка к спектаклям: «Ярослав Мудрый» Кочерги (Харьков, 1946), «Борис Годунов» (1937, Одесса), «Отелло» (1937, Одесса), «Много шума из ничего» (1939, Киев), «Маскарад» (1949, Одесса) и др.

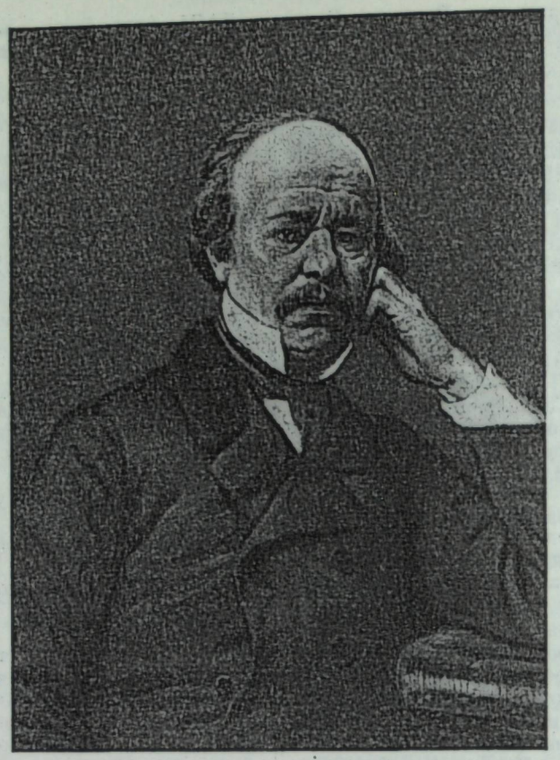


Лит.: Филиппенко А., «Богдан Хмельницкий» (новая редакция оперы К. Данькевича), «Советская музыка», 1953, № 9; Михайлов Н., Константин Федорович Данькевич..., Київ, 1960. *Г. Бор.*

ДАОМАДА́НЬ — см. *Дань.*

ДА ПО́НТЕ (Da Ponte), Лоренцо (наст. имя и фам.— Эмануэле Конельяно; Conegliano) (10.III.1749—17.VIII.1838) — итальянский либреттист. По национальности еврей. В молодости принял христианство и стал священником. В 1774—76 преподавал лит-ру и музыку как профессор риторики в семинарии в Тревизо; в 1776 уволен за распространение идей Ж. Руссо. С 1783 — либреттист итал. оперы в Вене. Здесь познакомился с Моцартом и написал либретто к его операм: «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон Жуан» (1787), «Так поступают все» (1790). Написал также либретто для опер А. Сальери («Аксур» и «Талисман»),

1788), В. Мартин-и-Солера («Добросердечный брюзга», 1786; «Дерево Дианы», 1788), Дж. Гаццанига («Притворный слепец», 1788), Й. Вейгля («Причудливый кофейник», 1790), Ф. Бьянки («Антигона», 1796), В. Ригини, Дж. Паизиелло, Дж. Сарти, П. Винтера и др. композиторов. Лучшие либретто Д. отмечены ясностью и стройностью формы, изяществом языка и стилистич. совершенством. С 1805 жил в США, где участвовал в организации первых оперных трупп, одна из которых послужила основой театра «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке. С 1825 — профессор Колумбийского колледжа.



А. С. Даргомыжский. Худ. К. Е. Маковский.

Соч.: Memorie di Lorenzo Da Ponte da Ceneda scritte da esso, v. 1—4, N. Y., 1823—27; 2 ed., v. 1—3, N. Y., 1829—30.

Лит.: Russo J. L., Lorenzo Da Ponte, poet and adventurer, N. Y., 1922; Marchesan A., Della vita e delle opere di L. Da Ponte, Treviso, 1900. *Св. Г.*

ДАРАСЕ́ЛИ, Ваппон Алексеевич [12(25).V.1909—14.IV. 1954] — грузинский советский писатель, драматург. Чл. Коммунистической партии с 1940. Лит. деятельность начал в 1928. Написал пьесы: «Киквидзе» (1941, Т-р им. Руставели, затем Волгоградский, Краснодарский и др. т-ры) о герое гражд. войны на Сев. Кавказе, «Гамахаре» (1948, Т-р им. Марджанишвили) о колхозниках Грузии, «Старший брат», «Москва—Тбилиси» и др. *Т. И.*

Д'А́РБЕС, Дарбес (D'Arbes), Чезаре (1710—24.II.1778) — итальянский актёр. Род. в Венеции. Начал выступать в бродячих актёрских труппах. Выдвинулся в труппе Дж. Медебака своеобразием актёрской индивидуальности. Д. увлёкся Гольдони, к-рый написал для него комедии: «Душечка Тонино», «Хитрая вдова» (обе в 1748), «Честная девушка», «Добрая жена» (обе в 1749), в к-рых Д. играл роли Панталоне. В 1749 выступал в Дрездене в комедии и в опере, пользовался большим успехом. По возвращении в Венецию вступил в труппу, руководимую актёром А. Сакки, играл в фьябах К. Гоцци, писавшего для этой труппы. Под влиянием игры Д., отличавшейся мягким, благородным комизмом, чувствительностью и драматизмом, Гольдони и Гоцци видоизменили в 60-х гг. 18 в. маску Панталоне. В 1769 Д. перешёл из труппы Сакки в труппу Лапи, затем играл в бродячей труппе В. Бугани, а в 1776 снова в Венеции в труппе М. Баттальи. Д. был последним крупным исполнителем ролей Панталоне в комедии дель арте.

Лит.: Гольдони К., Мемуары..., пер., введение и прим. С. С. Мокульского, т. 1—2, Л.—М., 1930—33; Rasi L., I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia, v. 1, Firenze, 1894. *С. Мок.*

ДА́РБО (Darbo) (наст. фам.— Микельсен; Michelsen), Эрика (р. 22. V. 1891)—норвежская артистка оперы (драматическое сопрано). Пению обучалась у Э. Гульбрансон и Ш. Кайе в Осло. Впервые выступила на оперной сцене в Осло в 1913; с этого же года Д. — одна из ведущих солисток т-ра. Одновременно в 1919—21 — солистка театра «Опера комик» (Париж). Выступала на оперных сценах Стокгольма, Копенгагена, Берлина, в США и др. Играла в оперетте.

Партии: Аида, Кармен; Елизавета («Тангейзер»), Чио-Чо-сан, Мими, Тоска; Сантуцца («Сельская честь» Масканьи), Саломея (о. п. Р. Штрауса) и др. *В. Ц.*

ДА́РВАШ (Darvas), Йожеф (р. 1912) — венгерский писатель, драматург, общественный деятель. Лит. деятельность начал как новеллист и автор очерков, впоследствии написал ряд романов. Д. принадлежат пьесы: «Овраг» (1944, Театр им. Мадача); «Дымное небо» (1959, Нац. т-р) о событиях контрреволюц. мятежа в 1956. Председатель Союза венгерских писателей. Пр. Кошута.

ДАРГИ́НСКИЙ ТЕА́ТР — первый профессиональный драматич. театр даргинцев (передвижной); открыт 11 сент. 1961 в Избербаше (Даг. АССР). Основной творческий состав театра — выпускники даргинской студии Армянского театр. ин-та и участники самодеятельности (гл. режиссер т-ра — Р. Джабраилов, директор — А. Алискеров). Т-р открылся спектаклями, подготовленными в студии: «Отелло», «Проделки Скапена»; «Бэла» по Лермонтову, «Свадьба Кайтмаса» Курбанова. Пост. пьесы: «Хозяин» Соболева, комедия «На чём держится земля» даргинского автора А. Абакарова, «Горянка» Гамзатова. Театру присвоено имя поэта О. Батырая. *Е. Ж.*

ДАРГОМЫ́ЖСКИЙ, Александр Сергеевич [2(14).II. 1813, с. Даргомыж Белёвского у. Тульской губ.,— 5(17). I. 1869, Петербург] — русский композитор. Отец Д. был чиновником, мать — поэтессой. В конце 1817 семья Д. переехала в Петербург. Д. получил разностороннее домашнее образование, в к-ром лит-ра, т-р, музыка занимали главное место. Большую роль в муз. развитии Д. сыграло его знакомство с М. И. Глинкой в конце 1834. Под впечатлением постановки «Ивана Сусанина» Глинки Д. задумывает в 1837 написать оперу по драме В. Гюго «Лукреция Борджиа», но затем останавливается на сюжете «Эсмеральды», использовав либретто Гюго по роману «Собор Парижской богоматери». В конце 1841 «Эсмеральда» была закончена. В этой опере композитор проявил выдающееся драматич. дарование, способность нарисовать яркие характеристики действующих лиц, сценич. положений. «Эсмеральда» была представлена автором в дирекцию т-ров в 1842. Около 6 лет «Эсмеральда» не появлялась на сцене и только в дек. 1847 была впервые исполнена в Москве (в Петербурге—в 1851). В сент. 1844 Д. уехал за границу, где жил полгода (гл. обр. в Париже). Во 2-й пол. 40 — нач. 50-х гг. Д. написал ми. вок. соч. К этому же времени относится создание выдающейся оперы Д.— нар.-бытовой муз. драмы «Русалка» (либретто Д. по драме Пушкина). Композитор работал над «Русалкой» ок. 10 лет (завершена в 1855, впервые поставлена в Петербурге в 1856). В конце 50-х гг. Д. начинает принимать активное участие в лит., художеств. и обществ. жизни. После образования в 1859 Рус. муз. об-ва был избран членом его комитета. В 50-х гг. особенно ярко сказалась социальная направленность творчества Д.; полной зрелости достигло его реалистич. мастерство. В эти годы Д. создал идейно насыщенные драматич. и сатирич. песни. В последние годы жизни Д. гл. внимание уделял опере, начал писать оперу на сюжет «Полтавы» Пушкина, затем волшебно-комич. оперу «Рогдана» (сохранилось неск. законченных номеров). В 1866 Д. начал работать над оперой «Каменный гость»; по желанию Д. оперу заканчивал Ц. А. Кюи, а инструментовал Н. А. Римский-Корсаков (оба соавтора написали на основе тематич. материала оперы каждый своё оркестровое вступление). Впервые опера была пост. на сцене Мариинского т-ра спустя 3 года после смерти Д. (1872).

Творчество Д. связано с эпохой кризиса крепостнич. строя, нарастания революц.-демократич. движения, периодом реформ 60-х гг. Передовой композитор, Д. глубоко воспринял демократич. идеи своего века. Его привлекали простые люди из народа, их тяжёлая судьба, чувства и переживания. Значение творчества Д. в европ. музыке 19 в. в том, что он первый придал муз. произв. общественно-публицистич. окраску, социальную остроту. «Русалка» резко выделялась среди зап.-европ. опер как социальная драма, отмеченная подлинным демократизмом. В образе Наташи Д. показал сильную женскую натуру, выражающую не только оскорблённое чувство, но и страстный протест. Этой оперой Д. заложил основы лирич. муз. драмы. В центре оперы — яркие нар. характеры, раскрытые правдиво и динамично. Муз. язык этого произв. насыщен нар. элементами. Реалистич. выразительностью отличаются ансамбли. Широким и действенным фоном для развития осн. драматич. фабулы являются нар.-бытовые и обрядовые сцены. Вершина новаторских исканий Д.—«Каменный гость». Стремясь к последоват. реалистич. реформе оперы, Д. сделал попытку радикально обновить оперные формы, приблизить оперу к языку драматич. произведений. Неизменённый текст Пушкина Д. воплотил в непрерывном, гибком, напевном речитативе, поддержанном скупым и характерно-выразит. оркестровым сопровождением. Д. отбросил неотъемлемые элементы оперы — широкие напевные арии, вок. ансамбли и т. п. Искания Д. в этом направлении представляют большой интерес. Яркая талантливость музыки, обилие тонких выразительных интонац. и гармонич. находок обусловили важное значение этой оперы для последующего развития рус. музыки. Высокая идейность, демократизм, передовой характер творчества, высокие художеств. достоинства определили выдающуюся роль Д. в истории рус. и мировой муз. культуры, его значение в утверждении реализма в музыке.

Лит.: А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников, П., 1921; Избр. письма Даргомыжского, М., 1952; Финдейзен Н., Александр Сергеевич Даргомыжский, М., 1904; Тимофеев Г., А. С. Даргомыжский, его семья, его первые шаги на композиторском поприще, «Музыкальный современник», 1917, кн. 7—8; Корабухин И., Александр Сергеевич Даргомыжский, «Артист», 1894, № 37—38 (с прилож. списка муз. соч. Д. и отзывов о Д. в печати); Стасов В. В., 25 лет русского искусства, в его кн.: Избр. соч., т. 2, М.—Л., 1937; Серов А. Н., «Русалка», опера А. С. Даргомыжского, в его кн.: Избранные статьи, т. 1, М.—Л., 1950; Пекелис М., Даргомыжский и народная песня, М.—Л., 1951; Кюи Ц., «Русалка», опера г. Даргомыжского, в его кн.: Музыкально-критические статьи, т. 1, П., 1918; Глебов И., Симфонические этюды, П., 1922. *М. Пек.*

«ДАРЕДЖА́Н КОВА́РНАЯ» («Дареджан Цбиери»)—опера М. *Баланчивадзе* по поэме А. Церетели «Тамара Коварная». Отрывки из оперы исполнялись в Петербурге в 1897 (первоначальный текст на рус. яз. композитора В. Величко). В работе над завершением оперы принимали участие Н. Черепнин и А. Баланчивадзе. Пост. 6 апр. 1926 в Тбилисском оперном т-ре (ныне Т-р оперы и балета им. Палиашвили) под назв. «Коварная Тамара» (либр. К. Потсхерашвили на груз. яз., дирижёр Столерман, реж. Цуцунава). В этой ред. под назв. «Коварная Дареджан» в 1936 пост. Тбилисским т-ром оперы и балета, в 1937 показана на декаде груз. иск-ва в Москве (дирижёр Авшалпарашвили, реж. Цуцунава, худ. Кобуладзе, балетм. Джавришвили, хормейстер П. Палиашвили; Дареджан — Цомая, Шаратта — Долидзе, Царь — Исецкий, Шарашидзе, Цира — Лолуа, Малькова, Наврузашвили, Гоча — Венадзе, Гамрекели, Нико — Кварелашвили, Кумсишвили, Шут — Кавсадзе, Сванидзе). Др. пост. там же, 1945, 1959. *Н. Гр.*

ДАРИБА́ЕВ, Мырзагали (1907—42) — каракалпакский советский драматург и поэт. В 30-х гг. написал историч. муз. драмы «Коклен-богатырь» (1938), «Мечта» (1937), муз. драмы «Гариб ашик» (соч. 1934), «Новые люди» (1939) и др. Пьесы Д. шли в Кара-Калпакском театре им. Станиславского (Нукус). *Т. Б.*

ДАРИЁНКО, Домникия Тимофеевна [р. 15. I. 1919] — молдавская советская актриса. Нар. арт. Молд. ССР (1957). Окончила Одесское театр. уч-ще. Сценич. деятельность начала в 1937 в Молд. театре в Тирасполе (ныне муз.-драм. т-р им. Пушкина в Кишинёве). Творчество Д. отличается жизненной правдой, эмоциональной насыщенностью, глубиной. С большой драм. силой играла Д. роли Любови Яровой, Кручининой. Трагедийное звучание получил образ Мавры («Девушка счастье искала» по Кобылянской), яркой бытовой характерностью отличается исполнение роли Афтении («Свекровь и три невестки» Крянгэ), драматизмом и экспрессией исполнен образ Корины («Овидий» Александри).



Роли: Анеля («Ради семейного очага» Франко), Невяна («Искатели счастья» Васильева), Забелина («Кремлёвские куранты»), Марта («Человек и волк» Гимера), Зоица («Бурлящий Дунай» Букова).

ДАРИСПАНАШВИ́ЛИ, Георгий Николаевич [р. 16 (29).V.1905] — грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1955. Род. в рабочей семье. Сценич. деятельность начал в 1920 в Тбилисском рабочем т-ре. В 1920—28— актёр и режиссёр рабочих т-ров Грузии. Один из основателей груз. ТЮЗа; работает в этом т-ре с 1928. Создал образ пламенного революционера Ладо Кецховели (о. п. Гамрекели и Нахуцришвили).

Роли: Пугачёв («Капитанская дочка» по Пушкину), Яго; Кардинал («Овод» по Войнич), Дзержинский («Именем революции» Шатрова). Пост. спектакли: «Робин Гуд» Заяицкого, «Гайавата» инсц. Огнева, «Снежная королева» Шварца, «Баши-Ачуки» по Церетели. Автор пьес «Три товарища» (1933), «Под мостом» (1935). *Т. И.*

ДАРКЛЕ́, Даркле (Darklée) (наст. фам.—Хартулари-Даркле), Хариклея (10. VI. 1860, Бухарест, — 12.I.1939, там же) — румынская артистка оперы (лирико-драм. сопрано). Одна из основоположников рум. вок. школы. Музыке обучалась в Вене, совершенствовалась в Париже у известного франц. певца Ж. Б. Фора. В 1889 при содействии Ш. Гуно и Ж. Б. Фора успешно дебютировала на сцене т-ра «Гранд-Опера» в партии Маргариты («Фауст»). Выступала в т-рах Милана, Флоренции, Рима, Ниццы, Мадрида, Барселоны, Лиссабона, Буэнос-Айреса, Монтевидео, Нью-Йорка и др. городов мира. В Бухаресте пела в 1891, 1898, 1902, 1906, 1910. Гастролировала в России (Петербург и Москва, 1889—90, 1893, 1894—95, 1895—96), где с успехом выступала в опере «Иван Су-



1. Х. Даркле. 2. Х. Даркле и М. Баттистини в опере «Мария ди Роган». 3. Х. Даркле в роли Валли в о. п. Каталани.

санин» (Антонида, Ваня). Была первой исполнительницей гл. партий в операх «Ирис» Масканьи (1898), «Тоска» (1900), обе пост. в т-ре «Костанци» (Рим), и др. Пела вместе с Э. Карузо и Т. Руффа в спектаклях под рук. А. Тосканини. Романтическое по духу иск-во Д. использовало достижения итал. вок. школы 19 в. Красивый, мягкий по тембру голос обширного диапазона (более 3 октав), исполненная мощной экспрессии игра, прекрасная сценич. внешность принесли Д. мировую славу.

Партии: Линда ди Шамуни, Лукреция Борджиа, Мария ди Роган (одноим. произведения Доницетти), Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Дездемона («Отелло» Верди), Валентина («Гугеноты»), Манон (о. п. Массне), Мими, Чио-Чио-сан, Аида, Виолетта, Кармен; графиня Верденберг («Кавалер роз» Р. Штрауса).

Лит.: Театр, опера, балет в Румынии, Бухарест, 1957; Poslușnicu M., Istoria muzicei la Românі..., Buc., 1928; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1929. *Д. Перс.*

ДАРЛИНГТОН (Darlington), Уильям Обри (р.1890)— английский театральный критик, драматург. С 1920 писал статьи в «Дейли телеграф». Автор книг о театр. иск-ве: «Через четвёртую стену» (1922), «Литература в театре» (1925). С 1919 выступает и как драматург («Бутон люцерны», «Принсесс т-р»). Автор пьес «Комнатные туфли» (1930), «Марция сердится на себя» (1938).

ДАРРЕЛЛ (Darrell), Джордж (гг. рожд. и смерти неизв.) — австралийский драматург, актёр, театральный предприниматель. Творческую деятельность начал в 70—80-х гг. 19 в. С 1869 работал в Сиднее. Положил начало жанру мелодрамы в Австралии. Мелодрамы Д. «Вдалеке от могилы», «Сосланный на пожизненную каторгу», «Солнечный юг», «Скваттер», «Голая правда» широко ставились в конце 70— нач. 80-х гг. 19 в. в т-рах Австралии и в Лондоне. Мелодрамы Д. получили популярность благодаря их близости быту Австралии, злободневности, яркости диалогов, окрашенных нац. языковым колоритом. Д. был талантливым исполнителем гл. ролей в шекспировских спектаклях (играл в Австралии и США) и в мелодрамах собственного сочинения.

Лит.: Rees L., Towards an Australian drama, Sydney — L., 1953. *Л. К.*

ДАРСА́ЛИЯ, Дзадз Харитонович (р. 1898)— абхазский советский драматург. Автор пьес «В глухой старине» (1932), о жертвах старых реакционных обычаев, «Икона и беспокойство» (1933), обличающей религию. *М.Л.*

ДАРСКИЙ, Евсей Павлович — советский артист эстрады. См. *Миров и Дарский.*

ДАРСКИЙ (наст. фам. — Шавров), Михаил Егорович (1865—1930)— русский актёр, режиссёр. Учился в Петерб. ун-те. С 1882 выступал в любительских спектаклях. С сезона 1884—85 — на проф. сцене. Играл в Петербурге в клубах и в летних т-рах (Павловск, Ораниенбаум и др.), затем в провинции (Витебск, Минск, Житомир, Вильно и др.). В 1892—1894 держал антрепризы в Петербурге. В 1894—98 гастролировал по провинции, играя гл. обр. роли в пьесах Шекспира и Шиллера. В 1898—99— в МХТ, где исполнил роль Шейлока. Станиславский, репетировавший с ним эту роль, отмечал «чудный голос и темперамент» Д. и в то же время склонность его к ложной патетике, рутинным приёмам (Станиславский. Статьи, речи, беседы, письма, М., 1953, стр. 104). В 1902—24 был актёром и режиссёром Александринского т-ра; пост. здесь «Чайку» (1902), исполнил роли Гамлета, Шейлока; Уриэля Акосты (о. п. Гуцкова), Бориса Годунова («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого). С 1905 занимался педагогич. деятельностью.

Лит.: Ходотов Н., Близкое-далекое, М., 1962; «Еженедельник академических театров», Ленинград, 1924, № 12; Портреты М. Е. Дарского, СПБ, 1891. *А. Кл.*

ДАРСОНВА́ЛЬ (Darsonval), Лисет (наст. имя и фам.— Алис Перрон; Perron) (р. 12.II. 1912)— французская артистка балета, балетмейстер. В 1924—27 училась в балетной школе при «Гранд-Опера», по окончании к-рой была принята в труппу этого т-ра. Ученица К. Замбелли. В 1930 исполнила первую ответств. партию — Пастушка («Творения Прометея» Бетховена). В 1931 ушла из этого т-ра. В 1933—35 выступала в труппе Д. Лесприловой, где занималась под рук. Л. Егоровой. В 1936 возвратилась в «Гранд-Опера», выступала с танцовщиком С. Лифарем, была ведущей танцовщицей этого т-ра до 1953. Партии: Сильвия (о. п. Делиба), Ориана («Ориана, или Принц любви» Шмитта), Одетта-Одиллия; Принцесса («Принцесса в саду» Гровлеза), герцогиня де Фер («Жуан де Царисса» Эгка), Джульетта («Ромео и Джульетта» на муз. Чайковского), Коппелия и др. Гастролировала в США, Германии и др. В 1938 Д. впервые выступила как балетмейстер, подготовив (совм. с В. Саркисяна) вечер балетных миниатюр. Среди др. пост.: «Японские эстампы» и «К свету» на муз. Хоссейна, «Венецианская ночь» Тирье и «Три арии для танца» Ролан Манюэля, и др. Исполнение Д. отличалось виртуозной техникой, особенно в турах и пируэтах, большой выразительностью. В 1957—60 руководила школой «Гранд-Опера». В 1960 оставила сцену.



Л. Дарсонваль в «Странствующем рыцаре» Ж. Ибера.

Лит.: Fabre D., Lycette Darsonval, P., [1956]. *Нат. Р.*

ДАРЬЯ́Л (наст. фам.— Демидова), Александра Васильевна (г. рожд. неизв. — ум. 1932)— русская актриса. Училась на драм. курсах Петерб. драм. об-ва, брала уроки у актрисы Н. П. Анненковой-Бернар. В 1892—93 держала антрепризу в Петербурге, выступая здесь в трагедийных ролях. В 1894 дебютировала в Александринском т-ре в роли Луизы («Коварство и любовь»), но не была принята в труппу. После этого 4 сезона играла под рук. реж. Н. Н. Синельникова (Новочеркасск, Ростов, Моск. т-р Корша), к-рый способствовал выдвижению Д. в число ведущих трагич. актрис этого периода. С 1898 работала в Киеве в театре Соловцова, где с успехом исполнила роль Надежды Монаховой в одной из первых постановок пьесы М. Горького «Варвары» (1906). Впоследствии служила в Одессе, Екатеринодаре. Д. обладала прекрасными внешними данными, большим сценическим темпераментом, красивым голосом.

Роли: леди Макбет; Марион де Лорм (о. п. Гюго); Адриенна Лекуврер (о. п. Скриба и Легуве); Тугина («Последняя жертва»), Лариса и др.

Лит.: Синельников Н. Н., Шестьдесят лет на сцене. Записки, Харьков, 1935, с. 224—234. *А. Кл.*

«ДАРЮЛЬБЕДАЙЙ ОСМА́НИ»—см. *Турецкий государственный городской театр.*

ДАСЙН ЯНГЭЦЗЮЙ (букв.—крупная форма пьес янгэ)— одна из форм китайских многоактных музыкально-драматических представлений. Получила распространение в 40-е гг. 20 в. в освобождённых районах Китая. В Д. я. широко использовались нар. мелодии Сев.-Зап. Китая, особенно песенно-танцевальных сценок янгэ. Среди Д. я. наиболее известна пьеса «Седая девушка» Хэ Цзин-чжи и Дин Ни. Позднее термин «Д. я.» вышел из употребления, уступив место синьгэцзюй (букв.—новая музыкальная драма). *Вл. С.*

ДАСТЕ́ (Dasté), Жан (р. 18. IX.1904) — французский актёр и режиссёр. Род. в актёрской семье (сын М. Э. Дасте, внук Ж. Копо). Дебютировал в 1919 как актёр в парижском т-ре «Шатле». В 1922 поступил в школу т-ра «Вьё коломбье», руководимого Ж. Копо. С 1924 вместе с труппой учеников Копо в течение 4 лет играл в Бургундии. В 1930 принял участие в создании «Труппы 15-ти», с к-рой выступал в Париже и Лондоне. В 1936 вместе с А. Барсаком и М. Жакемоном создал «Театр четырёх времён года»; гастролировал с этим т-ром в Америке (1937—39). По возвращении в Париж до 1942 — актёр т-ра «Ателье». В 1945 возглавил первый во Франции Региональный (областной) драм. центр в Гренобле. С 1947 руководит Т-ром комедии в г. Сент-Этьенне. В 1959 за спектакль «Кавказский меловой круг» Брехта удостоен Мольеровской пр. Среди лучших ролей Д.—Перришон («Путешествие господина Перришона» Лабиша), Скапен и Сганарель в пьесах Мольера, комедийные образы в пьесах Ануя и др. Снимается в кино.

Лит.: Mignan P. L., Jean Dasté, P., 1951. *Е. Ф.*

ДА́ТСКАЯ ДРАМАТУРГИ́Я. Древним произв. устного нар. творчества датчан (Старшая «Эдда», саги, старинные баллады и сказки) были присущи элементы драм. действия. Возникновение Д. д. связано с обрядовыми играми, литургич. драмой (в эпоху средневековья). Большое значение для формирования Д. д. имели европ. театр. традиции, иск-во странствующих актёров. В эпоху Реформации получила развитие школьная драма. Иногда переводы нек-рых из них называли «комедиями Кристьерна Хансена» по имени Кристьерна Педерсена, основоположника дат. лит-ры. Среди первых дат. драматургов — Х. Стен, П. Хеглунн, И. Ранх, авторы грубоватых бытовых комедий, написанных на сюжеты из совр. жизни. В 17 в. Д. д. развивалась медленно. Среди драм. произв. 16—17 вв.— аллегорич. пьеса «Колесо счастья» Х. Стена (дата неизв.), «Комедия графа и барона» М. Скеля (1675).

В 18 в., в эпоху раннего Просвещения, наступил новый этап в развитии Д. д. Он связан с творчеством крупнейшего дат. драматурга, основоположника дат. т-ра Л. *Хольберга*, к-рый выступил как обличитель социальных пороков, отсталости, мещанского филистёрства. Обличительная направленность характеризует комедии Хольберга «Оловянщик-политикан» (1722), «Жан де Франс, или Ханс Франдсен» (1722), «Пеппе с горы, или Превращённый крестьянин» (1722), «Мастер Герт Вестфалец, или Болтливый цырюльник» (1722), «Якоб фон Тибое, или Хвастливый солдат» (1724) и др. Герои его произв.—простые люди: крестьянин Пеппе, умные слуги и служанки. В поздних комедиях Хольберга—«Эразмус Монтанус, или Расмус Берг» (1747), «Дон Ранудо де Колибрадос, или Бедность и гордость» (1748), «Абракадабра», «Плутус, или Спор между бедностью и богатством» (оба в 1753), «Путешествие Сганареля в страну философии» (1754), усилены социальные мотивы, психологич. характеристики героев. Творчество Хольберга оказало большое влияние на развитие нац. и европ. драматургии. Во 2-й пол. 18 в. Д. д. испытывала воздействие переводной, гл. обр. немецкой, лит-ры. Й. *Эвальд*, автор библейской драмы «Адам и Ева» (1769), историч. трагедии «Рольф Краге» (1770), поэтич. трагедии «Смерть Вальдера» (1773) на сюжет из древнесканд. мифологии, испытывал воздействие сентиментализма, изображал простых людей, «истинных детей природы» (драма «Рыбаки», 1780). Драм. произв. А. *Хейберга* были проникнуты мотивами гуманизма и свободолюбия. В них нашли отражение идеи франц. бурж. революции конца 18 в. В водевилях и комедиях Хейберга резко критиковалось дворянство. Видную роль в пропаганде идей Просвещения в Дании сыграло творчество Й. Х. Весселя, автора пародийной трагедии «Любовь без чулок» (1772), продолжавшего традиции Хольберга. Реалистич. и сатирическим по своей направленности произв. нац. просветительской комедиографии противостояли пьесы, проникнутые элементами идеализации,— драм. идиллии Т. Торупа («Свадьба Петера», 1793, «Возвращение», 1802), историч. пьесы О. Самсё («Дювеке», 1794) и К. Л. Саннера («Нильс Эббесен из Нёррериса», 1797). В нач. 19 в. сформировалось романтич. направление в Д. д., в к-ром получили развитие две осн. тенденции: нац.-патриотич., демократическая и консервативная, ориентировавшаяся на социально-эстетич. принципы нем. романтич. школы. Крупнейшим представителем демократич. направления был А. *Эленшлегер*. Ему принадлежат пьесы: «Алладин, или Волшебная лампа» (по сказкам «1001 ночи», 1804), «Ярл Хокон» (1806), «Пальнатоке» (1807) на сюжеты легенд и нац. истории. Герои этих пьес— простые люди, носители высокой морали, борцы за обществ. интересы. Гуманистич. представления Эленшлегера связаны с идеализацией дофеодальной и дохристианской культуры. Нек-рые пьесы Эленшлегера — «Ярл Хокон», «Корреджио» (1809), обличающие мир наживы, включают в себя элементы реализма. Сочетание романтич. и реалистич. мотивов отличают творчество Х. *Херца* — автора водевилей и драм «Сберегательная касса» (1836), «Дом Свена Дюринга» (1837), «Дочь короля Ренэ» (1845), и К. В. Бредаля, к-рый в своих «Драматических сценах» (1819—33) следовал принципам драматургии Шекспира. Элементы

социальной критики заключали в себе романтич. пьесы Х. К. *Андерсена* «Любовь на Николаевой башне, или Что скажет партер» (1829), «Мулат» (1840), «Грёзы короля» (1844). В противовес пропагандировавшейся реакц. романтиками «трагедии рока», Андерсен стремился создать драматические произведения, отмеченные жизненной правдой, проникнутые героизмом и свободолюбием. Демократизмом, любовью к простому люду, весёлым юмором отличаются комедии-сказки Андерсена «Дороже жемчуга и злата» (1849), «Оле Лукойе» (1850), «Бузинная матушка» (1851).

Видное место в истории дат. прогрессивного романтизма 1-й пол. 19 в. занимал Й. Л. *Хейберг*. Он продолжил борьбу Эленшлегера за утверждение демократич. принципов в области драматургии и т-ра. В своих теоретич. трудах он подвергал критике реакц. романтизм. Хейберг писал о путях развития реалистич. иск-ва, осуждал «бесформенность», присущую произв. романтиков. Вместе с тем критич. принципы Хейберга носили социально ограниченный характер. Среди его ранних романтич. пьес выделяются: «Холм эльфов» (1828), «Принцесса Изабелла» (1829), «Эльфы» (1834). В философской комедии «Душа после смерти» (1840) проявилось стремление драматурга к решению актуальных проблем жизни. Это же стремление характеризует и его муз. комедии «Царь Соломон и Порген, шапочный мастер» (1825), «Рецензент и животное» (1826), «Неразлучные» (1827) и др.

Теоретич. положения реакц. романтизма разработал Х. Стеффенс, последователь нем. философа-романтика Ф. Шеллинга. Консервативные тенденции утверждал И. К. Хаук, стремившийся воплотить в своих историч. драмах «Баязет» (1828), «Тиберий» (1828), «Свен Грате» (1841) принципы нем. романтич. школы. Передовые тенденции выражало творчество драматургов П. К. Плоуга — автора т. н. студенческих водевилей, Й. К. *Хострупа*, писавшего водевили «Интриги» (1845), «Прогулка с приключениями» (1848), «Солдатские шутки» (1850), «Учитель и ученик» (1851), Т. Оверскоу, К. П. Бойе и др. Сложный процесс перехода от романтизма к реализму характерен для философско-историч. драмы «Каланус» Ф. Палудана-Мюллера (1854).

В конце 19 в. Д. д. испытывала декадентские, а затем натуралистич. и символистские влияния. Лишь в теоретич. трудах Г. *Брандеса* были осуществлены попытки противопоставить этим тенденциям реализм драматургии Шекспира, нац. реалистич. традиции.

В конце 19 — нач. 20 вв. попытки драматургов Я. *Бергстрёма*, Э. *Кристиансена*, Э. *Брандеса*, Х. *Натансена* создать театр актуальных идейно-этич. проблем не имели успеха из-за мелкобурж. ограниченности их мировоззрения, эклектич. подражания произв. Г. Ибсена и Б. Бьёрнсона. Представители т. н. «копенгагенской школы», комедиографы О. Бенсон («Скандал», 1884, «Спортсмен», 1891, «Свободные руки», 1908), Г. Эсман («В провинции», 1890, «Славная семейка», 1892), отказываются от сатирич. направленности, характерной для Д. д. В комедиях Г. *Вида* язвительно-сатирич. изображение правящих классов сочеталось с натурализмом и циничным пессимизмом. Неоромантич. драматургия, возникшая как реакция на натурализм, представлена пьесами Х. *Драхмана*, её сменила символистская, декадентская драматургия С. *Ланге*, К. *Гьеллерупа*, Х. *Роде*, Я. Кнудсена. Этой драматургии противостояли реалистич. пьесы основоположников нац. пролетарской литературы Й. Скьольборга («Идеальные силы», 1911, «Сыновья Миккеля Ларсена», 1914) и Й. Окьера («Жизнь в Хегисгорде», 1907, «Сын волка», 1909, «Когда крестьяне любят», 1911), отразившие социальные противоречия в деревне. Эти пьесы не вошли в репертуар дат. т-ров, так же как и единственное драм. произв. основоположника социалистич. реализма в Дании М. Андерсена-Нексё «Люди с Дангора» (1915), раскрывающее классовые противоречия и предсказывающее победу новых социальных отношений. Теорию эскапизма (бегство от действительности) выражали мелодрамы К. Ганрупа «Урождённая Андерсен» (1918), «Танец ведьм» (1921), «Совершенно невиновна» (1923), «Падшие ангелы» (1923), сочетавшие религиозную благостность с эротикой, прославлением аморализма. В нач. 20-х гг. в пацифистских драмах Б. Б. Мюллера сказалось влияние экспрессионизма. Против войны с пьесой «Никто» выступил С. Борберг (1920), однако в этой и других его пьесах («Наше сердце», 1921, «Круг правосудия», 1935, «Грешник и святой», 1939) проявилось увлечение психоаналитической теорией З. Фрейда. Критика бурж. общества содержалась в пьесах Х. Бергстедта и С. *Клауссена*. В трагикомедиях «Дьявол в Гаммельбю» (1917), «Голубая ваза» (1925), написанных в стиле мрачного гротеска, Бергстедт, раскрывая лживость мещанской морали, в то же время порывает с гуманистич. традициями датской комедии, утверждает культ ницшеанского сверхчеловека, что впоследствии приводит его к сотрудничеству с фашистами. С. Клауссен создал ряд драм и комедий — «Наши собственные мандарины» (1920), «Конторский раб» (1922), «Старая история» (1927) и др., в к-рых обличались коррупция и бюрократизм гос. аппарата, деградация бурж. культуры. Эти пьесы явились значит. достижением критич. реализма в Д. д. Сложен и противоречив был творческий путь одного из крупнейших сканд. драматургов 20 в. К. *Мунка*. Разочарование в бурж. демократии привело его к утверждению реакц. культа «сильной личности» в философских драмах на библейские сюжеты— «Пилат» (1917), «Идеалист» (1928) и др. В пьесах «Слово» (1932), «Любовь» (1935), «Море и люди» (1929) преобладает религиозная проблематика, но одновременно Мунк критикует официальную церковь и «идеальную» крестьянскую общину. Наиболее отчётливо эволюция мировоззрения Мунка выражена в его драмах «Победа» (1935) — попытке оправдать агрессию Муссолини в Эфиопии, «Он сидит на кипящем котле» (1938), раскрывающей антигуманистическую сущность фашистского режима, и «Нильс Эббесен» (1942) — пьесе, исполненной гражданского пафоса, призывающей бороться с фашистскими оккупантами (в 1944 Мунк был зверски убит гитлеровцами).

В 30-е гг. объединение передовых деятелей дат. общества в борьбе с фашизмом и угрозой войны, с внутренней реакцией определило расцвет прогрессивной Д. д. Получил известность К. Э. *Соя*, как драматург, гневно и глубоко разоблачающий идеологию и практику дат. буржуазии в пьесах «Паразиты» (1929), «Искушение» (1935), «Шас» (1938) и др. В отличие от Соя, не верившего в возможность коренного преобразования общества, К. *Абелль* не только показал несостоятельность мелкобурж. мировоззрения и идеалов, но и необходимость активной борьбы с отживающим миром (комедии «Потерянная мелодия», 1935, «Ева отбывает свою детскую повинность», 1936, драма «Юдифь», 1940). Оптимистич. направленность драматургии Абелля связана с верой в народные массы, с утверждением активного гуманизма, отрицанием индивидуализма, обществ. пассивности. Тема необходимости насилия в борьбе с реакцией, ответственности каждого человека за судьбы мира наиболее сильно прозвучала в его драме «Анна Софи Хедвиг» (1939), к-рая, наряду с памфлетом «Умбабумба» (1935) Соя, явилась выдающимся антифашистским произв. скандинавской драматургии. В 30-е гг. обратились к драматургии К. Сённербю («Лишняя женщина», 1936) и Л. *Фишер* («Инвалид», 1930, «Ребёнок», 1936, «В пустом доме», 1936). Выражая настроения либерально настроенной интеллигенции, они пытались анализировать, хотя и непоследовательно, социальные корни распада бурж. семьи. Во время гитлеровской оккупации (1940—45) Д. д. находилась в состоянии застоя. После освобождения Дании был создан ряд значительных произведений, посвящённых героической борьбе датского Сопротивления, обличавших сотрудничество с фашистскими захватчиками, осмысливавших уроки войны: «Силькеборг» Абелля (1946), «После» Соя (1947), «Фронт» Фишера (1945), «Шлезвиг» В. Линнемана (1946).

Прогрессивная Д. д. продолжает развиваться, несмотря на неблагоприятные условия (вступление Дании в НАТО, политика «холодной войны», преследования передовых обществ. деятелей, идейный кризис либеральной интеллигенции, засилье модернистской зап.-европ. и амер. драматургич. продукции). В фантастич. драме «Дни на облаке» (1947) Абелля выражен протест против угрозы новой, атомной войны, содержится призыв к борьбе за мир. В ней с новой силой раскрываются осн. черты творчества Абелля: интеллектуальная насыщенность диалога, диалектич. развитие характеров, экспрессивность и концентрированность действия, идейная глубина символов и аллегорий, неистощимая фантазия. Правда, в последующих его драмах—«Ветсера цветёт не для каждого» (1950), «Голубая пекинка» (1954), «Дама с камелиями» (1959)—проблема краха мелкобуржуазного индивидуализма получает абстрактное идейно-художественное решение. Соя создал философско-аллегорич. комедию «Лев в корсете» (1950), в к-рой высмеивается западноевроп. бурж. демократия. В пьесах «В светлую ночь» (1956) и «Петерсен в загробном царстве» (1957) он вновь обращается к теме духовного оскудения мещанства. Аналогично содержание социально-психологич. драм Л. Фишера «Путешествие» (1949), «Свободное воскресенье» (1954) и его философских драм «Соль земли» (1954) и «Хлеб власти» (1955). Психологич. драмам Х. К. *Браннера*, лучшая из к-рых—«Фермопилы» (1958)—разоблачает несостоятельность идей мелкобурж. гуманизма, присуще болезненно пессимистич. восприятие действительности. Борьбе за мир посвящены памфлет «Восстание женщин» Сённербю (1955) и направленная против антинар. воен. пактов пьеса «Прах императора» М. Линка (1952), пост. к-рой в Королевском т-ре была запрещена правящими кругами. Ф. Метлинг в своих пьесах «Неизвестный» (1953), «Припади к земле» (1954), «Возможно» (1955) и др. претендует на философское освещение действительности, но по существу солидаризируется с обывательским мировоззрением. Творчество П. Томсена («Аталия», 1956) и С. Тогебю («Ульрика», 1957) испытывает влияние франц. «авангардизма». Н. Лошер в политич. трагикомедии «Милостью божьей» (1960) показывает антагонизм интересов простых людей и бурж. политич. системы, но в оценке революционного движения занимает реакционные позиции. Молодой драматург Э. Торстенсон в психологич. драме «Те, кто победил» (1961) анализирует причины идейного смятения дат. интеллигенции.

Лит.: Горн Ф. В., История скандинавской литературы, М., 1894; Дилен Э., Скандинавская литература, в кн.: Всеобщая история литературы, под ред. В. Корша и А. Кирпичникова, т. 4, СПБ, 1892; Брандес Г., Собр. соч., т. III—IV, СПБ, изд. «Просвещение», [1907]; Brandes G., Samlede skrifter, bd I—XVIII, Kbh., 1899—1910, 2 udg., bd I—III. Danemark, Kbh., 1919; Brix H., L. Holbergs komedier, Kbh., 1942; его же, Danmarks digtere..., Kbh., 1925; Brandes E., Holberg og hans scene, Kbh., 1898; Legrelle, A., Holberg, considéré imitateur de Molière, P., 1864; Rahbek K.-L., Om Holberg som lystspildigter og hans lystspil, bd 1—3, Kbh., 1815—17; Overskou Th., Haandbok for Indre og Dirkere dansk dramatisk literatur og kunst. Suplement til den danske skuepladses, Kbh., 1865; Schrøder L., Adam Oehlenschläger og den romantiske Skole, Kbh., 1888; Vedel V., Oehlenschläger og hans digtning, literatur og kritik, Kbh., 1889; Sørensen A., Studenterkomedier, Kbh., 1903; Vedel V., Studier over Guldalderen i dansk Digtning, Kbh., 1890; Andersen V., Tider og Typer, Kbh., 1915; его же, Danske Studier, Kbh., 1893; Aumont A., J. L. Heiberg og hans Slaegt paa den danske Skueplads, Kbh., 1891; Stanstrup J., Fra Fortid og Nytid, Kbh., 1892; Peterson C. S. og Andersen V., Illustreret dansk litteraturhistorie, v. 1—5, Kbh., 1924—; Ellehange M., Det danske skuespil efter verdenskrigen, Kbh., 1933; Henriques A., Modern dansk dramatik, Stockh., 1942; Kristensen S. M., Dansk litteratur. 1918—1952, Kbh., 1956; Erichsen S., Det frie teater, Kbh., 1953; Schyberg F., Ti aars teater, Kbh., 1939; Engberg H., Dansk teater i halvtredserne, Kbh., 1958; его же, Teatret. 1945—1952, Kbh., 1952; Thomsen E., Dansk litteratur efter 1870, Kbh., 1935.

Вл. Н., Вл. М.

ДА́ТСКИЙ ТЕА́ТР. Элементы театр. действия содержались в поэзии скальдов. В ср. века при дворах королей и крупных феодалов было распространено иск-во «нарров» (букв.— дураков), дат. скоморохов. В церквах и монастырях ставились, по заимствованным из др. стран текстам, *мистерии*, *литургические драмы*, *моралите*. В 16 в., в эпоху Реформации, происходит активизация театр. жизни. В лат. школах учащиеся разыгрывали под руководством преподавателей спектакли. Мн. из этих преподавателей стали первыми дат. драматургами: М. Бёруп в Орхусе, К. Хансен в Оденсе, П. Хегелунн в Рибе, Х. Стен в Хельсингёре. Школьные спектакли ставились также в Колдинге, Раннерсе и др. городах. Здесь появились т. н. «студенческие комедии» — весёлые фарсы, в к-рых высмеивались отд. общества. пороки. Постепенно в церк. представлениях усиливалась светская тематика. В конце 16 — нач. 17 вв. виборгский пастор И. Ранх организовывал театрализованные праздничные зрелища, отражавшие в аллегорич. форме актуальные политич. события (апофеоз «Клятва царя Соломона»). В 17 в., с усилением абсолютизма и ростом населения в городах, возросла потребность в проф. театр. иск-ве, но низкий уровень нац. культуры в этот период обусловил засилье сначала англ., а позднее нем. и франц. трупп, игравших главным образом для придворных зрителей.

Проф. театр в Дании возник в 18 в., его создание было вызвано экономич. и культурным развитием страны. 23 сент. 1722 спектаклем «Скупой» открылся в Копенгагене т-р «Датская сцена», вскоре состоялась премьера первой комедии Л. Хольберга «Оловянщик-политикан». Творчество Хольберга, проникнутое гуманистич. идеями Просвещения, демократичное и самобытное, сыграло важную роль в становлении Д. т. Хольберг принимал (в 1722—28) непосредств. участие в работе т-ра, труппа к-рого состояла в осн. из его учеников по ун-ту. Т-р этот подвергался систематич. травле со стороны реакц. дворянства, духовенства и буржуазии, узнававших себя в сатирич. персонажах произв. Хольберга и восставших против нац. тематики и дат. языка. В 1728 представители придворных кругов добились закрытия «Датской сцены». Т-р возобновил работу лишь в 1748 (в помещении на Королевской пл.). В 1770 он получил наименование Королевского и перешёл в ведение Министерства двора. Во 2-й пол. 18 в. т-р ставил зингшпили, комедии Й. Эвальда, трагедии Вольтера и его дат. эпигонов (Й. Н. Брун и др.), но основой репертуара т-ра продолжала оставаться драматургия Хольберга. Под её влиянием формировались реалистич. традиции дат. комедийной школы, яркими представителями к-рой были актёры Г. Лоннеман, М. У. Хортулан, Ф. *Шварц*, Н. *Клементин*, А. *Гьельструп*,



1. Л. Хольберг на репетиции своей комедии «Эразмус Монтанус». Королевский т-р. 1752. С картины худ. К. Россенстанна. 2. «Ярл Хокон» Эленшлегера (Хокон — П. Фрюндендаль, Гриб — О. Рини). Королевский т-р. 1808. 3. «Дом Свена Дюринга» Херца (Свен — Н. Нильсен, Рагнхильд — Й. Л. Хейберг). Королевский т-р. 1837.

талантливая актриса и певица К. *Вальтер*. Крупным трагедийным актёром эпохи Просвещения был К. П. Росе.

В нач. 19 в., в связи с англо-дат. войной и последовавшим за ней бурж. либерально-патриотич. движением, возросло значение Д. т. в обществ. и культурной жизни страны. Более массовым и демократичным стал зритель; возник первый провинц. т-р в Оденсе (в 1796). Публика восторженно принимала трагедии на сюжеты из нац. истории «Ярл Хокон», «Пальнатоке» и др., созданные А. Эленшлегером — главой дат. романтизма. Сочетание героич. патетики с углублённой разработкой человеческих характеров, свойственное лучшим произв. Эленшлегера, обусловило своеобразие мастерства дат. актёров-романтиков — П. Фоэрсома, Й. *Рюге*, Н. *Нильсена*, в игре к-рых монументальность формы органически сочеталась с глубиной психологич. характеристик, верностью жизненной правде. В этот период в репертуар Д. т. входят трагедии Шекспира, Шиллера, Гёте. Несмотря на то, что романтич. драма (А. Эленшлегер, Х. К. Андерсен, Х. Херц) до 60-х гг. занимала значит. место в репертуаре Королевского т-ра, романтизм не стал осн. художеств. направлением в Д. т. Преим. внимание уделялось комедии, причём в творчестве Х. К. Андерсена, Й. Л. Хейберга, Х. Херца романтич. комедия постепенно уступала место комедиям и водевилям, отличавшимся бытовой конкретностью. Нар. традиции «студенческой комедии», возникшей еще в нач. 17 в., успешно развивал драматург К. Хоструп. Многообразие комедийных жанров, романтич. и бытовые тенденции в репертуаре определили иск-во ведущих мастеров Королевского т-ра, представителей сценич. реализма 1-й пол. 19 в. — П. Фрюндендаля, К. Розенкилле, М. Вихе, П. Шрама, А. *Нильсен* и особенно великой датской актрисы Й. Л. *Хейберг*. В это же время работали крупные актёры Ф. *Линдгрен*, Л. *Фистер*, О. *Поульсен*.

В сер. 19 в. директором Королевского т-ра стал драматург и теоретик Й. Л. Хейберг. В это время окончательно определилось одно из важных качеств этого коллектива — отсутствие ориентации на премьеров, целостность актёрского ансамбля. В Копенгагене открылись первые частные т-ры: «Казино» (осн. 1848) и Народный т-р (осн. 1857). В 70—80-е гг. 19 в., в период усиленного капиталистич. развития страны, на сценах т-ров Дании выступали крупные артисты, но отсутствие значит. произв. драматургии обусловило кризис нац. т-ра. Народный т-р, т-р «Казино», «Александртеатр» (осн. 1870), «Дагмартеатр» (осн. 1883) ставили гл. обр. переводные пьесы развлекат. характера и оперетты. Королевский т-р с трудом отстаивал реалистич., просветительские принципы. В 70—80-е гг. т-р ставил драмы Г. Ибсена и Б. Бьёрнсона, а в конце 19 — нач. 20 вв. в репертуаре его появились незначит. в идейном отношении комедии Э. Брандеса, О. Бенсона, Г. Эсмана, драмы Э. Кристиансена и Я. Бергстрёма. Дирекция т-ра запретила в это время пост. остро сатирич. комедий Г. Вида. Ядро труппы составляли О. и Э. Поульсен, Б. Хеннингс — выдающаяся создательница женских образов в пьесах Г. Ибсена, характерный актёр П. Йерндорф, актриса Ю. Сёдринг, К. Манциус. Под рук. реж. В. Блоха, поставившего серию блестящих хольберговских спектаклей, эти актёры развивали сценич. реализм, обогащали традиции Д. т. В первые десятилетия 20 в., несмотря на внешнее оживление, выразившееся в открытии новых т-ров в столице (Новый т-р, 1908) и на периферии (театры в Ольборге, 1878, и Орхусе, 1900), Д. т. испытывал кризис. Репертуар становился всё более эклектичным, усилились декадентские тенденции (пьесы К. Гьеллерупа, Х. Роде, С. Ланге). Актёрское иск-во в это время развивалось на основе классич. драматургии. В Королевский т-р влилась группа актёров, ставших прославленными мастерами-реалистами,—Й. *Поульсен*, Х. *Габриельсен*, П. Рёйммерт, Б. *Нансен*, К. Понтоппидан, Э. Скубо, К. Неллемосе, С. Метлинг, Й. Мейер.

Рост рабочего движения в Дании способствовал появлению самодеят. рабочих т-ров и агитбригад. В 1924 нек-рые из них объединились во вновь созданном «Рабочем т-ре» (Копенгаген) под рук. драматурга Б. Мюллера. Репертуар нового коллектива состоял из комедий С. Клаусена и произв. дат. и нем. экспрессионистов. В 1931 актёр и режиссёр П. Кнутсон организовал «Социальный т-р» (Копенгаген), рассчитанный на демократич. зрителя. Этот т-р пост. антибурж. трагикомедию «Паразиты» Соя и др. спектакли прогрессивной направленности, но вскоре был вынужден прекратить своё существование. Среди новых т-ров выделялся копенгагенский «Т-р Бетти Нансен» (осн. 1917), во главе к-рого стояли дра-

матич. актриса Б. *Нансен* и её постоянный партнёр Х. Бентсон. В 30-е гг. 20 в. ставились драмы Соя, К. Абелля, посв. социальным проблемам. Крупным событием в театр. жизни страны явилась пост. П. Кнутсоном в созданном им т-ре «Риддерсален» (Копенгаген) комедии Абелля «Исчезнувшая мелодия» (1935), обличающей мелкобурж. эгоизм и пассивность. На сценах Д. т. появлялись значит. антифашистские спектакли: «Анна Софи Хедвиг» Абелля (1939, Королевский т-р), «Умбабумба» Соя (1935, Новый т-р), «Он сидит на кипящем котле» Мунка (1938, Народный т-р).

В период гитлеровской оккупации Д. т. пережил полосу застоя. Передовые деятели Королевского т-ра организовывали т. н. нац. сезоны, во время к-рых ставились только историко-героич. пьесы, произв. дат. классиков. После освобождения страны от фашизма нек-рая демократизация обществ. жизни страны привела к созданию спектаклей «Нильс Эббесен» Мунка (1945, Королевский т-р и т-р в Оденсе), «Силькеборг» Абелля (1946, Новый т-р), отражавших героич. подвиги борцов Сопротивления, ставились новые пьесы, посв. злободневным вопросам.

Вступление Дании в Североатлантич. блок (1949), американизация дат. культуры пагубно сказались на Д. т. Всё большее место в репертуаре т-ров занимают пьесы амер., англ. и франц. драматургов упадочнич., модернистского направления. Им подражают и нек-рые дат. драматурги (напр., Ф. Метлинг). Оплотом реалистич. иск-ва является Королевский т-р, ставящий лучшие пьесы совр. дат. авторов (Соя, К. Мунк, К. Абелль, Л. Фишер, К. Сённербю,

1. «Апофеоз Хольберга» в Королевском т-ре по случаю его переезда в новое помещение. 1874. 2. Сцена из спектакля «Дороже жемчуга и злата» Андерсена. Т-р «Казино». 1849. 3. «Свадебный поезд в Хардангере» Паулли, балетм. А. Бурнонвиль. 4. Сцена из спектакля «Однажды» Драхмана (в ролях Э. и О. Поульсен). Королевский т-р. 1885.







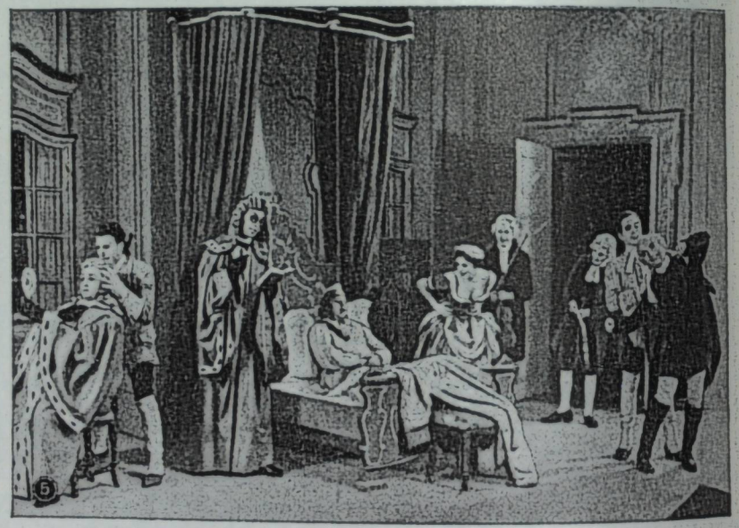
















1. «Нильс Эббесен» Мунка. Т-р в г. Орхусе. 1945. 2. «Вишнёвый сад» Чехова. «Фредериксбергтеатр». 1952. 3—6. Пост. Королевского т-ра. 3. «Дни на облаке» Абелля. 1947. 4. «Голубая пекинка» Абелля. 1954. 5. «Йеппе с горы» Хольберга. 1960. 6. «Нет» И.-Л. Хейберга. 1960. 7. «Паразиты» Соя. Т-р в г. Ольборге. 1960.

Х. К. Браннер) и зарубежных драматургов (Б. Брехт, Ш. О'Кейси, А. Миллер, Ф. Дюрренматт). В репертуаре т-ра — комедии Хольберга и др. дат. классиков, трагедии Шекспира, драмы Ибсена, комедии Мольера, Шоу, пьесы Тургенева, Л. Толстого, Чехова. Наряду с актёрами старшего поколения (Б. Ипсен, П. Рёймерт, К. Понтоппидан, Й. Мейер) успешно выступают актрисы И. Брамс, Б. *Кьер*, Л. Рингхейм, актёры Э. Фосс, Х. Моритцен, П. Рейхардт, Э. Роде, М. Вит, Й. Ренберг, режиссёры Дж. Прайс, С. Мельсон, Т. А. Свенсен и др. При т-ре работает драм. школа (осн. 1886).

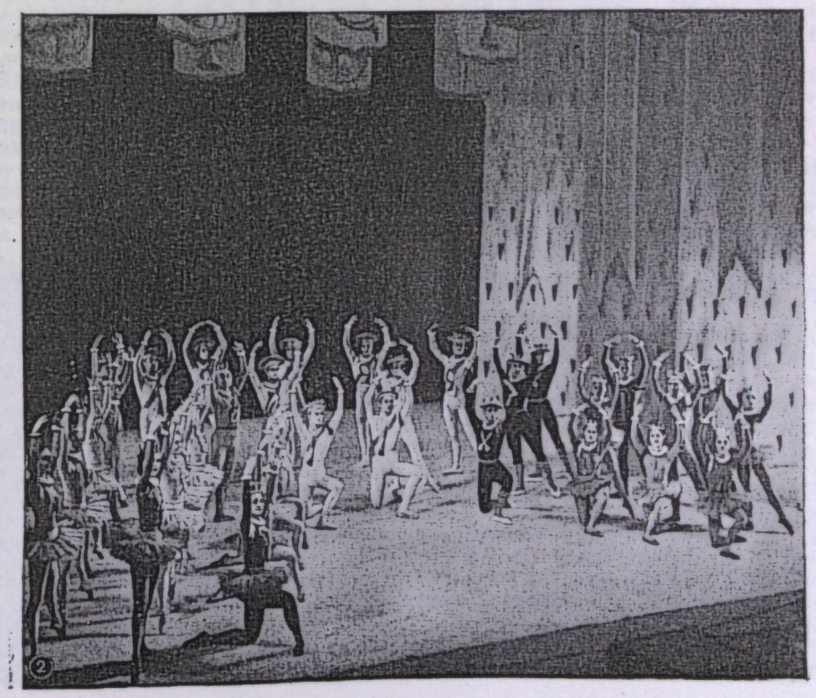
В Копенгагене, помимо Королевского т-ра и его филиала, 8 т-ров (1961), причём ни один из них не является репертуарным и не имеет постоянных трупп. Нек-рые т-ры («АБЦ», «Авеню», «Роде Кро») ставят ревю и муз. комедии. В числе крупных т-ров — *Народный театр*, *Новый театр*, «Датская школьная сцена». С 1959 работает «Т-р пантомимы». Широко развита сеть передвижных т-ров и антреприз, среди к-рых выделяется своим демократизмом и стремлением к идейно-художеств. поискам *Кооперативный театр*, обслуживающий сельское население. Стационарные драм. т-ры работают в гг. Ольборге, Оденсе, Орхусе. В летний период во мн. городах открываются летние т-ры. К ним относятся и «Хольберговские представления в Старом городе» (в Орхусе), комедии великого драматурга исполняются на открытом воздухе в старинном квартале-музее 17—18 вв.

Среди ведущих деятелей дат. т-ров: реж. С. *Бесеков*, Э. Тимрот, Б. Ватт-Больсен, актрисы Б. *Квистгор*, Х. Виркнер, С. Хорне-Расмуссен, И. Вид-Меллер, Б. Федерспиль, Э. Готшальк, актёры О. и Ф. *Хельмут*, П. Кьерульф-Шмидт, К. Маркуслунн, Э. Мерк, Б. Форшхаммер. *Вл. М.*

Музыкальный театр. В 1-й пол. 17 в. в Дании были осуществлены первые придворные муз. спектакли и балетные дивертисменты по франц. образцу. В 1703 было построено постоянное здание для оперного т-ра, к-рый с этого времени начинает регулярную деятельность. В Копенгагене неоднократно гастролировала гамбургская оперная труппа во главе с Р. Кейзером, к-рый сочинил для Копенгагенского театра и поставил там оперу «Улисс» (1722). Несмотря на сильный приток в Данию нем. музыкантов в 17 — нач. 18 вв., большое распространение получила итал. опера. До 1756 итал. оперная труппа под рук. П. Минготти была законодателем муз.-театр. жизни дат. столицы. Среди композиторов и дирижёров труппы были Х. В. Глюк (1748) и Дж. Сарти (1753—57 и 1770—73). После первых безуспешных попыток создания нац. дат. оперы, предпринятых Дж. Сарти и Н. К. Бредалем, известный успех имели зингшпили, соч. И. А. П. Шульцем: «Праздник урожая» (1790), «Свадьба Петера» (1793)

1. Сцена из оперы «Маскарад» Нильсена. Королевский т-р. 1957. 2. Сцена из балета «Фанфары» Бриттена, балетм. Дж. Роббинс. Королевский т-р. 1956.





и др., написанные на оригинальные дат. либр. Т. Торупа. Они сочетали в себе ряд характерных нац. особенностей с элементами франц. комич. оперы. Композитор И. Гартман (1726—93) создал ярко нац. зингшпили на историко-героич. либр. Й. Эвальда: «Рыбаки» (1779), «Смерть Бальдура» (1777). Творчество этих композиторов определило пути дальнейшего развития дат. оперы. Автором первой дат. оперы «Хольгер Данске» (1787) и мн. зингшпилей на нем. и дат. темы был Э. Кунцен. В придворном т-ре, где сосредоточивалась муз. жизнь столицы, шли оперы Моцарта, оказавшие сильное воздействие на творчество первых дат. композиторов. Влияние венских классиков еще сохраняется в первое десятилетие 19 в.

В нач. 19 в. в Дании развернулось движение за подъём нац. культуры, в области оперного т-ра оно получило выражение в творчестве Ф. Кулау («Разбойничий притон», 1814; «Волшебная гора», 1828), Х. Э. Ф. Вейсе (1774—1842), автора зингшпилей в традициях И. А. П. Шульца («Праздник в Кенильворте», 1836, и др.). В эпоху романтизма протекала деятельность И. Гартмана-младшего (1805—1900), П. *Хейсе* и Н. *Гаде*, внёсших важный вклад в развитие нац. школы. В их произв., написанных на типичные для романтиков сказочные и фантастич. сюжеты, широко использованы элементы нар. муз. и лит. творчества. Оперы Гартмана («Маленькая Кирстен») и Хейсе («Королева и маршал») заложили основу репертуара нац. муз. т-ра и с большим успехом шли на сцене Копенгагенского королевского т-ра, в т. ч. под управлением известного дирижёра С. Паулли. Значит. место в истории дат. оперы занимает также живший в Дании норв. композитор Ю. *Свенсен*. В 19 в. продолжалось развитие вок.-драм. иск-ва на основе копенгагенских т-ров. Междунар. известность получили дат. певцы К. *Карстен*, П. Шрамм (1819—95), Н. Симонсен (1846—1904), Д. Хансен (1847—1917), М. Ленруп (1873—1920). В конце 19 — нач. 20 вв. на дат. оперу оказала известное влияние нем. школа, в частности вагнерианство. Нац. самобытным было творчество П. Ланге-Мюллера, К. Ф. Э. Хорнемана (1840—1906), А. Хамерика; П. Кленау (1883—1946) — автора опер «Кьяртан и Гудрун» (1918), «Михаэль Кольхаас» (1933), «Рембрандт ван Рейн» (1937), «Елизавета Английская» (1939). Под влиянием Верди и веристов писал свои оперы композитор А. Энна (1860—1939), лучшая из к-рых—«Колдунья» (1892) —имела успех и за пределами страны. Наиболее яркий композитор этого периода— К. *Нильсен* (1865—1931), автор опер «Саул и Давид» (1902), «Маскарад» (1906) и др. В нач. 20 в. в дат. музыке распространяются модернистские течения; к импрессионизму тяготеют К. Рисагер (р. 1897), автор оперы «Сусанна» (1950), к экспрессионизму — Ф. Хёфдинг (опера «Новое платье короля», 1928, и др.), в атонально-формалистическом стиле пишет Э. Хамерик (р. 1898) (оперы «Мария Груббе», 1940, «Попутчик», 1946, и др.). Репертуар Королевского т-ра состоит в 40—50-х гг. преим. из классич. опер Моцарта, Верди, Вагнера, Чайковского, а также дат. классич. опер. Подготовку исполнителей осуществляют оперная школа при Королевском т-ре и Копенгагенская консерватория. Среди певцов, выдвинувшихся в 1-й пол. 20 в., — певицы Э. Донс, И. Брун (р. 1874), певцы В. *Герольд*, Л. Корнелиус, Л. *Мельхиор*. Наряду с постоянной Королевской оперой в Копенгагене в летние месяцы выступает также частная «Ютландская опера» в Орхусе, труппа к-рого состоит из отечественных и иностр. солистов и дирижёров. *Л. М., Вл. О.*

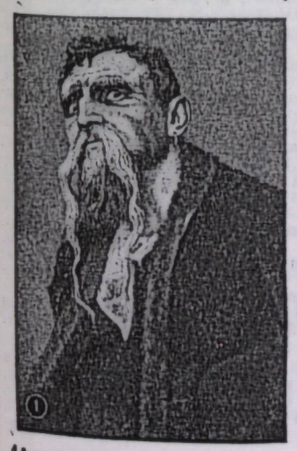
Б а л е т. Начиная с 16 в. танец включался в представления бродячих комедиантов и в спектакли школьного т-ра. В 17 в. он стал занимать большое место в дворцовых празднествах (представление в честь бракосочетания принца Кристиана в 1609). В 40-х гг. 17 в. в Дании ставились спектакли по образцу франц. королевского балета. После открытия в 1748 театра в Копенгагене здесь создаётся балетная труппа, т. н. Королевский балет. В 17 и 18 вв. в Дании работали иностранные балетмейстеры — французы Ж. Б. Ланде (20-е гг. 18 в.), Де Ларш (с 1748); итальянцы — А. Комо (50—60-е гг. 18 в.), А. Сакко, утверждавший в дат. т-ре жанр действенного пантомимного балета. Во 2-й пол. 18 в. балетмейстеры всё чаще обращаются к мотивам дат. фольклора. Появляются первые дат. балетные артисты (А. Фрёлих и др.). Новый этап в развитии балета в Дании связан с деятельностью балетм. В. Галеотти (1775); он также ставил монументальные действенные балеты, окончательно отделил балет от оперы и утвердил его как самостоят. жанр. Галеотти сформировал труппу преим. из дат. артистов (М. К. Бьёрн, М. Йенсен, Л. Стюарт, А. Шалль, А. Лаурвальд, В. Янсен). В Дании работал также франц. балетм. А. *Бурнонвиль*, возглавлявший труппу в 1816—23. С приходом в труппу его сына Августа *Бурнонвиля* (работал в 1830—77 с небольшими перерывами) наступил наибольший подъём в истории дат. балета. В эти годы сформировались нац. особенности дат. балета: его реалистич. направленность, стремление воплотить мотивы фольклора, высокое развитие мимич. иск-ва, сочетающееся со строгостью и чистотой танц. стиля; особое внимание уделялось в Дании мужскому танцу, к-рый в большинстве стран в это время деградировал. Среди дат. танцовщиц сер. 19 в. мировую славу завоевала Л. Гран; в труппе т-ра в 30—40-х гг. работали А. Нильсен, К. Феллестед, Келлерман, П. Фредструп, А. Стромбоэ, А. Фюссель, Ф. Хоппе, Г. Бродерсен, Л. Гаде; в 50—70-х гг.—Дж. Прайс, М. Вестберг, Б. Шнелль, А. Шолль-Тюхсен, Г. Шарфф, Д. Круи, В. Прайс. В 1877—90 труппу возглавлял балетм. Л. Гаде; в 1890—94—Э. Хансен; в 1894—1915 труппой руководил Г. Бек. В нач. 20 в. балеты ставили Г. Улендорф, Х. Кристиансен, Э. Вальбом и др. Ведущие танцовщики конца 19 в.: К. Прайс, А. Фламе-Реймерт, Э. Эгенсе. В нач. 20 в. выступали А. *Жене*, а также В. Борксениус, Р. Йенсен, Э. Прайс, Э. Йорген-Йенсен, Э. Смит. В 1915—28 труппу возглавлял Г. Улендорф, в 1928—31—К. Смит. В эти годы на сцене т-ра выступали М. Брок-Нильсен, Э. Хойгаэрд, Г. Йенсен, Дж. Андерсен, Л. Ориберг, С. А. Ларсен. В 1925—26 в Дании работал М. М. Фокин. В 1932—51 во главе труппы стоял балетмейстер Х. Ланнер, стремившийся сохранить нац. школу танца, он включал в репертуар классич. балеты, ранее не шедшие в Дании, а также совр. балеты крупнейших балетмейстеров др. стран. Не порывая с нац. традициями, Ланнер использовал совр. формы, привлекал к работе т-ра крупных драматургов (К. Абелля) и композиторов (К. Рисагера, И. Хай-Кнудсена, В. Кристенсена, Ф. Эрикеса). В 30-е гг. выступали танцовщики и танцовщицы: М. *Ланнер*, Б. *Ралов*, выдающаяся мимич. артистка Г. Карстенс, Г. Ларсен, Г. Брено, У. Пульсен, К. Гнагг-Ралов, Ф. Шауфусс, в 40—50-е гг.—М. *Вангсо*, М. Шанне, И. Сани, К. Симон, Э. *Брун*, Ф. Льюрсон. Многие дат. танцовщики занимают ведущее положение в балетных т-рах Европы и Америки (Э. Брун, Т. *Ланнер*, П. Гнатт, Ф. Флемминг и др.). *Е. С.*

Лит.: Г о з е н п у д А., Датский театр, в кн.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957; A u m o n t A., C o l l i n E., Det danske Nationalteater. 1748—1889, dl 1—5, Kbh., 1896—1900; B r a n d e s E., Om teater, Kbh., 1947; e r o ж e, Dansk skuespillerkunst, Kbh., 1880; C o l l i n E., Holbergske skuespillere, Kbh., [1888]; N i e l s e n F., Dansk litteratur-og teaterkritik. En antologi, Kbh., 1948; E n g b e r g H. M., Teatret. 1945—1952, Kbh., 1952; e r o ж e, Dansk teater i halvtredserne, [Kbh., 1958]; E r i c h s e n S., Det frie teater, Kbh., 1953; Den danske skueplads, Kbh., 1943; K r a g h - J a c o b s e n S., K r i s t e n s e n K., Teaterårbogen 1959—60, Kbh., 1960; K r o g h T., Zur Geschichte des dänischen Singspiels im 18. Jahrhundert, Kbh., 1924; e r o ж e, Ældre dansk teater, Kbh., 1940; e r o ж e, Skuespilleren i det 18-de århundrede, Kbh., 1948; H a n s e n P., Den danske skueplads, bd 1—3, Kbh., [1889—96]; N o r m a n n J. C., Holberg paa teatret, Kbh., [1918]; N y s t r ø m E., Den danske komedies oprindelse, Kbh.—Kristiania, 1918; N e i i e n d a m R., Det kongelige teaters historie 1874 —1922, bd 1—5, Kbh., 1921—30; Den danske skueplads historie, fra 1722—1900, Kbh., 1917; O v e r s k o u Th., Den danske skueplads i dens historie..., de 1—7, Kbh., 1854—76; S c h y b e r g F., Dansk teaterkritik indtil 1914, Kbh., 1937; e r o ж e, Ti års teater, Kbh., 1939; e r o ж e, Teatret i krig (1939—1948), Kbh., 1949; e r o ж e, Danske skuespillerportræter, Kbh., 1959; Teatret på kongens Nytorv 1748—1948, Kbh., 1948; R a v n V. C., Om den tyske Opera i Kbh., «For Idé og Virkelighed», Kbh., 1873; K r o g h T., De første Forsøg paa at skabe en Opera i det danske sprog, «Aarbog for Musik», 1922; Zur Geschichte des dänischen Singspiels, Kbh., 1924; B o u r n o n v i l l e A., Mit theaterliv, bd 1—3, Kbh., 1847—77; A g e r h o l m E., Det kongelige teatres. 1917—1918, Kbh., 1918; R e u m e r t E., Den danske ballets historie, Kbh., 1922; B e c k H., Fra livet og dansen, Kbh., 1944; K r a g h - J a c o b s e n S., The Royal Danish ballet, Toronto, 1957; Классики хореографии (вступ. статья Ю. Слонимского и др.), Л.—М., 1937.

ДАУГУВЕТИС, Борис Францевич (26. III. 1885—13. VII. 1949) — литовский советский режиссёр, актёр, драматург. Нар. арт. СССР (1948). Деп. Верх. Совета Литов. ССР 2-го созыва. В 1910 окончил Петерб. театр. уч-ще. В 1910—13 — актёр и режиссёр Петерб. т-ра Лит.-художеств. об-ва. В 1913—21 работал как актёр и режиссёр в провинциальных т-рах России. В 1923—41 — режиссёр литов. Каунасского т-ра. Одновременно ставил спектакли в Шяуляйском т-ре. Среди пост. этого периода: «Эдип в Колоне» Софокла (1939), «Отелло» (1924), «Зимняя сказка» (1925), «Макбет» (1939) Шекспира, «Северные богатыри» (1925), «Враг народа» (1937) Ибсена, «Разбойники» (1928), «Дон Карлос» (1931), «Мария Стюарт» (1937) Шиллера, «Вишнёвый сад» (1937), «Доходное место» (1938), «Мещане» (1940). Д. был выдающимся актёром. Среди его лучших ролей: Клавдий («Гамлет», 1930), Барон («Скупой рыцарь» Пушкина, 1924), Несчастливцев (1948), Автолик («Зимняя сказка», 1949). По инициативе Д. в 1924 при Каунасском т-ре была создана драм. студия, в к-рой под рук. Д. было воспитано поколение ведущих актёров т-ра Литвы. В своей педагогич. деятельности и творчестве Д. утверждал принципы реализма, рус. школы сценич. иск-ва. Д. способствовал развитию литов. нац. драматургии; привлёк к работе в т-ре писателей Майрониса, Креве, К. Бинкиса, А. Грицюса и др. После восстановления в Литве Сов. власти (1940) Д. стал руководителем Каунасского т-ра, активным строителем сов. театр. культуры. В 1940—гл. реж. Каунасского т-ра. В годы фашистской оккупации не работал. С 1944 Д.—гл. реж. т-ра драмы Литов. ССР (Вильнюс). Пост. здесь спектакли: «Враги» (Гос. пр. СССР, 1947), «Кремлёвские куранты» (1947), «Лес» (1948), «Егор Булычов и другие» (1948). Д. является также основоположником литов. сов. драматургии. Он написал первые литов. сов. пьесы: «Новая борозда» (1945) — о жизни литов. народа, о земельной реформе 1940, борьбе с нем. оккупантами, «Боевое задание» (1946)—о партизанской борьбе в Литве против гитлеровских оккупантов, «Усадьба Жалдокаса» (1948) — комедия из жизни послевоен. литов. деревни, «Учительница» — о сельской учительнице, убитой во время оккупации. Среди учеников Д.— нар. арт. Литов. ССР Е. Биндокайте, Г. Яцкевичюте, засл. арт. Литов. ССР А. Кернагис, Б. Лукошюс, Е. Грикевичюте и др. *В. М.*



Б. Ф. Даугуветис в ролях: 1. Барон. 2. Автолик.









Сцены из спектаклей в пост. Б. Ф. Даугуветиса: 1. «Враги». 2. «Лес».

ДАУТАРТАС, Ионас Ионович (р. 1. VIII. 1905)— литовский советский дирижёр. Нар. арт. Литов. ССР (1957). Член Коммунистич. партии с 1951. Творч. деятельность начал в 1924 в Каунасском оперном т-ре в качестве артиста хора; в 1938—44 работал в т-ре суфлёром. С 1944 — хормейстер и дирижёр оркестра Литов. т-ра оперы и балета (с 1954—гл. хормейстер). Гос. пр. СССР (1951) за участие в создании спектакля «Борис Годунов». Д. высоко поднял проф. хоровую культуру литов. оперного т-ра. *А. Руз.*



Н. Даутов в роли Самата.

ДАУ́ТОВ, Ниаз Курамшевич (р. 23.IX.1913)— татарский советский артист оперы (лирический тенор), режиссёр. Нар. арт. РСФСР (1957). Окончив Тат. оперную студию при Моск. консерватории (1938), продолжал образование в Моск. и Уральской консерваториях. Сценич. деятельность начал в 1941 в оперном т-ре в Казани исполнением гл. роли в опере Жиганова «Алтынчеч». Затем работал в разл. оперных т-рах (Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко, Москва, Свердловский т-р оперы и балета и др.). С 1956— гл. режиссёр и солист Т-ра оперы и балета им. М. Джалиля. Пост. оперы «Алтынчеч» Жиганова, «Травиату», «Кармен» и др. Партии: Муса («Муса Джалиль» Жиганова), Самат (о. п. Валиуллина), Ленский, Фауст и др. С 1960 Д. работает в Свердловском т-ре оперы и балета.

Лит.: Головашенко Ю., Н. Даутов, Казань, 1957. *З. Х.*

ДАУ́ТОВА, Диля Рахимовна [р. 1(14). II. 1908] — башкирская советская актриса. Нар. арт. Башк. АССР (1957). Член Коммунистич. партии с 1941. Род. в шахтёрской семье. Окончила башк. театр. техникум (1933). Участвовала в самодеятельных спектаклях. Сценич. деятельность начала в 1924 в Троицком т-ре. С 1925 — актриса Башк. драм. т-ра (Уфа). Играла роли матерей, бытовые, особый успех имела в остро характерных ролях: Сахиля («Хужа Насретдин»), Женщина («Галия Бану» Файзи).

Роли: Ынакай («Ынакай и Юлдыкай» Габитова), Тансулу («Ашказар» Бурангулова), Тансулпан («Карагул» Юлтыя), Гульямал («Зимагоры» Мифтахова), Бибихаят («Седые волосы моей матери» Мирзагатова), Ванюшина («Дети Ванюшина» Найдёнова), бабушка Вера («Герои» по роману Фадеева «Молодая гвардия»), Марина («Сонет Петрарки» Погодина). *Д. Б.*

ДАУШВИ́ЛИ, Константин Давидович [р. 6(19).III. 1909]—грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1958). Сценич. деятельность начал в 1927 в Тбилиси. С 1928 работал в Тбилисском т-ре Красной Армии. С 1930 (кроме сезона 1934—35)— в Т-ре им. К. Марджанишвили (Тбилиси). Роли: Квеженадзе («В самое сердце» Дадиани), Беглар («Рогор» Каладзе), Джибил («Свадьба колхозника» Какабадзе), Кречинский; Кнуров («Бесприданница»). С 1931 снимается в кино. *Т. И.*

«ДАХУАЛЯНЬ» — см. *«Цзин».*

ДАЦЦИ (Dazzi), Манлио (р. 17. IV. 1891) — итальянский театральный критик. В течение мн. лет занимался изучением творчества К. Гольдони, напечатал о нём ряд журнальных статей и этюдов. Продолжением этих работ является капитальный труд Д. «Карло Гольдони и его социальная поэтика» (1957). В этой книге Д. изучает творчество Гольдони в тесной связи с социальной средой, в к-рой он сформировался как драматург. Д. показывает влияние на Гольдони разл. философских течений, воспринятых Венецией из передовых европ. стран. Переводчик произв. Расина, Мольера и др. франц. драматургов. *С. Мок.*

ДАЦЮ́Й — жанр древних китайских придворных представлений, крупное многочастное произведение, в к-рое входили сольные инструментальные, вокальные и танцевальные номера. Д. сопровождались разл. китайскими барабанами и струнными нар. инструментами. Первоначально (в Танскую династию, 618—907) Д. не были объединены единым сюжетом, в эпоху Сун (960—1279) они получают развитие как театрализованные представления, связанные общим сюжетом. В Д. преобладала любовная лирика. Представление Д. состояло из 3 частей: муз. вступление, песенная и танцевальная части.

Лит.: Ван Го-вэй, Сицюй лунь вэнь цзи, Пекин, 1957. *Б. Р., Вл. С.*

ДАЧИА́Н (Dacian; наст. фам.— Пулка), Поя (р. 1913)— румынский артист оперетты. Засл. арт. РНР (1952). Изучал право в Клужском ун-те и одновременно посещал Клужскую академию музыки и драм. иск-ва. Сценич. деятельность начал в 1931 в оперном т-ре Клужа, где до 1936 исполнял ведущие партии: Альфред; Лионель («Марта» Флотова), Альмавива; Еник («Проданная невеста») и др. С 1936 Д. —артист Бухарестского т-ра оперетты; гастролировал во мн. странах. Исполнял роли в опереттах Штрауса, Легара, Оффенбаха, Целлера, Дунаевского, Милютина и в опереттах рум. композиторов: Янку, Тудор («Анна Лугажана», «Плотовщик с Бистрицы» Барбу), Чиприан Порумбеску [«Дайте волю песне» («Чиприан Порумбеску») Дендрино] и др. Одна из лучших ролей Д. — Мистер Икс («Принцесса цирка» Кальмана). Гос. пр. РНР (1952).



П. Дачиан в роли Тудора.

Лит.: Бухарестский Государственный театр оперетты (буклет), М., 1957. *Д. Перс., Н. Р.*

«ДА́ЧНИКИ»—сцены (4 д.) М. *Горького.* Соч. 1904. Пост. 10 ноября 1904 в Драм. т-ре В. Ф. Комиссаржевской, Петербург (реж. Тихомиров, декорации Календы и мастерских бр. Лейферт; Басов — Бравич, Варвара Михайловна — Комиссаржевская, Домашева, Калерия — Будкевич, Влас — Блюменталь-Тамарин, Суслов — Александровский, Юлия Филипповна — Николина, Дудаков — Чубинский, Ольга Алексеевна — Ларина, Шалимов — Гардин, Рюмин — Ургери, Марья Львовна — Холмская, Соня — Ведринская, Двоеточие — Уралов, Замыслов — Красов, Зимин — Сынов, Пустобайка — Успенский, Женщина с подвязанной щекой — Корчагина-Александровская); в янв. 1905 постановка была запрещена, а после снятия запрещения возобновлена (в сент. 1905) в несколько изменённом составе (Юлия Филипповна — Холмская, Марья Львовна — Голубева, Рюмин — Феона, Зимин — Любош). В 1904 «Д.» пост. Рижский т-р Незлобина (реж. Марджанов), в 1904 — Нижегородский т-р. В 1905 — мн. провинциальные т-ры (Ростовский-на-Дону, Екатеринбургский, Саратовский т-р под рук. Собольщикова-Самарина и мн. др.).

На сов. сцене «Д.» ставили: Ленингр. Большой драм. т-р (1939, реж. Бабочкин, худ. Босулаев; Басов — Меняйлов, Варвара Михайловна — Кибардина, Калерия — Никурцина, Влас — Бабочкин, Суслов — Софронов, Юлия Филипповна — Казико, Дудаков — Корчев, Ольга Алексеевна — Попова, Шалимов — Полевой, Рюмин — К. Михайлов, Марья Львовна — Вольперт, Соня — Осокина, Двоеточие — Мичурин; 1949, реж. и худ. прежние); Воронежский т-р (1940); Свердловский т-р (1946); Горьковский т-р (1946); МХАТ Моск. т-р им. Ермоловой (1949, реж. Лобанов); МХАТ (1953, художеств. руководитель постановки Кедров, реж. В. Орлов); Художеств. т-р Латв. ССР (1953, пер. Эгле, реж. Петерсен, худ. Вилкс) и др. «Д.» ставились за рубежом: в Краковском т-ре (Польша, 1906), в Т-ре им. Сарафова (София, 1957), в Немецком т-ре (Берлин, 1959) и др.

Издания: Первая публикация «Д.» — сб. «Знание» за 1904, кн. третья, СПБ, 1905; Горький М., Собр. соч. в тридцати томах, т. 6, М., 1950.

Лит.: «Театр», М., 1939, № 6; «Дачники». Материалы и исследования, М., 1947; Горький М., Собр. соч., т. 28, М., 1954; Данилов С. С., Горький на сцене, Л.—М., 1958; Ежегодник Института истории искусств. Театр, М., 1959. *А. Шн.*

ДА́ЧНЫЙ ТЕА́ТР — 1) обобщённое название летних спектаклей или других театрально-концертных мероприятий в пригородных дачных местностях дореволюционной России; 2) летнее театральное, иногда клубное, помещение в этих пригородах.

Д. т. действовали с мая по сентябрь. Представляли собой драм. или смешанные (опера, оперетта, драма) антрепризы, часто товарищества. Составлялись из свободных в летние периоды актёров столичных и крупных провинциальных т-ров. Широко применялись в Д. т. разовые гастрольные выступления известных рус., а иногда и иностр. актёров. Среди выступавших на сценах Д. т. — М. М. Блюменталь-Тамарина, М. А. Ведринская, В. П. Далматов, А. П. Ленский, И. В. Лерский, В. А. Миронова, А. П. Петровский, М. А. Потоцкая, Е. Н. Рощина-Инсарова, М. Г. Савина, О. О. Садовская, И. К. Самарин-Эльский, В. А. Сашин, С. А. Светлов, С. Я. Семёнов-Самарский, В. В. Стрельская, И. И. Судьбинин, А. А. Яблочкина, К. Н. Яковлев и мн. др. Значит. распространение получили выступления любительских коллективов. Репертуар Д. т. отличался чрезвычайной пестротой: наряду с пустыми развлекательными комедиями, водевилями, мелодрамами ставились пьесы известных совр. авторов (Л. Н. Андреева, Вл. И. Немировича-Данченко, А. И. Сумбатова-Южина, К. Гамсуна, Г. Зудермана и др.), произв. классиков. Наиболее интересными спектаклями славились антрепризы-товарищества под рук. С. А. Корсакова-Андреева, И. В. Лерского, Н. А. Попова, И. Е. Рутковского и др. Среди Д. т.: подмосковные — в селе Богородском (ныне Ногинск), Кускове (т-р «Гай»), Люблине (т-р «Семейный сад»), Малаховке («Малаховский т-р»), Пушкине, Салтыковке (т-р «Струны»), Царицыне; под Петербургом — на ст. Графской, в Озерках («Озерковский т-р»), Ораниенбауме, Парголове, Петергофе, Поповке, Сестрорецке (т-ры «Ермоловка» и «Читальня»), Стрельне («Большой Стрельнинский т-р», «Народный театр» или т-р военного манежа, «Циклодром»), Удельной; в финляндских городах— Куоккале, Райволе, Териоках. *А. Шн.*

ДАШЕ́ВСКИЙ (Daszewski), Владислав (р. 3.III. 1902) — польский театральный художник. Один из выдающихся польских театр. художников старшего поколения. Учился на архитектурном отделении Варшавского политехникума и на отделении живописи и графики варшавской Школы изящных иск-в (1921—24). Творческую деятельность начал в 1925 как карикатурист (псевдоним «Пик»). Первая работа Д. в т-ре — оформление спектакля «Война войне» Новачиньского (1927, «Т-р Польски»). С 1930 работал в т-рах Варшавы, Львова, Лодзи, Вроцлава, Катовице, Кельце и Радома. Принимал участие в пост. реж. Л. Шиллера, В.Хожицы, А. Венгерки, Э. Аксера, Б. Коженёвского, Г. Шлетыньского и др. Среди лучших работ Д.—оформление к спектаклям «Пикквикский клуб» Диккенса (1936, «Т-р Польски»), «Краковцы и горцы» Богуславского (1946, «Т-р Войска Польского», Лодзь), «Буря» Шекспира (1947, там же), «Егор Булычов и другие» (1949, Гос. пр., 1950, Нац. т-р), «В ожидании Годо» Беккета (1957, «Т-р Вспульчесны»), «Освобождение» Выспянского (1958, Нац. т-р). С 1932 Д.— профессор декорац. иск-ва в Академии изящных иск-в, в 1959—61 — директор Нац. т-ра в Варшаве.

Лит.: Sterling M., Inscenizacje plastyczne W. Daszewskiego, «Arkady», 1937, № 6, 11; Strzelecki Z., Czterej scenografowie, «Teatr», Warsz., 1953, № 20, с. 9—11.

ДАШИДУЛА́М, Цогийн (р. 27.II. 1926)— монгольская артистка балета. Засл. артистка МНР (1956). С 1941 работает в балетной труппе Монг. гос. муз.-драм. т-ра. В 1946 исполнила партию Серны в балетной картинке «Охотник и серна» Дамдинсурэна. Пластичность, внутренняя насыщенность танца выдвинули Д. в ряды солисток театра. Партии: Птица павлин («Три шарайгольских хана», инсц. Намдака), Китаянка («Жил такой хан» Цэдэнжава и Баста), Зарема («Бахчисарайский фонтан»), Сваха («Шуралe») и др. Выступает в концертах, исполняя характерные народные танцы Монголии, народов СССР, Китая. *Г. У., Э. О.*

ДА́ШКОВ, Александр Михайлович [р. 3(16).VIII. 1914] — латышский советский артист оперы (бас). Нар. арт. Латв. ССР (1954). Член Коммунистической партии с 1952. Пению обучался в Латв. консерватории (1933—35) и в Италии (1938). С 1940 Д.— солист Латв. т-ра оперы и балета. Партии: Борис Годунов (Гос. пр. СССР, 1950), Иван Сусанин; Мельник («Русалка»), Валдгулис («Банюта» Калныня), Аумалис («Зелёная мельница» Зариня), Дон Базилио; Кецал («Проданная невеста»), Монтанелли («Овод» Спадавеккиа) и др. Одна из наиболее характерных черт творчества Д. — способность к яркому перевоплощению. Д. с особым успехом выступает в партиях нац. репертуара. Ведёт концертную деятельность. *Я. В.*

ДАШКО́ВСКИЙ, Николай Антонович (1892—3.IV.1946) — русский советский артист оперетты. Засл. арт. РСФСР (1941). Окончил Киевскую муз. школу. Творческую деятельность начал в Киевской опере (1913—15) и оперетте (с 1915). В дальнейшем пел в т-ре Зона, Дмитровском т-ре (Москва), в Малом оперном т-ре и Т-ре оперы и балета им. Кирова (Ленинград), в Свердловском и Хабаровском т-рах муз. комедии. Много гастролировал по Советскому Союзу. Роли: Эдвин и Раджами («Сильва» и «Баядера» Кальмана), Симон («Нищий студент» Миллёкера) и др. Д. обладал хорошей сценич. внешностью и звучным голосом красивого тембра. *А. Ив.*

«ДВА ВЕРО́НЦА» («The two Gentlemen of Verona»)— комедия *Шекспира* в 5 д. Соч. 1594—95. Сведений о первых представлениях нет. В 1790 «Д. в.» пост. т-р «Друри-Лейн», в 1808 — т-р «Ковент-Гарден», Лондон (в обработке и с участием Кембла в роли Валентина); в 1896 — в «Обществе Елизаветинской сцены» («Elizabethan Stage Society»).

В 20 в. «Д. в.» ставили: т-р «Олд Вик», Бристоль (1923, реж. Аткинс; 1952, реж. Кери); т-р «Олд Вик», Лондон (1957, реж. Лангхем). В Германии «Д. в.» шли в переводе и обработке Рота: Веймарский т-р (1919); «Метрополь-театр», Кёльн (1923); Художественный т-р во Франкфурте-на-Майне (1925); т-р в Дармштадте (1926); «Фольксбюне», Берлин и Камерный т-р, Гамбург (1930); т-ры Магдебурга и Лейпцига (1934); Немецкий т-р, Берлин, и Нюрнбергский т-р (1935) и др.

На сов. сцене «Д. в.» ставили: Т-р Революции (ныне Т-р им. Вл. Маяковского, 1937; пер. Гальперина, реж. Астангов), Т-р им. Евг. Вахтангова (1953, пер. Левика и Морозова, текст интермедий Н. Эрдмана), Владимирский т-р (1939), Ленингр. Новый т-р (1952, реж. Вейсбрем), Ярославский т-р (1953), Пермский т-р (1955). «Д. в.» пост. многие т-ры юного зрителя, в т.ч.: Узбекский ТЮЗ, Ташкент (1939), Т-р для детей и юношества, Алма-Ата (1950, реж. Сац) и др.

Издания: Первая публикация «Д. в.» — фолио, Лондон, 1623. Среди сов. пер.: Шекспир В., Полн. собр. соч., т. 2, М.—Л., 1937; «Д. в.», перевод В. Левика и М. Морозова, в кн.: Шекспир У., Собр. соч., т. 2, М., 1958.

Лит.: «Театр», М., 1954, № 8, с. 56—66; Stroedel W., Shakespeare auf der deutschen Bühne..., Weimar, 1938, с. 19, 22,25, 68—70 и иллюстр. приложение, с.46—48; Clarke M., Shakespeare at the Old Vic, v. 4, L., 1957, с. 45—56; «The Illustrated London News», 1957, Febr. 2, с. 198—99. *А.Шн.*

«ДВА ДНЯ» — опера Л. Керубини. См. *«Водовоз».*

ДВАНА́ДЗЕ, Георгий Семёнович (1829—85) — грузинский актёр. Служил писцом в Горийском уездном суде. В 1850 вступил в состав труппы груз. т-ра, созданного Г. *Эристави* в Тифлисе. Играл характерные роли. После закрытия т-ра (1856) участвовал в любительских спектаклях в Гори. Написал пьесу «Дом в Куках». По несправедливому приговору суда был присуждён к каторжным работам и умер в Харькове, возвращаясь из ссылки.

Лит.: Бухникашвили Г., Театр Георгия Эристави, Тбилиси, 1948. *Е. Ш.*

ДВАРИО́НАС, Балис Доминикович [р. 6(19).VI. 1904] — литовский советский композитор, пианист и дирижёр. Нар. арт. СССР (1954). В 1924 окончил



Лейпцигскую консерваторию. Автор балета «Сватовство» (1931), оперы «Даля» (1958), музыки к спектаклю «Жизнь наизнанку» Беневанте (1929), «Двенадцатая ночь», «Отелло» Шекспира (1930, 1952) и др.; симф. и камерных произв., песен и др. соч., вошедших в фонд литов. муз. культуры. Музыка Д., опирающаяся на литов. нар. муз. творчество, отличается мелодичностью, мягким лиризмом, ясностью формы, мастерством симф. развития. С 1926 Д. занимается педагогич. деятельностью (с 1947 — проф. Литов. консерватории). Гос. пр. за концерт для скрипки с оркестром (1949) и музыку к фильму «Советская Литва» (1952).

«ДВЕНАДЦАТАЯ НОЧЬ, ИЛИ КАК ВАМ УГО́ДНО» («The Twelfth night, or What you will») — комедия *Шекспира* в 5 д. Соч. 1600. Пост. 2(?) февр. 1602 в юридической корпорации Мидл-Темпл, Лондон (Мальволио — Бёрбедж, Фесте — Ариим, Антонио — Шекспир). Ставилась при дворе в 1618, под назв. «Мальволио» — в 1623, в 1741 — в т-ре «Друри-Лейн», Лондон (Орсино — Милс, Себастьян — Милуорд, Антонио — Кошелл, сэр Тоби — Шеперд, сэр Эндрю — Вудворд, Мальволио — Маклин, Фесте — Чепмен, Оливия — Клайв, Виола — Питчерд, Мария — миссис Маклин); т-р «Хеймаркет» (1856); т-р «Лицеум», Лондон (1884, Мальволио—Ирвинг, Виола — Терри). Среди позднейших пост. «Д. н.» в Англии — «Т-р Хиз Маджестис», Лондон (1901, реж. и исполнитель роли Мальволио — Бирбом-Три); т-р «Олд Вик», Лондон (1931, Мальволио — Гилгуд; 1937, реж. Гатри, худ. Мак-Артур, сэр Тоби — Л. Оливье; сэр Эндрю — Гинес; 1950, реж. Хонт, Мальволио — Роджерс, Виола —Эшкрофт; 1955, реж. Бенталл, сэр Тоби — Данемен, Виола—Джеффорд); «Финикс-тиэтр», Лондон (1939, реж. Митчелл, сэр Тоби — Редгрейв, Виола — Эшкрофт), т-р «Олд Вик», Бристоль (1954); Шекспировский мемориальный т-р, Стратфорд-он-Эйвон (1955,реж. Гилгуд, худ. Прайд, комп. Бриджуотер, Мальволио — Оливье, Виола — В. Ли, Оливия — Одли, Мария — Бэдэли; 1958, реж. Холл, худ. Л. де Нобили, комп. Леппард). В Германии «Д. н.» ставили: Мейнингенский т-р (80-е гг., реж. Кронек, в 1890 показан на гастролях в Москве); Дрезденский т-р (1905, реж. Цейс); Немецкий т-р, Берлин (1907, реж. Рейнхардт; Орсино — Гартман, сэр Тоби — Дингельман, сэр Эндрю — Васман, Мальволио — Краус, Фесте — Монсси, Оливия — Хеймс, Виола — Тервин); Мюнхенский т-р (1908, 1909, 1936); Гос.т-р, Берлин (1937, лит.-сценич. обработка и пост. Грюндгенса, худ. Мюллер). В др. странах: т-р «Вьё коломбье», Париж (1914); «Гилд» т-р, Нью-Йорк (1940, реж. Уэбстер, Мальволио — Эванс, Виола — Хейс); т-р в Джефферсон-Сити, Миссури, США (1940, реж. Вуд); т-р «Мандзони», Рим (1954); Народный т-р «Сава Огнянов», г. Русе, Болгария (1955, реж. Даниел); Народный т-р в Ямболе (1956, реж. и исполнитель роли Мальволио — Стоянов); Городской т-р, г. Жилина, Чехословакия (1955); Шекспировский т-р, Стратфорд близ Торонто, Канада (1955—56, реж. Гатри); Т-р им. Словацкого, г. Кошалин, Польша (1958); Польский т-р, Вроцлав (1959,под назв.«Вечер трёх королей»); т-р «Современник», Марсель (1958, пост.под открытым небом, показывалась на фестивале в Касси, реж. Жерар Халль); т-р в Мадрасе, Индия (1959, реж. Р. Сое) и мн. др.

Первая пост. «Д. н.» в России — 6 сент. 1867, Малый т-р, Москва (бенефис Карской, пер. Кронеберга; сэр Тоби—Дмитревский, сэр Эндрю — Федотов, Мальволио — П. Садовский, Фесте — В. Живокини, Оливия — Федотова, Виола — Е. Васильева, Мария — Чумаковская). Из последующих дореволюц. пост. «Д. н.» наиболее известны: т-р Корша (1890, в бенефис Светлова, спектакль возобновлён в 1893, в бенефис Яковлева; Орсино — Людвигов, сэр Тоби — Красовский, Вязовский, сэр Эндрю — Яковлев, Мальволио — Светлов, Фесте — Шмитгоф, Боуэр, Оливия — Глама-Мещерская, Яворская, Виола — Журавлёва, Яворская, Мария — Кошева); Общество искусства и литературы, Москва (1897, реж. Станиславский, комп. Корещенко, сэр Тоби — Лужский, сэр Эндрю — Бурджалов, Мальволио — Станиславский); Художественно-Общедоступный т-р, Москва (1899, пер. Кронеберга, реж. Станиславский и Лужский, худ. Наврозов, комп. Корещенко; Орсино — Адашев, сэр Тоби — Лужский, сэр Эндрю — Бурджалов, Мальволио — Мейерхольд, Фабиан — Грибунин, Фесте —Ланской, Москвин, Оливия — Андреева и Алеева, Виола и Себастьян — Книппер, Мария — Мунт); Малый т-р, Петербург (1908, реж. Арбатов); Александринский т-р, Петербург (1908, пер. Гнедича под назв. «Крещенский вечер, или Всё что хотите», реж. Н. Попов); Михайловский т-р, Петербург, открытие серии классич. спектаклей для учащейся молодёжи силами Александринского т-ра (1912, реж. Ракитин), Общедоступный т-р под рук. Гайдебурова, Петербург (1913, реж. Совонов; сэр Тоби — Аркадии, сэр Эндрю — Гайдебуров). Широко ставилась «Д. н.» на дореволюц. провинциальной сцене.

Первая пост. «Д. н.» на сов. сцене — 4 дек. 1917, 1-я студия Художеств. т-ра, Москва (пер. Вейнберга,реж. Станиславский, Сушкевич, худ. Андреев и Либаков, комп. Рахманов; Орсино — Вырубов, Антонио — Афонин, сэр Тоби — Болеславский, Готовцев, сэр Эндрю — Смышляев, Мальволио — Колин, Чехов, Фесте — Гейрот, Дикий, Оливия — В. Алексеева, Бакланова, Кемпер, Виола и Себастьян — Дурасова, Сухачёва, Мария — Гиацинтова). Последующие пост.: Большой драм. т-р, Петроград (1921, возобновление 1924, пер. Кронеберга, реж. Н. Петров, декорации — по эскизам Щуко; сэр Тоби — Музалевский, сэр Эндрю — Мичурин, Мальволио — Кровицкий, Монахов, Фесте — Софронов, Виола — Аленева, Яковлева, Мария — Вольф-Израэль, Лежен); МХАТ 2-й, Москва (1931, реж. Гиацинтова и Готовцев, худ. Фаворский, комп. Рахманов; Орсино — М. Орлов, сэр Тоби — Готовцев, сэр Эндрю — Китаев, Мальволио — Азарин, Фабиан — Шахет, Фесте — Образцов, Оливия — Кемпер, Виола и Себастьян — Дурасова, Мария — Гиацинтова); Горьковский т-р (1935, 1945); Смоленский т-р (1936); Ленингр. т-р Комедии (1938, пер. Лозинского, реж. и худ. Акимов, комп. Желобинский; Орсино — Консовский, Лецкий, Антонио — Савостьянов, сэр Тоби — Тенин, сэр Эндрю — Суханов, Мальволио — Бениаминов, Фабиан — Алейников, Фесте — Ханзель, Оливия — Гошева, Скопина, Виола — Грецкая, Юнгер, Мария—Зарубина,Сухаревская); Тбилисский т-р им. Грибоедова (1938, реж. Ридаль, худ. Штенберг, комп. Бейер); Кирг. драм. т-р (1943, пер. Османов); Ленинаканский т-р (1944, пер. Даштенца, реж. Аджемян, худ. Свахчян; Орсино — Г. Арутюнян, Пашаян, Кочарян и Акопян, сэр Тоби — Зограбян, сэр Эндрю — Арцруни, Мальволио — Американ, Фабиан — Рштуни, Элоян, Чолохян, Фесте — А. Арутюнян, Оливия — Бероян, Абалян, Виола — Аракелян, Карапетян, Вардересян, Мария — Бохян); Малый т-р, Москва (1945, пер. Лозинского, стихи Маршака, реж. Дудин, худ. Рындин, комп. Шапорин); Минский рус. т-р; Одесский т-р им. Октябрьской революции (1945), Т-р им. Азизбекова (1946, пер. Ибрагимова, реж. Мамедов, возобновление 1954); Свердловский т-р (1946, реж. Битюцкий); Т-р им. Марджанишвили (1950, реж. Чиарели); Ленингр. т-р им. Пушкина (1951, реж. Вивьен, худ. Тышлер); Воронежский т-р (1951); Художеств. т-р Латвийской ССР (1951, реж. Креслинь, Тетер и Эртнер, худ. Вилкс, комп. Заринь); Моск. драм. т-р (1953); Саратовский т-р (1953); Северо-Осетинский т-р, Орджоникидзе (1954); МХАТ (1955); Закарпатский укр. т-р, Ужгород (1955).

Издания: Первая публикация «Д. н.» — 1623. Из дореволюц. рус. переводов —Пер. П. И. Вейнберга с предисл. А. Горнфельда, в серии: «Библиотека великих писателей» под ред. С. Венгерова, Шекспир, т. 2, СПБ, 1902. Сов. переводы: «Д. н., или что угодно», пер. М. Лозинского, в кн.: Шекспир В., Полное собр. соч., т. 1, М.—Л., 1937.

Лит.: Баженов А. Н., Сочинения и переводы, т. 1, М., 1869; Двенадцатая ночь В. Шекспира, пер. М. Лозинского. Сб. статей к пост. в Ленингр. Гос. т-ре Комедии, Л., 1933; Мастера театра в образах Шекспира. Сборник, вып. 2, М.—Л., 1939; Московский Художественный театр, т. 1, 1898—1917, М., 1955; «Театр», М., 1956, № 1, с. 73—83; Шекспировский сборник. 1958, [М., 1959]; Deutsche Shauspielkunst. Gesammelt von Monty Jacobs, B., 1954, c. 481—84; Williamson A., Old Vic drama, v. 1, L., 1953, c. 86—88; v. 2, L., 1957, c. 12—15, 50—53, 151—55; «Театър», София, 1955, № 8, с. 52—58; «Theatre World», L., 1955, July, c. 18—21, 47; то же, 1958, May, c. 8, 10, 36—37, July, c. 14—16, 19. *А. Ша.*

«ДВЕНА́ДЦАТЬ МЕ́СЯЦЕВ» — драматическая сказка (также славянская сказка, пьеса-сказка) С. Я. *Маршака* в 4 д., 7 к. Соч. 1942—43. Пост. в 1945 в Новосибирском ТЮЗе (реж. Цетнерович, худ. Коваленко, комп. Корсталёв; Мачеха — Орлова, Дочка — Новик, Падчерица — Виноградова, Королева — Булгакова, Гофмейстерина — Слонова, Учитель королевы — Бибер). «Д. м.» ставили: ЛенТЮЗ (1946, реж. Димант, худ. Иванова; Падчерица — Красинькова, Королева — Жукова, Учитель королевы — Шифман); Саратовский ТЮЗ (1946, реж. Киселёв, худ. Бриклин); т-р «Ванеймуне», Тарту (1946, реж. Ирд и Кайду, худ. Пейль); Моск. ТЮЗ (1947, реж. Цетнерович, худ. Штоффер); МХАТ (1948, реж. Станицын, Горчаков и Лесли, худ. Волков); Горьковский ТЮЗ (1950, реж. Виталъев, худ. Рожков); Киевский ТЮЗ (1950, реж. Довыщенко, худ. Писаренко); Львовский ТЮЗ (1950, реж. Харченко, худ. Нирод); Свердловский ТЮЗ (1950, реж. Муратов, худ. Ломоносов); Тбилисский рус. ТЮЗ (1950). Пьесу ставили кукольные т-ры: Орловский (1947), Ульяновский (1948), Уфимский (1950), Пензенский передвижной (1950) и др.

«Д. м.» переведены на укр. яз. (Н. Забила), молд. яз. (Р. Флорин) и др., а также на ряд иностр. яз.: немецкий (Брозер, Берлин, 1947; Ауслендер, Вена, 1947), сербский (Бошков, Нови-Сад, 1948), болгарский (Каралийчев и Коре-

нев, София, 1952), словацкий (Михаликова, Братислава, 1956), английский и др. Пьесу пост. т-р Хайюдза, Токио (1954). По пьесе Маршака пост. балет в Ленингр. академ. Малом оперном т-ре (1954, комп. Битов, либр. Хандамировой, реж. Фенстер, худ. Бруни, дирижёр Корнблит).

Издания: Маршак С. Я., Двенадцать месяцев. Славянская сказка. М.—Л., 1943; его же, Двенадцать месяцев. Пьеса-сказка, М., 1950; Пьесы советских писателей, т. 8, М., 1955, с. 129—98; Маршак С. Я., Сочинения, в 4 тт., т. 2, М., 1958, с. 351—480. *А. Ши.*

«ДВОРЕ́Ц ПО ЖЕЛА́НИЮ» (palais à volonté) — декорация внутреннего вида дворца, служившая для исполнения классицистских трагедий во франц. т-ре 17—18 вв. Состояла из симметрично расположенных рядов колонн и арок строгой, монументальной архитектуры дворцового стиля. Эта декорация была лишена всякого реквизита; кресла, табуреты, королев. трон выносились на сцену и уносились по мере надобности. Декорация «Д. п. ж.» была постоянной (вследствие господства в драматургии правила единства места). Название «Д. п. ж.» подчёркивало пригодность декораций этого типа к оформлению трагедий, действие к-рых происходило в разл. странах и в разные эпохи. Впервые термин «Д. п. ж.» встречается в монтировочных записях М. Лорана — декоратора т-ра «Бургундский отель» (2-я пол. 17 в.). *С. Мок.*

ДВО́РЖАК (Dvořák), Антонин (8. IX. 1841, д. Нелагозевес на Влтаве, близ Праги,—1. V. 1904, Прага) — чешский композитор. Член Чешской академии наук и иск-в (с 1890). Почётный доктор Пражского (с 1890) и Кембриджского (с 1891) ун-тов. С детских лет обучался игре на скрипке у сел. учителя. В 1853—57 занимался в Злонице у А. Лимана; в 1857—59 учился в Пражской органной школе. С 1862 — артист оркестра «Временного т-ра» в Праге. В 70-е гг. начал выступать как дирижёр, преим. с исполнением собств. соч. (в 1890— в Москве и Петербурге). С 1891 Д.— проф. Праж. консерватории. В 1892—95 (с перерывом) был директором Нац. консерватории в Нью-Йорке. С 1901 — директор Пражской консерватории. Творч. деятельность начал в 60-е гг. Творчество Д., идейно связанное с нац.-освободит. движением чеш. народа,— вершина чеш. нац. муз. классики. Темы нар. борьбы, размышления о судьбах родины и предвидение грядущей победы составляют содержание значит. числа соч. композитора. Первая опера «Альфред» (соч. 1870) была признана самим композитором неудачной (впервые пост. в 1938 в Оломоуце). Д. принадлежат оперы «Король и угольщик» (соч. 1871, 2-я ред. и пост. 1874), «Упрямцы» («Твердолобые», 1881), «Ванда» (1876), «Хитрый крестьянин» (1874), «Дмитрий» (1882) (все пост. Чешским т-ром, Прага), «Якобинец» (1889), «Чорт и Кача» (1899), «Русалка» (1901) (все пост. Нац. т-ром, Прага). В 1903 написана последняя опера Д. «Армида» (1904, там же).



Оперы Д. наряду с операми Б. Сметаны составляют основу чеш. нац. оперного репертуара. Развивая нац. традиции, Д. создал образцы нар. бытовой оперы («Упрямцы», «Хитрый крестьянин»), лирич. оперы-сказки («Русалка»). Д. писал оперы на историч. сюжеты. В основу героико-патриотич. оперы «Ванда» положена польская легенда о княжне, пожертвовавшей жизнью для спасения родины. В либретто оперы «Дмитрий» о Дмитрии Самозванце допущены серьёзные ошибки, извращающие историч. факты (автор либретто — М. Червинкова-Ригрова). К числу лучших опер Дворжака относятся «Чорт и Кача», «Якобинец», «Русалка». Действие оперы «Якобинец» происходит в Чехии, в годы франц. бурж. революции конца 18 в. Опера «Русалка» написана на сюжет одноимённой сказки Я. Квапила. Музыка этой оперы лирична, полна поэтич. чувства, отличается большой задушевностью и красотой мелодий, глубиной психологич. характеристик персонажей. Со времени первой пост. не сходит со сцены чешского оперного т-ра. Опера ставилась в Югославии, Австрии, Германии, Испании и др. европ. странах. В Сов. Союзе пост. в 1957 на сцене Харьковского оперного т-ра (на укр. языке), в 1959 — на сцене Т-ра оперы и балета им. Кирова. Д. принадлежит ряд соч. др. жанров, вошедших в сокровищницу чеш. муз. иск-ва.

Лит.: Бэлза И., Антонин Дворжак, М.—Л., 1949; Soureko., Život a dilo Antonina Dvořaka, zv.1—4,[Praha], 1916—33; Helfert V., Česká moderní hudba, Olomouc, 1936; Kautzky W., Tschechisches Erbe, в кн.: A. Dvořáks Werk. Diss., Bonn, 1954; Holzknecht V., A. Dvořak, Praha, 1955.

ДВОРИ́ЩИН, Исай Григорьевич (1876—1942)— русский советский режиссёр оперы. Засл. арт. РСФСР (1933). С 1889 пел в хоре оперной труппы в Воронеже. С 1904 работал секретарём Шаляпина; руководил спектаклями с его участием. В 1918—19 был зав. Свободного т-ра в Воронеже. С 1920 Д.— хорист, с 1923 — режиссёр, с 1936 — режиссёр-инспектор Т-ра оперы и балета им. Кирова. На сцене этого т-ра пост. оперу «Паяцы», в филиале т-ра — «Лакме»; возобновил «Русалку», «Евгения Онегина», «Травиату» (две последние оперы — в дни блокады Ленинграда).

Лит.: Черкасов Н. К., Записки советского актёра, М., 1953, с. 15, 23; Шаляпина И. Ф., Воспоминания об отце, в кн.: Ф. И. Шаляпин, т. 1, М., 1957, с. 635—639, 645—648, и др. *О. В.*

«ДВОРЯ́НСКОЕ ГНЕЗДО́» — по одноимённому роману И. С. *Тургенева*; первая инсценировка (1893) принадлежит П. И. Вейнбергу. Пьеса в 4 д., 5 к. Пост. 27 янв. 1894 в Александринском т-ре в бенефис Савиной (Лиза — Савина, Марья Дмитриевна —Абаринова, Марфа Тимофеевна — Жулева, Гедеоновский —Варламов, Лаврецкий — Сазонов, Паншин —Аполлонский, Лемм — Нильский, Лаврецкая — Дюжикова 1-я). 17 окт. 1895—в Малом т-ре (Марья Дмитриевна — Полянская, Полякова, Лиза — Лешковская, Марфа Тимофеевна — О. Садовская, Гедеоновский — Горев, Лаврецкий — Южин, Паншин — Багров, Лемм — Правдин, Лаврецкая — Тираспольская), в 1914 — в Моск. драматич. т-ре (Марфа Тимофеевна—Блюменталь-Тамарина, Лиза — Полевицкая). «Д. г.» (в инсц. Вейнберга, позднее в инсц. Собольщикова-Самарина) широко ставилось на провинц. сцене: т-р «Соловцов», Киев (1913, реж. Синельников; Лиза — Полевицкая, Шатрова, Лаврецкий — Радин, Баратов, Лемм — С. Кузнецов), Саратовский т-р (1913) и др.

На сов. сцене «Д. г.» ставилось до 1957 гл. обр. в инсц. Собольщикова-Самарина, затем в инсц. А. В. Успенского и И. В. Штока: Т-р Ленсовета, Москва (1940); Харьковский т-р (1940, реж. Крамов); Ленингр. т-р им. Пушкина (1941, 1956, реж. Музиль, худ. Дмитриев, Марья Дмитриевна — Мичурина-Самойлова, Лиза — Рашевская, Марфа Тимофеевна — Корчагина-Александровская, Лаврецкий — Н. Симонов, Лемм — Скоробогатов); Горьковский т-р (1941, реж. Собольщиков-Самарин); Моск. т-р драмы и комедии (1948); Рязанский т-р (1949, реж. Канин); МХАТ (1957, реж. Яншин; Лиза—Калинина, Лемм—Топорков) и др.

Издания: Первая публикация инсц. «Д. г.» — 1894; «Д. г.», инсц. в 4 д. А. Успенского и И. Штока, М., 1957.

Лит.: «ЕИТ». Сезон 1893—1894, СПБ, 1895, с. 173—177. *А. Ши.*

ДЕ АМИ́ЧИС БУОНСОЛА́ЦЦИ, А.— см. *Амичис*, Анна Лючия де.

ДЁББЕЛИН (Döbbelin), Карл Теофиль (27.IV.1727—10.XII.1793) — немецкий актёр и театральный деятель. Изучал юриспруденцию в университете в Галле, затем поступил в труппу К. Нёбер; выступил впервые в Цербсте в роли Цинны (о. и. Корнеля, 1750). Играл героич. роли и позднее. В 1752 работал в труппе Шуха, в 1754 в труппе Аккермана, где играл роли молодых любовников и интриганов. Выступал в спектаклях, организованных Аккерманом в Галле в 1754—55, играл гл. роль в «Умирающем Катоне» Готшеда. В 1756 Д. организовал в Эрфурте свою труппу, с к-рой выступал в Лейпциге, Галле, Магдебурге, Брауншвейге, Дрездене, Гамбурге. В Гамбурге играл в 1767 роль Замора («Альзира» Вольтера). В 1768 Д. пост. в Берлине «Минну фон Барнхельм», в к-рой играл роль вахмистра, позднее «Эмилию Галотти» (1772) и «Натана Мудрого» (1783,

играл роль Натана) Лессинга. В 1771 пост. в Лейпциге «Ричарда III» в переработке Х. Вейсе. Д. боролся за развитие нац. т-ра. Он обладал глубоким знанием совр. и классич. драматургии, критич. способностями. Как актёр отличался совершенной техникой декламации, большим темпераментом. С особым успехом играл роли, характеризующиеся патетич. напряжением, сильными взрывами чувств. Д. был автором пьесы: «Психея в детстве» (1775), «Филидор, или Девяностолетний старик» (1776) и «Генрих Великий» (1780). Историч. значение Д.— гл. обр. в его неутомимой работе театр. организатора, он стремился поднять художеств. уровень спектаклей, привлечь в т-р лучших актёров и т. д. Обосновавшись в Берлине в 1775, труппа Д. пост. спектакли: «Отелло» (1775), «Гамлет» (1777). С 1786 Д. возглавлял Королевский нац. т-р. В 1789 ушёл со сцены.

ДЕ́БЕВЕЦ (Debevec), Цирил (р. 2. IV.1902) — югославский режиссёр и оперный актёр. В 1920—23 учился в Немецкой театр. академии в Праге. В 1927—1945 работал режиссёром и актёром в т-ре драмы в Любляне. Пост. спектакли: «Прекрасная Вида» Цанкара, «Невеста в венце» Стриндберга; «На краю пути» Шериффа (1930) и др. С 1946 Д. — режиссёр т-ра Оперы в Любляне. Д. ведёт активную театр.-публицистич. работу. *А. М.*

ДЕ БЕНЕДЕ́ТТИ (De Benedetti), Альдо (р. 3. VIII.1892) — итальянский драматург, режиссёр. Дебютировал в 1916 комедией «Тот, который» (т-р «Арджентина», Рим). Наибольшим успехом пользовались пьесы Де Б. в 30-х гг.: «Белая дама» (1931, т-р «Олимпия», Милан), «Лоэнгрин» (т-р «Арджентина», Рим), «Человек, который улыбается» (1935, там же) и др. Пьесы Де Б. имеют преим. развлекат. характер, построены на разл. забавных недоразумениях, отличаются внешней злободневностью, напр. пьеса «Доброй ночи, Патриция» (1956, т-р «Мандзони», Милан; 1960, Моск. т-р им. Пушкина), в к-рой адюльтерные похождения «благородного вора» показаны на фоне кулуаров ООН. *Р. Х.*

ДЕБЕ́СА (Debesa), Фернандо (р. 1921) — чилийский драматург. Сценич. иск-ву учился во Франции у Г. Бати и П. Сонреля. Был одним из основателей Опытного т-ра Католич. ун-та, где в 1943 начал работать как художник-декоратор. Автор пьесы «Мама Роза» (1957, Экспериментальный и Опытный т-ры, исп. яз.), написанной в духе критич. реализма (показывает жизнь чилийской бурж. семьи за 40 лет). Эта пьеса, воссоздающая типич. образы, отмеченная глубиной психологич. характеристик, имела большой успех и стала значительным явлением в лат.-амер. драматургии.

Лит.: «Atenea», 1959, №№ 380—381; Editorial Universitaria, S. A., Santiago, Chile, [s. a.]. *Л. Х.*

ДЕБРЕЦЕ́НСКИЙ ТЕА́ТР ИМ. ЧО́КОНАИ — музыкально-драматический театр в г. Дебрецен (Венгрия). В 1861 в Дебрецене начала выступать муз.-драм. труппа во главе с певцом И. Реслером. Спектакли шли во временном помещении. Эта труппа ставила произв. венг. и зап.-европ. композиторов: «Банк-бан» Эркеля, «Илка» Доплера, «Эрнани», «Трубадур», «Риголетто» Верди, «Гугеноты», «Роберт-дьявол» Мейербера и др. 7 окт. 1865 начались спектакли в постоянном здании. Поэт М. Йокаи написал к открытию т-ра торжественный пролог. На первом представлении была исполнена опера Эркеля «Банк-бан». В т-ре выступали П. Янчо, М. Секей, Р. Дерине. Труппа города Кашша (Кошице) пост. на сцене т-ра нац. оперы, а также оперы «Сорока-воровка» Россини, «Вольный стрелок» Вебера и др. В 1866 т-р перешёл в ведение Дебреценского театр. об-ва. Наступает период творч. расцвета т-ра. На сцене его были пост. оперы: «Фауст»; «Фра-Дьяволо» Обера, «Лукреция Борджиа» Доницетти, «Норма» Беллини и др. В 70-е гг. 19 в. большое место в репертуаре т-ра занимают классич. оперетта и водевили. В 1915 т-ру было присвоено имя Чоконаи (см. *Чоконаи-Витез*). В 1920—30 т-р испытывает творч. кризис, репертуар его приобретает развлекат. характер, рассчитанный на вкус бурж. зрителя. Значительно снижается уровень мастерства актёров, к-рые были вынуждены давать по 3 спектакля в день. В 1936 директором т-ра стал актёр и режиссёр А. Хорват. Он изменил состав труппы, привлёк к работе молодых способных актёров. В репертуар включались произв. венг. и мировой классики. В 1955 отмечалось 90-летие т-ра им. Чоконаи. В труппе т-ра (1962) певцы: М. Варга, Д. Освальд, Е. Балог, И. Ханкиш, М. Лотар. Режиссёр т-ра—Г. Берина, худ.— Э. Шики.

Лит.: 90 éves a Csokonai Színház, Budapest, 1955. *Н. Дубр.*

ДЕБРИ́ (De Brie), Катрин (ок. 1620 — янв. 1706) — французская актриса. В 1650 была приглашена в труппу т-ра Мольера (во время пребывания труппы в Лионе). Выступала в пьесах Мольера. Начала с остро комедийных ролей: Като («Смешные жеманницы») и Изабелла («Школа мужей»), затем перешла на лирич. роли. Создала эмоциональный, психологически углублённый образ Агнесы («Школа жён»). Оставаясь верной последовательницей сценич. принципов Мольера, Д. с большой задушевностью, изяществом и простотой играла роли Марианны («Тартюф»), Элианты («Мизантроп»), Доримены («Мещанин во дворянстве»). Д. была в дружбе с Мольером, к-рый поручил ей в «Критике „Школы жён“» роль Урании — молодой женщины, энергично отстаивающей принципы нового т-ра и защищающей Мольера от нападок его врагов.

Лит.: Soleirol H. A., Molière et sa troupe, P., 1858. Copin A., Histoire des comediens de la troupe de Molière, P., 1886. *Гр. Б.*

ДЕБЮРО́ (Deburau), Жан Батист Гаспар (31.VII. 1796 — 17.VI.1846) — французский актёр-мим. Род. в семье Филиппа Жермена Д., возглавлявшего театр. труппу.

В 1816 вступил в труппу т-ра «Фюнамбюль» («Канатных плясунов»), одного из самых демократич. т-ров Парижа. В 1819 Д. с огромным успехом исполнил роль Пьеро в пантомиме «Арлекин-лекарь». В дальнейшем играл Пьеро в пантомимах «Бешеный бык» (1827), «Золотой сон, или Арлекин и скупец» (1828), «Кит» (1832), «Пьеро в Африке» (1842) и др. Сохранив буйное веселье, буффонаду нар. балаганного т-ра, Д. внёс в пантомиму мысль, содержательность, приблизил её к современности. Созданный им образ Пьеро завоевал широкую популярность и стал нар. комич. героем. Изобретательный, предприимчивый Пьеро в исполнении Д. выражал франц. нац. характер, нар. юмор. Его били, преследовали, обижали, но он преодолевал препятствия и, сохраняя свою невозмути-



мую беспечность, выходил победителем. В лучших пантомимах Д. звучала тема трагич. судьбы бедняка в мире несправедливых, бесчеловечных отношений. Сохранив старинный фарсовый грим Пьеро (лицо, осыпанное мукой), Д. изменил его облик, ввёл всемирно известный костюм Пьеро (длинные белые штаны, просторная блуза без воротника, гладкая чёрная повязка на голове). Блестящее мастерство Д., сочетавшего эксцентрику с психологич. правдой, большая тема, к-рую нёс его герой, отвергавший мир зла и насилия с позиций нар. здравого смысла, привлекли к замечательному нар. актёру внимание художеств. интеллигенции. О Д. восторженно писали Ш. Нодье, Т. Готье, Ж. Жанен, Ж. Санд и др. Но бурж. зритель не понял и не принял его иск-ва.

В наст. время традиции творчества Д. развивает во Франции актёр М. *Марсо.*

Лит.: Péricaud L., Le théâtre des Funambules..., P., 1897; Pantomimes de Gaspard et Ch. Debureau, préface par Champfleury, P., 1889; Janin J., Debureau. Histoire du théâtre à quatre sous..., 3 éd., P., 1833; Rémy T., Jean-Gaspard Debureau. Préface de J.-L. Barrault, P., 1954; в рус. пер.— Жанен Ю., Дебюро. История 20-ти копеечного театра..., ч. 1—2, СПБ, 1835. *Е. Ф.*

ДЕБЮССИ́ (Debussy), Клод Ашиль (22.VIII.1862, Сен-Жермен-ан-Ле, — 25.III.1918, Париж) — французский композитор. С 1873 учился в Парижской консерватории у А. Мармонтеля (фп.), С. Франка (орган), Э. Дюрана (гармония) и Э. Гиро (композиция). В нач. 80-х гг. 19 в. Д. дважды посетил Россию, был домашним музыкантом Н. Ф. фон Мекк (известна по переписке с П. И. Чайковским). В 1884 Д. окончил Парижскую консерваторию, получив Рим. пр. за кантату «Блудный сын». В 1885—87 жил в Риме. По возвращении в Париж вошёл в кружок поэтов и художников, возглавлявшийся С. Малларме и объединявший представителей символизма и импрессионизма. Выступал как пианист и дирижёр с исполнением собств. произв., а также как муз. критик. В 1913 вновь посетил Россию, где дирижировал концертами в Петербурге и Москве. По масштабу и яркости дарования Д. был наиболее видным франц. композитором на рубеже 19—20 вв. Однако кризис бурж. культуры проявился и в творчестве Д.; он отошёл от реалистич. принципов классич. муз. иск-ва и стал основоположником модернизма во франц. и зап.-европ. музыке. Крупнейший представитель импрессионизма, Д. выражал и реалистич. тенденции, противоречившие его импрессионистич. эстетике. Д. принадлежат оперы «Пеллеас и Мелизанда» (1902, т-р «Опера комик»), «Король Лир» (соч. 1899), мистерия «Мучение святого Себастьяна» (на слова Г. Д'Аннунцио, 1911, т-р «Шатле», Париж), балеты «Игры» (1913, там же), «Кхамма» (1924, Париж, в концертном исполнении), детский балет «Коробка с игрушками» (соч. 1913) и др. «Пеллеас и Мелизанда» — образец импрессионистской муз. драмы. В ней отсутствуют привычные жанровые элементы оперы: хоры, ансамбли, танцы, марши. Вместо развитого ариозного пения в основу музыки положена сплошная речитативная декламация, тонко передающая оттенки франц. речи. Развитое оркестровое звучание богато лейтмотивами-символами. Муз. ткань оперы выражает загадочную, таинственную атмосферу. Действие статично, подчёркивает роковую обречённость героев. Опера отражает «усталость духовной аристократии Европы» (Р. Роллан). Д. проявлял большой интерес к новым приёмам выразительности в музыке М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова и особенно М. П. Мусоргского; творчеству рус. композиторов он посвятил восторженные статьи.

Соч.: Monsieur Croche, antidilettante, P., 1921, 8 éd., P., 1926.

Лит.: Альшванг А., Клод Дебюсси. Жизнь и деятельность, мировоззрение и творчество, М., 1935; Кремлёв Ю., Дебюсси (об импрессионизме Клода Дебюсси), «Сов. музыка», 1934, № 8; Роллан Р., «Пеллеас и Мелизанда» Клода Дебюсси, в его кн.: Музыканты наших дней, пер. с франц., М.—Л., 1938; Setaccioli G., Debussy e un innovatore, Roma, 1910; Koechlin Ch., Debussy, P., 1927; Vallas L., Claude Debussy et son temps, P., [1958]; Danckert W., Claude Debussy, B., 1950 (с подробной библиографией). *Б. Л.*

ДЕБЮ́Т — первое выступление актёра на сцене вообще или в данном театре. С 18 в. в зап.-европ. и в рус. т-ре Д. приобрёл характер публичного испытания актёра перед зачислением его в труппу. В крупных т-рах актёрам давали до 3, а в отдельных случаях (во Франции) до 10 Д. В сов. т-ре зачисление актёров в труппу не связано с предварит. публичным испытанием и Д. сохраняет здесь лишь значение первого выступления.

ДЕВА́ЛЬ (Deval; наст. фам.— Булаган; Boulagan), Жак (р.27.VI.1890) — французский писатель и драматург-комедиограф. Род. в семье актёра. Дебютировал в 1920 (комедия «Слабая женщина», т-р «Фемина»). Известность получили пьесы Д. «Дьявольская красота» (1924, т-р «Монте-Карло»), «Воображаемый любовник» (1925, т-р «Комеди-Комартен»), «Сентябрьская роза» (1926, т-р «Атеней»), «Дебош» (1929, т-р «Комеди-Комартен») и др. Грубоватый юмор, благонамеренное морализирование, бездумно благополучная развязка сюжета, построенного на адюльтере, определили успех комедий Д. у бурж.-мещанского зрителя. Осмеяние тех или иных сторон бурж. морали происходит у Д. как бы в домашнем кругу — «Мадемуазель» (1932, т-р «Сен-Жорж»), «Мольба о жизни» (1933, т-р «Атеней»). Д.— драматург социального компромисса. Угождая вкусам буржуа, он показывает в драме «Вентоз» коммунистов как разрушителей и анархистов. В пьесе «Товарищ» Д. в карикатурных тонах изображает посланца страны Советов, элегически скорбит над участью потомков рус. императорской фамилии. В 50—60-х гг. Д. написал ряд стандартных комедий и водевилей о приключениях авантюристов («Попрыгунья», т-р «Амбассадёр», 1957) и куртизанок («Романсеро», т-р «Елисейских полей», 1957). Д. выступает также как автор инсценировок, сценарист и постановщик фильмов. Пьеса Д. «Мольба о жизни» была пост. в МХАТе 2-м (1935, Пьер Массубр — Берсенев, Женевьева — Гиацинтова), Ленингр. т-ре драмы им. Пушкина (1935) и Моск. т-ре им. Ермоловой (1957).

Соч.: Théâtre, t. 1, P., 1954; в рус. пер.— Мольба о жизни, М., 1935.

Лит.: Путинцев Н., Путь поисков, газ. «Советская культура», М., 1958, 13 мая, № 57. *В. Бал.*

ДЕ́ВИ СИТА́РА — см. *Ситара Деви.*

ДЕ́ВИН (Devine), Джордж (р. 20.XI.1910) — английский актёр и режиссёр. Дебютировал в 1932 на сцене «Сент-Джеймсес т-ра» (Лондон). В сезон 1932—33 работал в т-ре «Олд Вик», где исполнил роль Луция Септимия («Цезарь и Клеопатра» Шоу), лорда Уортингтона («Восхитительный Бэшвилл» Шоу), Мозеса («Школа злословия» Шеридана) и др. В 1934—1936—актёр «Нью-тиэтра» (играл Шамраева—«Чайка»); в 1937 — «Куинс т-ра» (Прозоров — «Три сестры»); в 1938 — «Финикс т-ра» (Мышлаевский — «Дни Турбиных» Булгакова) и др. В 1939 пост. в «Рудольф Стайнер холле» инсц. «Большие ожидания» по Диккенсу; затем пьесы Шекспира: «Буря» (1940, т-р «Олд Вик»), «Сон в летнюю ночь» («Янг Вик т-р», 1948, и «Мемориальный т-р», 1954), «Укрощение строптивой» («Мемориальный т-р», 1953), «Король Лир»

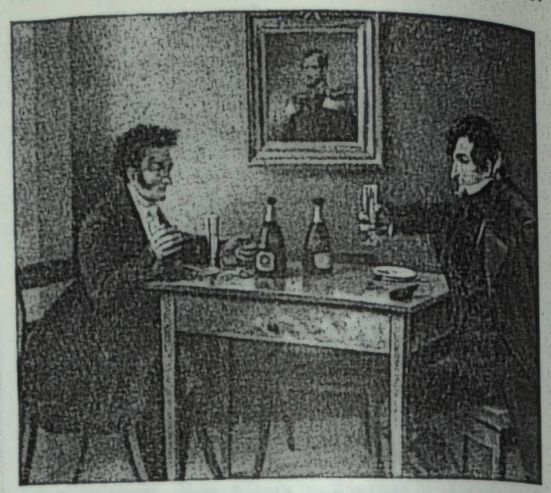
(1953, там же, 1955, «Палас т-р», гастроли по Европе и др. странам). Д. пост. также ряд опер, в т. ч. «Евгений Онегин» (1952, т-р «Сэдлерс-Уэллс»); «Троил и Крессида» Уолтона (1954, т-р «Ковент-Гарден»). В 1946—51— директор «Янг Вик т-ра». С 1956 — художеств. руководитель «Инглиш Стейдж компани», где пост. «Суровое испытание» Миллера (1956, исполнял роль Ши Фу), «Майор Барбара» Шоу (1958), «Платонов» Чехова (1960, совм. с Дж. Блетчли). Актёрскую и реж. деятельность Д. сочетает с педагогической. В своих статьях, посв. вопросам театр. иск-ва, он выступает за активное вмешательство художника в жизнь, подчёркивает воспитат. значение т-ра. *Ф. К.*

ДЕВЛЕ́Т, Владимир Павлович (1890—1958) — русский советский артист оперы (баритон), педагог. Нар. арт. Узб. ССР (1945). Пению обучался в Киеве у В. М. Беляевой-Тарасевич. Впервые выступил на оперной сцене в Киеве в 1918. В 1920—35 пел в оперных т-рах Одессы, Тбилиси, Свердловска, Владивостока и др. городов. В 1936—49 Д.— солист Т-ра оперы и балета им. Навои (Ташкент). Партии: Онегин, Мазепа, Елецкий, Игорь, Демон, Риголетто, Жермон, Тонио, Эскамильо; Качура («Броненосец Потёмкин» Чишко) и др. С 1938 вёл педагогич. работу в Ташкентской консерватории. *А. Ш.*

ДЕ́ВРИЕНТ (Devrient) — немецкая актёрская семья. Людвиг Д. (15.XII.1784—30.XII.1832). В 1804 под влиянием Ф. Иффланда и Оксенгеймера, вопреки воле своей семьи, вступил в театр. труппу, совершавшую поездки по Тюрингии. В 1804—07 выступал под фамилией Герцберг. Вначале исполнял роли любовников, успеха не имел. Затем перешёл на характерные роли, к-рые раскрыли его большую сценич. одарённость. В 1805 работал в придворном т-ре в Дессау, где сыграл лучшую из своих ролей — Франца Моора. Из Дессау Д. перешёл в Бреславль. В 1814 по приглашению Иффланда поступил в Берлинский королевский т-р; играл роли совр. репертуара, проявив, несмотря на примитивность драматургии, высокое мастерство, способность к перевоплощению. Лучшие работы Д. были в шекспировских спектаклях — Король Лир; Фальстаф («Генрих IV»), Шейлок, а также Руденц и Гесслер («Вильгельм Телль» Шиллера), Гарпагон. Его племянник Эдуард Д. писал, что всё странное, возбуждающее страх и вызывающее смех, было стихией актёра. Он передавал тончайшие, едва уловимые черты характера своих героев, порой усиливал, контрастно сгущал их чувства и мысли. Иск-во Д. было близко жизни, искренно и пронизано поэтич. юмором. Д. продолжал романтич. линию *Флекка*, но в его игре не было элементов классицизма, присущих Флекку. Д. был другом писателя Э. Т. А. Гофмана, к-рый в своей книге «Необычайные страдания одного театрального директора» (1819) создал образ Д. В истории нем. т-ра Д. завершал эпоху романтизма и одновременно проложил путь реализму 19 в.



Эдуард Филипп Д. (11.VIII.1801—4.X.1877)— оперный и драматический актёр, театральный деятель и писатель. Племянник Людвига Д. Дебютировал в 1819 как певец-баритон на сцене берлинской Королевской оперы. В 1844—52 выступал как драматич. актёр (играл драматич. и характерные роли), режиссёр (в придворном т-ре Дрездена). В 1852—1870 был директором придворного т-ра в Карлсруэ. За это время он поднял репертуар т-ра, ставил классич.



Л. Девриент и Э. Т. А. Гофман (с картины худ. 19 в.).

драматургию, повысил сценич. культуру постановок, заботился об укреплении творч. ансамбля. Всё это подготовило реформу нем. сцены, проведённую Мейнингенцами. Выступал также как драматург, теоретик и историк т-ра.

Соч.: Das Nationaltheater des neuen Deutschlands, Lpz., 1849; Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd 1—5, Lpz., 1848—74; B.— Zürich, 1929; Dramatische und dramaturgische Schriften, Bd 1—9, Lpz., 1846—72.

Густав Эмиль Д. (1803—72) — племянник Людвига Д. Играл главным образом в Дрездене. Гастролировал с выдающимся успехом почти по всем европейским столицам, в том числе в Петербурге.

Отто Д. (1838—1894)—сын Эдуарда Филиппа Д. Играл в т-рах Карлсруэ и Веймара.

Макс Д. (1857—1929) — сын Эмиля Д. Актёр венского Бургтеатра.



Л. Девриент в ролях: 1. Король Лир, 2. Фальстаф (в центре).



Лит.: Bab J., Die Devrients Geschichte einer deutschen Theaterfamilie, B., 1932; Altmann G., Ludwig Devrient, B., 1926; Goldschmit R. K., Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater, Lpz., 1921; Houben H. H., Emil Devrient. Sein Leben, sein Wirken, sein Nachlass, Frankf./M., 1903; Ulenberg H., Ludwid Devrient, [B.], 1948; Троицкий З., Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии, М.—Л., 1940. *Г. Гур.*

ДЕВТЕРАГОНИ́СТ (греч. δευτεραγωνιστής, от δεύτερος— второй и ἀγωνιστής — участник состязания) — в древнегреческом театре 2-й актёр из трёх актёров, участников драмы. Введён, по свидетельству Аристотеля («Поэтика», гл. 4), Эсхилом. Д. занимал подчинённое место по отношению к протагонисту (1-му актёру); протагонист подбирал Д., а иногда и оплачивал его. С течением времени Д., совершенствуясь в своём мастерстве, мог стать протагонистом. Введение Д. создало условия для раскрытия драматич. конфликта, имело решающее значение для становления драматического искусства. См. также *Тритагонист.* *С. А.*

ДЕВЯ́ТОВ, Дмитрий Прокофьевич (р. 23.IX.1919) — русский советский драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1942. Окончил Ленингр. политико-просветит. ин-т им. Крупской (1941) и Высшие лит. курсы Союза Сов. писателей (1956). Автор пьес: «В Лебяжьем» (1951, Тамбовский т-р, спектакль удостоен Гос. пр. СССР, 1952), «Родник в степи» (1954, там же), «Измена» (1956, там же).

Соч.: Сборник пьес, М., 1958. *Е. Х.*

ДЕ́ДИНАЦ (Dedinac), Милан (р.27.IX.1902) — югославский писатель и театральный критик. В 1948—1953—худ. рук. Югославского драм. т-ра (Белград), с 1959—директор этого т-ра. Автор книги «Театральные хроники» (1952) о театр. жизни в Югославии в 1944—1950. Перевёл «Федру» Расина (изд. 1954).

ДЕД-РАЁШНИК — один из основных участников балаганного представления в России (19 в.). Д.-р. зазывали публику на представление с балкона (т. н. *рауса*) перед балаганом. Д.-р. продолжали традиции иск-ва рус. скоморохов. В рифмованных монологах они высмеивали знатных господ, их кичливость, тупость, преклонение перед всем иностранным, взяточничество полиции и т. д. Обычно Д.-р. были одеты летом в домотканный армяк и лапти, зимой в тулуп и валенки; на голове носили войлочную шапку. Помимо выступлений в балаганах, Д.-р. показывали картинки в т. н. *райках*. Д.-р. выходили чаще всего из среды гор. ремесленников и отставных солдат — остроумных, бывалых людей, знающих цену шутке. Ми. из них выступали только во время гуляний. В сер. 19 в. среди Д.-р. особенно известен был отставной егерь Бомбов. В 70—80-х гг. 19 в. в Нижнем Новгороде с успехом выступали Я. Мамонтов (отмеченный Горьким и Шаляпиным), в Москве — А. Бутягин (из б. оперных певцов), в Петербурге — Брусенцев и дед Серый. *Ю. Д.*

ДЕДЮ́ШКО, Владимир Иосифович (р. 17.IV.1905)— белорусский советский актёр. Нар. арт. БССР (1949). Чл. Коммунистич. партии с 1948. Сценич. деятельность начал в 1923 в 3-м Белорусском т-ре. С 1937 — в Т-ре им. Я. Купалы (Минск). Характерно-комедийный актёр, Д. с особым успехом играет роли людей из народа, выразительно передаёт нац. характер белорусов. Творчество Д. отличается простотой, близостью к жизненной правде, нар. юмором. Роли: Крушина («Константин Заслонов» Мовзона), Пытлеваный («Поют жаворонки» Крапивы; Гос. пр. СССР, 1952), Моцкин («Извините, пожалуйста!» Макаёнка), Местный, Вакуленко («Фронт», «Калиновая роща» Корнейчука). Снимался в кино («Константин Заслонов», «Павлинка» и др.).

Лит.: Мастацтва савецкай Беларусі. Зборнік артыкулаў, Мінск, 1955, с. 355—60; Няфёд Ул., Беларускі тэатр. Нарыс гісторыі, Мінск, 1959. *В. Н.*



В. И. Дедюшко в ролях: 1. Караваев. «Мятеж» по Фурманову. 2. Пытлеваный.

ДЕ́ЕВА, Ирина Савельевна (р.31.XII.1886) —советский режиссёр, театр. деятель, актриса. Чл. Коммунистич. партии с 1946. Сценич. деятельность начала в 1912 в Киевском рус. т-ре «Соловцов» как актриса. В 1919 работала как режиссёр под рук. К. А. Марджанова. Была одним из организаторов (1924) и художеств. руководителем Киевского ТЮЗа, пост. там спектакли «Дон-Кихот» Бруштейн и Зона (1928), «Так было» Бруштейн (1929), «Женитьба» (1930); «Гибель эскадры» (1931), «На штурм» (1931) Корнейчука и др. В 1938—41 — художеств. руководитель Архангельского ТЮЗа. В 1941—48 — режиссёр Новосибирского ТЮЗа, в 1948 — режиссёр т-ра в Новокузнецке (Кемеровская обл.). Была активным деятелем сов. т-ра для детей. В своих спектаклях уделяла большое внимание работе с актёром. С 1919 вела педагогич. работу в театр. студиях.

ДЕЖАЗЕ́ (Déjazet), Виржини (30.VIII.1798—1.XII. 1875) — французская актриса. Род. в артистич. семье. Играла в парижских т-рах — «Водевиль» (1807—17), «Варьете» (1817—20), «Жимназ» (1821—27), «Нувоте» (1828—30). Расцвет творчества Д. связан с т-ром «Пале-Рояль» (1831—43). Д. выступала до 1875. Много работала в провинции. Блестяще владея иск-вом трансформации, Д. исполнила сотни ролей «травести» (мальчишек-повес, жеманных маркизов и т. д.), юных девушек, старух и пр. в водевилях и фарсах Скриба, Баяра, Дюмануара, Сарду и др. Грация, лёгкость, тонкость фразировки, мастерство ведения комедийного диалога и исполнения водевильного куплета сделали Д. любимицей массового зрителя. Однако выступая в бурж. водевиле, Д. нередко способствовала утверждению на франц. сцене репертуара, по своей идеологии чуждого народу. Но в то же время в её жизнерадостном, остроумном, изящном иск-ве ожили традиции франц. нар. песенников и нар. т-ра. Глубоко нац. характер дарования Д., вольнолюбивый дух её творчества и песенное мастерство ярко раскрывались при испол-





В. Дежазе в роли Виконта де Летанера в одноим. водевиле. Т-р «Пале-Рояль».

нении песен Беранже (монолог «Лизетта Беранже» Бера, водевиль «Песни Беранже» Клервиля и Ламбера-Тибу и др.).

Лит.: Lyonnet H., Dictionnaire des comédiens français, (ceux d'hier), P., 1912—1913; Lecomte L.-H., Une comédienne au XIX siècle: Virginie Déjazet, P., 1892; Duval G., Virginie Déjazet, P., 1876; Lecomte L.-H., Virginie Déjazet (d'après se spapiers et sa correspondance. Vie d'artiste), P., [1902]. *Е. Ф.*

ДЕЖУ́РНЫЕ ДЕКОРА́ЦИИ — комплект деталей декораций, применяемых в разных спектаклях. Д. д. являлись обязательной принадлежностью каждого т-ра. Кроме набора станков и нейтральных фоновых завес сцены, имелись комплекты пейзажных и интерьерных декораций («лес», «сад», «богатая комната», «бедная комната», «готический зал» и т. п.), к-рые применялись почти во всех спектаклях. Д. д. сокращали время на оформление спектакля, уменьшали его стоимость, но снижали художеств. уровень спектакля. В совр. т-ре в связи с повышением требований к художеств. качеству оформления в качестве Д. д. употребляют лишь нейтральные детали (лестницы, ступеньки, станковый фундус, заспинники, фурки, горизонт; см. также *Одежда сцены*). Д. д. применяются для репетиций. *Вл. Б.*

ДЕЗЕ́Д (Dezède, Dezèdes, Desaides), Никола́ (ок. 1740—11.XI.1792) — французский композитор. В содружестве с актёром Ж. М. Монвелем написал для т-ра «Комеди Итальен» (Париж) оперы «Жюли» (1772), «Три фермера» (1777), «Зулима» (1778), «Цецилия» (1780), «Блез и Бабетта» (1783), «Алексис и Жюстина» (1785) и др. Среди др. опер Д.— «Альсиндор» (1787, т-р «Гранд-Опера»), «Огюст и Теодора» (1789, т-р «Комеди Франсез»), «Три свадьбы» (1790, там же), «Полэн и Клеретта» (1792, там же) и др. Д.— один из основоположников пасторального жанра. Его оперы, отличавшиеся свежестью красок, наивностью и в то же время верностью характеров, прозрачностью гармонии и оркестровки, мелодичностью, пользовались популярностью у современников. На темы опер Д. Моцарт написал фп. вариации.

Лит.: Pougin A., Musiciens français du XVIII siècle. Dezèdes, P., 1862. *Вл. О.*

ДЕЗОРМЬЁР (Désormière), Роже (р. 13.IX.1898)— французский дирижёр и композитор. Музыке обучался в Парижской консерватории у В. д'Энди, Ш. М. Видора и др.; брал уроки у Ш. Кёхлина. В 1924—25 дирижировал спектаклями шведской балетной труппы, руководимой Р. де Маре и Ж. Борлином. Выступал как дирижёр в 1925—30 с труппой С. П. Дягилева в Париже, Лондоне, Милане, Вене, Праге, Брюсселе, затем самостоятельно в оперных т-рах Будапешта, Мюнхена, Ленинграда, Москвы и др. городов. В 1936—44 Д.— дирижёр (в 1944 — директор) т-ра «Опера комик», в 1945—46 — дирижёр балета т-ра «Гранд-Опера». В 1946—52 периодически выступал в т-рах, концертах. Дирижировал балетами И. Стравинского, М. Деланнуа, Д. Мийо, Э. Шабрие, Л. Даллапикколы, Э. Сати, А. Казеллы и др. совр. композиторов; из оперных пост. наиболее выдающейся работой Д. было исполнение «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси (1924, т-р «Ковент-Гарден»). Д. написал музыку к мн. фильмам, пьесе «Ромео и Джульетта» Кокто, инструментовал оперетту Э. Сати «Женевьева Брабантская» и др. *Вл. О.*

ДЕ́ЙВИС (Davis), Мэри (даты рожд. и смерти неизв.) — английская актриса. Одна из первых женщин, выступавших на англ. сцене. В период 1663—68 состояла в труппе У. Давенанта и играла в т-ре «Линкольнс Инн Филдс». *А. А.*

ДЕЙДЕ́ (Daydé), Лиан (р. 27.II.1934) — французская артистка балета. В 1948 окончила балетную школу при т-ре «Гранд-Опера» и в том же году была принята в труппу этого т-ра. В 1951 Д. получила звание танцовщицы «этуаль» (прима-балерина) и исполнила первую ведущую партию Белоснежки (о. п. Ивена). После начала артистич. деятельности в течение 6 лет занималась у рус. педагога А. Е. Волинина. Занятия по методу рус. школы классич. танца сделали исполнение Д. значительно мягче, пластичнее. Обаяние танца Д. усиливается исключит. пропорциональностью и хрупкостью её пластичной фигуры. В её танце техника не служит самоцелью, а подчинена созданию сценич. образа. Партии: Жизель; ведущая партия («Этюды» на муз. Черни), Джульетта («Ромео и Джульетта» на муз. Чайковского) и др. В 1957, 1958 гастролировала в СССР. *Нат. Р.*

ДЕ́ЙК (Dijk), Ко ван, младший (р. 1916) — голландский актёр. Начал выступать на сцене в 1932 по окончании театр. школы. Играл в различных голл. труппах. С 1954—актёр т-ра «Голландская комедия». Лучшие роли: Бенедикт («Много шума из ничего»), Отелло; Генрих IV (о. п. Пиранделло), Эдди Карбон («Вид с моста» Миллера), Войницкий («Дядя Ваня»). *А. Вис.*

ДЕ́ЙК (Dijk), Ко ван, старший (1881—1937) — голландский актёр. После окончания театр. школы в 1898 начал сценич. деятельность в «Нидерландском т-ре» в Амстердаме. С 1915 играл в труппе В. Ройярда, в 1918—32 — в т-ре «Схаутонел». Лучшие роли: Гейсбрехт («Гейсбрехт ван Амстель» Вондела), Эйсбранд (в пьесе ван Эйдена), Отелло; Сирано де Бержерак (о. п. Ростана). В 1932 организовал т-р «Новый Схаутонел». *А. Вис.*

ДЕ́ЙК (Dyck), Эрнест ван (2.IV.1861 — 31.VIII. 1923) — бельгийский артист оперы (тенор). Пению учился у С. И. Бакса. Как оперный певец дебютировал в 1887 на сцене Эден-театра в Париже. В 1888—92 — солист Венской придворной оперы, в 1898—1902 — т-ра «Метрополитен-опера» (Нью-Йорк). Выступал на Байрёйтских фестивалях (1911), в Лондоне (т-р «Ковент-Гарден», впервые в 1891), Париже («Гранд-Опера», 1892, 1908, 1914), Брюсселе, Вене и городах США. Один из выдающихся исполнителей вагнеровского репертуара: Тангейзер, Лоэнгрин, Парсифаль (в одноимённых операх); Логе, Зигмунд, Зигфрид («Кольцо Нибелунга»), Тристан («Тристан и Изольда»), Вальтер («Нюрнбергские мейстерзингеры»). Выступал также в ведущих партиях франц. опер: Де Грие, Вертер («Манон», «Вертер» Массне) и др. Пользовался известностью и как концертный певец. Был антрепренёром немецкой труппы, которая поставила оперы Вагнера, «Фиделио» Бетховена, «Вольный стрелок» Вебера, «Виндзорские проказницы» Николаи, «Проданная невеста» и др. С 1906 Д.— профессор пения в консерваториях Брюсселя, Антверпена. *Вл. О., Л. М.*

ДЕЙКУ́Н (наст. фам. — Дейкун-Благонравова), Лидия Ивановна [р. 15(27).I.1889]— русская советская актриса, режиссёр и педагог. Засл. арт. РСФСР (1933). По окончании Курсов драмы А. И. Адашева (1910) была принята в МХТ. В 1913

перешла в 1-ю Студию этого т-ра, продолжая играть на сцене МХТ. В 1924—36 — актриса и режиссёр МХАТа 2-го, созданного на основе 1-й Студии. Роли в Студии — Кнуртье («Гибель „Надежды“» Хейермана), Мать («Праздник мира» Гауптмана), Екатерина II («Любовь — книга золотая» А. Н. Толстого), Королева (Гамлет»); в МХТ — Ингеборг («У врат царства» Гамсуна), Бабушка («Синяя птица» Метерлинка) и др. Образы, созданные Д., отличались мягкостью, женственностью, лиричностью. В 1918 Д. впервые выступила как режиссёр («Дочь Йорио» Д'Аннунцио, 1-я Студия, совм. с С. Г. Бирман). Пост. в МХАТе 2-м: «Бабы» по Гольдони (1929, совм. с Бирман и С. В. Гиацинтовой), «Не всё коту масленица» Островского (1932), «В овраге» по Чехову (1934). В последующие годы Д. выступала как режиссёр и актриса в разл. т-рах. Пост.: «Бешеные деньги» (1934, Моск. т-р Транспорта), «Нахлебник» Тургенева (1937, Моск. обл. т-р) и др. Исполнила роли Ниловны («Мать» по Горькому, Моск. обл. т-р), Эммы Онзен («Сын из Конго» Мирбо, Моск. т-р Комедии, 1940). Занимается педагогической работой; в 1932—49 преподавала в ГИТИСе, с 1944 — в Театральном училище им. Щепкина: вела национальные студии в ГИТИСе (калмыцкая, мордовская) и Училище им. Щепкина (якутская, таджикская). Профессор (1946). *С. Г.*

ДЕ́ЙЛИ (Daly), Огастин (20.VII. 1838—7.VI.1899)— американский драматург, режиссёр и антрепренёр. Специального театр. образования не получил. С детства увлекался сценой, участвовал в любительских спектаклях в качестве режиссёра. В 1856 Д. арендовал в Бруклине зал и открыл в нём свой первый т-р. Последующие годы (1859—69) работал театр. критиком в нью-йоркских газетах и занимался переводами и переработкой нем. и франц. пьес (преим. Дюма и Сарду), чем завоевал себе большую известность. В 1867 Д. написал первую оригинальную пьесу «При свете газа», сентиментальную мелодраму из городской жизни. В своих лучших пьесах — «Развод», «Пик» (1875), «Тёмный город» (1877)—Д. пытался отразить реальные противоречия жизни. Другие многочисл. пьесы Д. были несамостоятельными и успехом не пользовались. В 1869—73, 1879 Д. последовательно открывает в Нью-Йорке и возглавляет «Т-р Пятой улицы», «Т-р Двадцать восьмой улицы» и бродвейский «Дейли т-р». Под рук. Д. здесь играли и совершенствовали своё мастерство крупнейшие амер. актёры Э. Бутс, Дж. Дру, М. Барримор, К. Моррис, Ф. Давенпорт, М. Адамс и др. Упорным трудом Д. добивался слаженности актёрского ансамбля и художеств. культуры и выразительности спектаклей. Междунар. известность приобрели постановки Д. пьес Шекспира, к-рого он интерпретировал применительно к вкусам амер. зрителя («Двенадцатая ночь», «Укрощение строптивой», «Буря»). Большое место в репертуаре т-ра Д. занимали пьесы совр. амер. драматургов и классич. франц. и англ. комедии. Т-р Д. неоднократно гастролировал по странам Европы. В 1893 Д. открыл свой т-р в Лондоне, где ставил комедии Шекспира и «Школу злословия» Шеридана.

Лит.: Felheim M., The theater of Augustin Daly, Cambr., 1956; Quinn A. H., A history of the American drama from the civil war to the present day, L., 1937; Literary history of the U. S., N. Y., 1953. *И. К.*

ДЕ́ЙМЕК (Dejmek), Казимеж (р. 17.V.1924)— польский режиссёр и актёр. В 1947 дебютировал как актёр в «Т-ре Земи Жешовской». С 1947 был актёром «Т-ра Войска Польского» (Лодзь). Создал в 1949 «Т-р Новы» в Лодзи. Наиболее значит. пост. Д. в этом т-ре: «Бригада шлифовальщика Каргана» Кани (1949), «Педагогическая поэма» по Макаренко (1951), «Гроза» (1952); «Незабываемый 1919-й» Вишневского (1952), «Карточный домик» Зегадловича (1954), «Баня» (1954); «Праздник Винкельрида» Анджеевского и Загурского (1956), «Тьма покрывает землю» по Анджеевскому (1957), «Визит пожилой дамы» Дюрренматта (1958). Д. ставил также произв. польской и мировой классич. драматургии: «Генрих VI на охоте» Богуславского (1954), «Жизнь Иосифа» Рея (1958), «Ворон» Гоцци (1960), «Юлий Цезарь» (1960); «В защиту Сократа» Платона (1960), «Лягушки» Аристофана (1961), «Три сестры» (1961); мистерия «История о преславном воскресении» Миколая из Вильковецка (1961). Среди реж. работ Д. в варшавском «Т-ре Польски»— «Ноябрьская ночь» Выспянского и «Смерть губернатора» Кручковского. С 1962 Д.— директор Нац. т-ра (Варшава). Являясь учеником *Л. Шиллера*, Д. развивает традиции монументально-зрелищного театр. иск-ва, политически целеустремлённого, актуального, современного по идейному содержанию и сценической форме. *Еж. К.*

ДЕЙНЕ́КА, Борис Степанович (р. 1902) — русский советский певец (бас). Нар. арт. Коми АССР (1961). Окончил Моск. ун-т (1925) и ГИТИС (1929). В 1929—1940 — солист Всесоюзного радиокомитета, выступал в радиопостановках опер. В 1958—61 — актёр оперной труппы Коми муз.-драм. т-ра (Сыктывкар).

Партии: Борис Годунов; Кочубей («Мазепа»), Рене («Иоланта»), Додон, Сальери («Сказка о царе Салтане», «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова), Гремин («Евгений Онегин»), Карась («Запорожец за Дунаем»), Мамонтов («Гроза над Усть-Куломом» Дехтярёва), Рокко («Фиделио» Бетховена), Дон Базилио. *А. Ив.*

ДЕ́ЙСТВИЕ — 1) средство выражения в актёрском искусстве (подобно тому как звук — средство выражения в музыке, цвет — в живописи, слово — в художественной литературе и т. д.). В актёрском иск-ве образ воплощается в Д., совершаемых актёром на спектакле, репетиции, концерте. Специфичность актёрского иск-ва определяется природой Д., как средства воплощения художественного образа. Переживания актёра, исполняющего роль, передаются через его Д. Каждое Д. определяется его целью, оно выражает процесс внутренней психич. жизни человека, но осуществляется телесно, физически, при помощи тех или иных мускульных движений. Поэтому в Д. обнаруживаются цели человека, а вслед за тем раскрывается и его внутр. мир (мировоззрение, мысли, воля, чувства и т. д.).

Человек всегда связан с окружающей средой; действуя, он изменяет или пытается изменить какой-то из её объектов согласно своим интересам. «Законы внешнего мира, природы... суть основы целесообразной деятельности человека. Человек в своей практической деятельности имеет перед собой объективный мир, зависит от него, им определяет свою деятельность» (Ленин В. И., Соч., т. 38, с. 178—79). Цели, возникающие в сознании человека, с одной стороны,— субъективны, идеальны, с другой — предметны, материальны. Та или иная конкретная цель возникает у человека в данной объективной среде в зависимости от его общих интересов, прошлого жизненного опыта, мировоззрения, индивидуального характера, воспитания, вкусов, привычек и т. д. Субъективная целеустремлённость сознания человека — внутренняя, психич. сторона Д. Сама целеустремлённость ещё не есть Д., пока она не реализуется в тех или иных мышечных движениях. Но Д. нельзя отождествлять с движением: тот же человек в разных условиях и разные люди в одних и тех же условиях будут совершать при помощи разных, а иногда и противоположных, движений одно и то же Д. Важное для человека Д. может требовать от него самых скупых движений и малозначительное Д.— многих, широких движений; разные и противоположные друг другу субъективные цели (а следовательно, и Д.) могут требовать сходных, близких друг другу движений.

Подмена Д. движением приводит актёра к иск-ву представления, к изображению отсутствующих у него переживаний. В этом случае движения часто раскрывают цели играющего актёра (понравиться публике, рассмешить её, растрогать и т. п.), а не внутр. мир героя. В результате образ лишается реального психич. содержания и тогда он не может быть отнесён к иск-ву переживания. Если актёр стремится переживать роль не действуя, то он отказывается от присущих актёрскому искусству конкретных средств воплощения и его стремление передать субъективные переживания героя могут остаться только намерениями, практически неосуществляемыми желаниями. Обычно в таких случаях актёр пытается вызвать в себе то или иное чувство, усилить, сохранить, зафиксировать те или иные психич. состояния; внимание его оказывается занято самовнушением, самоанализом, он изолирует себя от окружающей среды, и, следовательно, не может воздействовать на какой-либо из её объектов. В результате он может оказаться во власти штампов.

Реалистич. актёрское иск-во требует умения пользоваться Д. как единым процессом, психологически содержательным, целеустремлённым, доступным физич. восприятию. Поэтому Д. называют процессом «психофизическим». При этом условии переживания актёра в роли выступают как его Д.

В иск-ве драм. актёра большое место занимают словесные Д. Цель их — воздействие на партнёра путём внедрения в его сознание тех или иных представлений (видений). Представления эти — мысли героя, образы, картины, возникающие в его воображении,— воплощены в словесном Д., в звучащей речи. В зависимости от того, какова цель актёра, совершающего словесное Д., какие видения вызываются его речью, в каких обстоятельствах находится и какие слова произносит — речь его будет звучать так или иначе и будет сопровождаться теми или другими мускульными движениями. Физич. сторона словесного Д. заключается в звуках речи, в движениях тела, помогающих воздействовать на партнёра словом. Словесные Д. обычно подготавливаются бессловесными; те и другие, дополняя и развивая друг друга, образуют единую линию Д., устремлённую к цели данного этапа жизни человека, и, следовательно, созданию реалистич. сценич. образа.

Конкретный процесс сосредоточенного мышления в актёрском иск-ве также рассматривается как Д. Думая, человек пользуется своими представлениями о тех или иных явлениях. Сопоставляя, противопоставляя и связывая друг с другом эти представления, он ищет решения того или иного вопроса, т. е. целеустремлённо подготавливает себя, своё сознание для воздействия на объекты внешнего мира. Думают люди при помощи слов, но если в реальной жизни эти слова не произносятся вслух, на сцене в монологе они произносятся. Физическая сторона Д. в монологе определяется теми же факторами, что и при сосредоточенном мышлении.

Среди Д. различают относительно «простые» и относительно «сложные» Д. Простые Д. условно называют иногда «физическими» потому, что простота их психич. содержания делает очевидной их физическую, мышечную природу. Сложные Д. условно называют «психологическими». Осложнение психического содержания Д. (осложнение его цели) влечёт за собой расширение круга способов его физич. осуществления. Поэтому физич. сторона «сложного психологического» Д. менее ясна и менее определённа, чем физич. сторона простого Д. Психофизич. природа Д. обнаруживается в том, что всякое простое Д. входит в состав сложного; всякое сложное состоит из относительно простых и входит в состав ещё более сложного Д. Для того чтобы определить, из каких простых состоит данное сложное Д., ставится вопрос: что нужно сделать, какие Д. совершить в данных конкретных обстоятельствах данному человеку для того, чтобы достичь цели данного сложного Д. Чтобы определить, в состав какого именно сложного Д. входит простое Д., ставится вопрос: для чего, зачем этому человеку в данном случае нужно достижение цели простого Д. Отнесение тех или других Д. к простым или сложным имеет чисто практич. смысл в творческой работе актёра. Разлагая, дробя сложные Д. на простые, объединяя простые Д. в сложные и отбирая таким путём нужные ему для создания образа Д., актёр в соответствии со *сверхзадачей* и *сквозным действием* строит и уточняет логику Д. в роли и создаёт сценический образ.

То, что Д. является важнейшим элементом театрального иск-ва, утверждалось мн. теоретиками и практиками т-ра в течение многих веков. Станиславский писал: «Само слово „драма“ на древнегреческом языке означает „совершающееся действие“» (Собр. соч., т. 2, 1954, с. 48). Ж. Ж. Руссо писал: «Всякое свободное действие возникает из двух оснований, которые совместно производят его. Одно из этих оснований — моральное, а именно — воля, которая определяет акт; другое — физическое, а именно — сила, которая выполняет его. Когда я собираюсь двигаться по направлению к какому-нибудь предмету, то нужно, во-первых, чтобы я хотел пойти, а во-вторых, чтобы мои ноги двигали меня по направлению к нему» («Об общественном договоре», М., 1938, с. 48). В. Г. Белинский считал, что «чтобы понять вполне лицо, мало знать, как оно действует, говорит, чувствует,— надо видеть и слышать, как оно действует, говорит, чувствует» (Полн. собр. соч., т. 2, 1953, с. 305). К. С. Станиславский на основе своего актёрского и режиссёрского опыта, опыта МХАТ, достижений рус. материалистич. науки (И. М. Сеченова, И. П. Павлова) дал полное и точное толкование природы Д. и определил его истинное значение в иск-ве театра. Он утверждал, что Д. актёра в реалистическом т-ре должны быть «подлинными, продуктивными и целесообразными», в отличие от Д. условных, «изображаемых».

2) В драматургии под Д. понимается развитие событий. В этом смысле понятие Д. связано с фабулой и сюжетом. Насыщенность пьесы Д. определяется бурным развитием событий, многократными и резкими изменениями в положении действующих лиц; статичность, бездейственность пьесы — отсутствием таких изменений. Различают внешнее и внутреннее Д.: пьеса может быть богата внешним Д. и бедна внутренним, и наоборот. Если стремительное, сложное, а иногда запутанное развитие событий не связано с раскрытием характеров действующих лиц, их сложного духовного мира и не служит созданию значительных по содержанию образов (напр., в водевилях, в «комедиях положений»), то Д. пьесы называется внешним. Если же в относительно простых событиях (распространённых, обыденных) участвуют сложные и глубокие люди, характеры к-рых раскрываются в этих событиях, если изменения происходят не столько в положении героев, сколько в их внутреннем мире— в их мировоззрении, убеждениях (напр., в психологич. драмах, в «комедиях характеров»), то Д. пьесы называется внутренним. Внешнее Д. связано с внутренним Д., одно без другого невозможно. Поэтому при сопоставлении их имеется в виду преимущественное наличие того или другого. Д.—основа реалистич. пьесы. «Драма должна быть строго и насквозь действенна, только при этом условии она может служить возбудителем актуальных эмоций...» (Горький М., О пьесах, в кн.: Собр. соч., т. 26, 1953, с. 423). См. *Драма*.

3) Законченная часть пьесы и спектакля (драматич., оперного, балетного). В зависимости от сложности и длительности воплощаемых событий пьеса и спектакль делятся на то или иное число актов, или Д. В каждом из них начинается и завершается определённое звено событий пьесы. В первом Д. обычно дана экспозиция и происходит завязка, в последнем— развязка. В завязке начинается та борьба между действующими лицами, к-рая так или иначе завершается в развязке. Каждое из промежуточных Д. (между первым и последним) заключает в себе целостный этап этой борьбы: включение в борьбу новых сил, переход инициативы от одних к другим, смену условий, в к-рых находятся гл. персонажи (действующие лица), возникновение и преодоление препятствий на пути героя к его цели и т. д. Деление пьесы на акты, или Д., связано с композицией *драмы*, её стилем и жанром. В одноактной пьесе ясность, простота исходного положения действующих лиц (экспозиция), простота конфликта делают возможным такой разворот борьбы, при к-ром все события пьесы укладываются в одно Д.

Лит.: Ленин В. И., Соч., 4 изд., т. 1, с. 385—88; Аристотель, Об искусстве поэзии, пер. [с греч.], М., 1957; Леонардо да Винчи, Избранное, М., 1952, с. 100, 231; Гегель Г. В. Ф., Соч., т. 12, М., 1938, с. 223; Белинский В. Г., Избр. соч., М., 1948, с. 553; Сеченов И. М., Избр. философские и психологические произведения, [М.], 1947, с. 70—71, 98, 114; Павловские среды, т. 1, М.—Л., 1949, с. 345; Холодов Е., Композиция драмы, М., 1957; Станиславский К. С., Собр. соч., т. 1—4, М., 1954—57; его же, Режиссерский план «Отелло», М.—Л., 1945; Топорков В., К.С. Станиславский на репетиции, М., 1950; Беседы К.С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг., М., 1952; Горчаков Н., Режиссерские уроки К. С. Станиславского, 3 изд., М., 1952; Кристи Г., Работа К. С. Станиславского в оперном театре, М., 1952; Ершов П., Технология актерского искусства, М., 1959. *П. Е.*

ДЕ́ЙСТВО — древние культовые обряды (празднества, торжества), заключавшие в себе элементы театр. действия. При первобытнообщинном строе обряды сопровождались простейшими формами пляски, пения, музыки. К Д. относятся др.-греч. обряды в честь бога Диониса — Дионисовы действа, от к-рых берёт своё начало антич. т-р. В Индии, еще за тысячелетие до н. э., были широко известны обряды Вишну-Кришны; от них произошли индийские драмы-мистерии «джатра». В ср. века Д. являлись церк.-религ. обряды, процессии, в к-рые, в целях большего воздействия на верующих, вводились элементы театрализации. На Западе такие Д. появились в 9 в. в богослужениях католич. церкви: сначала представляли собой диалогизированное чтение избранных священных текстов, затем изображение в лицах отдельных евангельских эпизодов (см. *Литургическая драма*). В России Д. появились в нач. 16 в. и бытовали до конца 17 в. Таковы, напр., «Пещное действо» — инсценировка библейского рассказа о трёх отроках, «Умовение ног» — инсценировка евангельского рассказа о тайной вечере, «Действо цветоносия, или Хождения на осляти»— о въезде Иисуса Христа в Иерусалим, и пр. Д. называли массовые представления на революц. и др. темы. Устраивались обычно под открытым небом. Были распространены также во Франции в эпоху франц. бурж. революции конца 18 в., в СССР — в первые послеоктябрьские годы (см. *Массовое действо*). *А. Шн.*

ДЕ́ЙСТВУЮЩЕЕ ЛИЦО́ — персонаж (лицо), участвующий в пьесе.

ДЕ́ЙЧ, Александр Иосифович [р. 1(13).V.1893]— русский советский литературовед и театровед. В 1917 окончил историко-филологич. ф-т Киевского ун-та. Лит. деятельность начал в 1911. Педагогическую— с 1918. Доктор филологич. наук (1945), профессор (1922). Осн. работы Д. посв. зап.-европ. литературе и т-ру. Выступает как переводчик: «Пигмалион» и «Ученик дьявола» Шоу, «Нашествие Наполеона» Газенклевера (перевод и переработка; совм. с А. В. Луначарским), франц. нар. фарс «Адвокат Патлен».

Соч.: Тальма, М., 1934; Красные и черные. Актеры в эпоху Французской революции, М.—Л., 1939; С. Л. Кузнецов, М.—Л., 1947; Абрар Хидоятов, М.—Л., 1948; Леся Украинка. Критико-биографич. очерк, М., 1953, 2 изд., 1954; Г. Гейне и театр, М., 1956 (вступ. статья, составление, ред. и комментарии), Луначарский и театр, в кн.: Луначарский А. В., О театре и драматургии. Избр. статьи, т. 2, М., 1958, с. 7—46; Мы любим театр, М., 1960. *С. Г.*

ДЕЙША-СИОНИ́ЦКАЯ (урожд.—Сионицкая, по мужу — Дейша), Мария Адриановна [22.X(3.XI). 1859, Чернигов,—25.VIII.1932, Коктебель, близ Феодосии] — русская артистка оперы (драматическое сопрано) и педагог. Окончила в 1881 Петерб. консерваторию по кл. Е. Ф. Цванцигер и К. Эверарди; совершенствовалась у М. Маркези в Вене и Париже. В 1883—91 пела в Мариинском, в 1891—1908— в Большом т-ре. Была первой исполнительницей партии Ярославны в Москве; впервые на моск. сцене исполнила также партии Лизы и Купавы. Среди др. партий: Антонида («Иван Сусанин»), Наташа («Русалка»), Татьяна; Мария, Иоланта, Кума («Мазепа», «Иоланта», «Чародейка» Чайковского), Вера Шелога («Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова), Земфира («Алеко» Рахманинова), Агата («Вольный стрелок» Вебера), Валентина («Гугеноты»), Елизавета («Тангейзер»), Аида.



Д.-С. обладала сильным голосом красивого тембра, ровным во всех регистрах. Высокий интеллект, глубокое понимание роли сочетались в её исполнении с задушевностью и большим артистич. темпераментом. Выступала с Шаляпиным (в «Русалке») и др. выдающимися певцами. Талант артистки блестяще проявился и в её концертных выступлениях.



М. А. Дейша-Сионицкая в партии Кумы.

Д.-С. участвовала в создании Моск. нар. консерватории (осн. в 1906) и совм. с Б. Л. Яворским в организации Моск. «Муз. выставок» (1907—13)—концертов из новых произведений, преим. рус. композиторов. В 1907—1913 Д.-С. преподавала в Моск. нар. консерватории, в 1921—32 —профессор Моск. консерватории. Свои педагогич. принципы изложила в книге «Пение в ощущениях».

Соч.: Пение в ощущениях, М., 1926.
Лит.: Ф[индейзен] Н., М. А. Дейша-Сионицкая, «РМГ», 1902, № 49; Алексеева Е., М. Дейша-Сионицкая, «Советская музыка», 1962, № 8. *Б. Яг.*

«ДЕКАБРИ́СТЫ» — 1) Опера В. *Золотарёва*, либр. В. Ясиновского. Пост. 27 дек. 1925 в Большом т-ре (дирижёр Ипполитов-Иванов, художники Петровский, Сапегин, Меньшутин, балетм. Лацилин; генерал Раевский—Арсеньев, Волконский — Политковский, Маша Волконская— Глухоедова, Саша Раевский — Наумов, Рылеев — Юдин, Наташа Рылеева — Зорич, Николай I — Садомов, Бенкендорф — Люминарский, Одоевский — Исаков, князь Тру-

бецкой—Бурлак, Каховский — Пеньковой); Свердловский т-р оперы и балета (1930). Новая ред. оперы — «Кондратий Рылеев», исполнена Оперным ансамблем ВТО, Москва, 1957.

2) Опера Ю. *Шапорина*, либр. А. Толстого и Вс. Рождественского. Пост. 23 июня 1953, Большой т-р (дирижёр Мелик-Пашаев, реж.-постановщик Охлопков, художники Петрицкий, Старженецкая, гл. хормейстер Шорин, хормейстеры Рыбнов, Хазанов, балетм. Лавровский; Рылеев — Ал. Иванов, Пестель—А. Пирогов, Бестужев — И. Петров, Каховский — Нэлепп, князь Трубецкой — Селиванов, Якубович — Воловлов, князь Щепин-Ростовский — Большаков, княгиня Щепина-Ростовская — Вербицкая, Елена — Покровская, Мария Тимофеевна — Косицина, Стеша — Давыдова, Ростовцев — Чекин, Николай I — Огнивцев). Т-р оперы и балета им. Кирова пост. «Д.» в 1953 (дирижёр Хайкин, пост. Соковнина, худ. Константиновский, хормейстер Михайлов, балетм. Мустаев; Рылеев — Алексеев, Пестель — Ящугин, Каховский — Ульянов, Бестужев — Ярошенко, Якубович — Шашков, князь Трубецкой — Мелентьев, Муравьёв-Апостол—Пронин, Бестужев-Рюмин — Калужский, князь Щепин-Ростовский — Бугаев, княгиня Щепина-Ростовская — Вельтер, Елена — Кашеварова, Стеша — Сыроватко, Ростовцев — Нечаев, Николай I — Константинов). Пост. за рубежом: Прага (1957), Острава (1958). *Н. Гр.*

Издания: «Д.», клавир, М., 1953; М., 1956.

«ДЕКА́ДА МОСКО́ВСКИХ ЗРЕ́ЛИЩ» — русский советский журнал, издававшийся в Москве в 1938—40. Выходил один раз в 10 дней. Ответств. редактор — М. Имас. В журнале печатались рецензии, статьи об актёрах, режиссёрах, помещались указы о награждении, публиковался репертуар моск. театров на декаду (с составом исполнителей к каждому спектаклю).

ДЕКА́ДЫ ИСКУ́ССТВА И ЛИТЕРАТУ́РЫ В МОСКВЕ́ — показы в Москве достижений искусства союзных и автономных республик СССР. 1-я декада — Украинская — состоялась в 1936.

Декады представляют собой систему разл. мероприятий (спектакли, концерты, эстрадные программы, цирковые представления, самодеятельные выступления, вечера писателей, композиторов, художников, выставки живописи, графики и скульптуры, книжные выставки и т. д.), в к-рых участвуют проф. и самодеят. театральные, муз.-вок. и хореографич. коллективы. Декада завершается торжеств. заключит. концертом. Всего (с 1936) было проведено 25 декад иск-ва и лит-ры союзных и 9 авт. республик.

Азербайджанские декады: 5—15 апр. 1938. Участники: Т-р оперы и балета им. М. Ф. Ахундова (оперы «Кёр-Оглы» У. Гаджибекова, «Шахсенем» Глиэра и «Нергиз» Магомаева, муз. комедия «Аршин мал алан» Уз. Гаджибекова); ансамбль, солисты азербайджанской филармонии. 22—31 мая 1959. Т-р оперы и балета им. Ахундова (оперы «Севиль» Амирова и «Кёр-Оглы» Гаджибекова, балеты «Семь красавиц» Караева, «Девичья башня» Бадалбейли и «Гюльшен» С. Гаджибекова), Т-р им. Азизбекова («Бухта Ильича» Меджнунбекова, «Алмас» Джабарлы, «Фархад и Ширин» Вургуна, «Отелло»), Рус. драм. т-р им. С. Вургуна («Кремлёвские куранты»; «Вагиф» Вургуна, «Утро Востока» Мамедханлы, «Маскарад» Лермонтова), ансамбли, коллективы и солисты Азерб. гос. филармонии.

Армянские декады: 20—29 окт. 1939. Участники: Т-р оперы и балета им. Спендиарова (оперы «Алмаст» Спендиарова, «Ануш» Тиграняна, «Лусабацин» Степаняна, балет «Счастье» Хачатуряна); ансамбль песни и танца Арм. ССР; ашугский ансамбль, оркестры, хоры. 1—13 июня 1956. Т-р оперы и балета им. Спендиарова (оперы «Давид-Бек» и «Ануш» Тиграняна, «Аршак II» Чухаджяна, «Пиковая дама»; балет «Севан» Егиазаряна); Т-р им. Г. Сундукяна («Утёс» Папазяна, «Намус» Ширванзаде, «Дядя Багдасар» Пароняна, «Ещё одна жертва» Сундукяна, «Егор Булычов и другие», «Отелло»); Ереванский рус. драм. т-р им. К. С. Станиславского («Из-за чести» Ширванзаде, «Поворот» Овчинникова, «Кремлёвские куранты», «Мещане»); Ленинаканский арм. драм. т-р им. Мравяна («Опытное поле» Заряна, «В кольце» Вагаршяна); Ансамбль арм. нар. песни и танца; Ансамбль гусанской песни им. Саят-нова; Гос. эстрадный оркестр, цирковые коллективы, коллективы самодеятельности.

Белорусские декады: 5—15 июня 1940. Участники: Белорусский т-р оперы и балета — оперы («Михась Подгорный» Тикоцкого, «В пущах Полесья» Богатырёва, «Цветок счастья» Туренкова, балет «Соловей» Крошнера); Т-р им. Я. Купалы («Партизаны» и «Кто смеётся последним» Крапивы, «Гибель волка» Самуйлёнка, «Последние»); коллективы и солисты белорусской филармонии, коллективы самодеятельности. 11—21 февр. 1955. Участники: Белорусский т-р оперы и балета (оперы: «Девушка из Полесья» Тикоцкого, «Евгений Онегин»; «Страшный двор» Монюшко, балет «Пламенные сердца» Золотарёва); Т-р им. Я. Купалы («Константин Заслонов» Мовзона, «Поют жаворонки» Крапивы, «Павлинка» Купалы, «Извините, пожалуйста» Макаёнка, «Доходное место»); Т-р им. Я. Коласа («Разорённое гнездо» Купалы, «Нестерка» Вольского, «Враги»); Минский русский драм. т-р («Брестская крепость» Губаревича, «Король Лир»); коллективы и солисты белорусской филармонии, самодеятельности.

Грузинские декады: 5—15 янв. 1937. Участники: Т-р оперы и балета им. Палиашвили (оперы «Абесалом и Этери», «Даиси» З. Палиашвили, «Дареджан Цбиери» Баланчивадзе, «Кето и Котэ» Долидзе); ансамбли; 21 марта — 1 апр. 1958. Т-р оперы и балета им. Палиашвили (оперы «Даиси» Палиашвили, «Невеста Севера» Торадзе, «Орлеанская дева» Чайковского, балеты «Горда» Торадзе, «Отелло» Мачаварнани); Т-р им. Ш. Руставели («Тариэл Голуа» Киачели, «Молодая учительница» Келбакиани, «Оптимистическая трагедия»; «Царь Эдип» Софокла, «Испанский священник» Флетчера); Т-р им. Марджанишвили («На перепутье» Готуа, «Изгнанник» Важа Пшавела, «Марине» Бараташвили, «Гибель эскадры», «Ричард III»); Тбилисский рус. т-р им. Грибоедова («Киквидзе» Дарасели, «Хевисбери Гоча» Шаншиашвили, «Грозовой год» Каплера, «Расточитель» Лескова); ансамбли, хоры, оркестры, исполнители-солисты.

Казахские декады: 17—23 мая 1936. Участники: Казахский муз. т-р (муз. драмы Брусиловского «Кыз Жибек» и «Жалбыр»); коллективы и солисты казахской филармонии. 12—21 дек. 1958. Участники: Т-р оперы и балета им. Абая (оперы «Биржан и Сара» Тулебаева, «Абай» Жубанова и Хамиди, балеты «Дорогой цветов» Тлендеева, Степанова и Манаева, «Бахчисарайский фонтан»); Казахский т-р драмы («Енлик-Кебек» Ауэзова, «Трагедия поэта» Мусрепова, «Чокан Валиханов» Муканова, «Одно дерево — не лес» Тажибаева, «Укрощение строптивой»); Алма-Атинский рус. т-р («Наследники» Анова, «Джордано Бруно» Окулевича, «Битва в пути» по роману Николаевой); ансамбли, оркестры, солисты казахской филармонии.

Киргизские декады: 26 мая — 4 июня 1939. Участники: Киргизский муз. т-р (муз. драмы «Аджал Ордуна», «Алтын Кыз» и опера «Айчурек» Власова, Малдыбаева и Фере). 14—23 окт. 1958. Киргизский т-р оперы и балета (оперы «Токтогул» Власова, Малдыбаева и Фере, «Опричник» Чайковского, балеты «Анар» Власова и Фере, «Чолпон» Рауэр-вергера); Киргизский драм. т-р («Курманбек» Джантошева, «Тар Капчигай» Абдумомунова, «Гроза»; «Тайфун» Цао Юя); Фрунзенский рус. т-р им. Крупской («Кремлёвские куранты», «Мещане»; «Сырыжкы» Эшмамбетова, «Свет в долине» Шукурбекова); ансамбли, оркестры, солисты киргизской филармонии.

Латышские декады: 14—26 дек. 1955. Участники: Т-р оперы и балета Латв. ССР (оперы «Банюта» Калныня, «К новому берегу» Зариня,

«Сказание о граде Китеже» Римского-Корсакова, балеты «Сакта свободы» Скулте, «Лайма» Лиепиня); Т-р драмы Латв. ССР («Земля зелёная» Упита, «Дни портных в Силмачах» Блаумана, «Цеплис» по роману Розита, «Кремлёвские куранты», «На дне»); Художеств. т-р Латв. ССР им. Райниса («Вей, ветерок!» Райниса, «Корабль выходит в море» Ванага, «Тени» Салтыкова-Щедрина, «Ромео и Джульетта»); Республиканский т-р кукол («Золотой конь» Райниса); ансамбли, хоры, оркестры, солисты Латвийской филармонии, коллективы самодеятельности.

Литовские декады: 4—15 марта 1954. Участники: Т-р оперы и балета Лит. ССР (оперы «Марите» Рачюнаса, «На берегу моря» Юзелюнаса, «Князь Игорь», «Травиата»); Т-р драмы Лит. ССР («Правда кузнеца Игнотаса» Гузявичюса, «Невестка» Милюнаса по Жемайте, «Враги»); Каунасский муз. т-р («Накануне» Грицюса, «Женитьба Фигаро»); ансамбли, хоры, солисты литовской филармонии.

Молдавские декады: 28 дек. 1949. Декада нац. музыки и танца Молд. ССР. Участники: Молдавская хоровая капелла «Дойна», ансамбль нар. танца, оркестр нар. инструментов. Солисты Молд. гос. филармонии (Т. Чебан и др.). 27 мая — 5 июня 1960— декада Молд. иск-ва и лит-ры. Молд. т-р оперы и балета (опера «Грозован» Гершфельда, «Сердце Домника» Стырчи, балеты «Рассвет» Загорского и «Сломанный меч» Лазарева), Молд. муз.-драм. т-р им. Пушкина (муз. комедия «Счастье моё» Корняну и Геркена, драма «Овидий» Александри и др.), Кишинёвский Рус. т-р им. Чехова («Семья» Попова, «Когда зреет виноград» Дариенко и др.), ансамбли, коллективы и солисты молд. гос. филармонии.

Таджикские декады: 12—20 апр. 1941. Участники: Таджикский т-р оперы и балета (оперы «Восстание Восэ» Баласаняна, «Кузнец Кова» Баласаняна и Бобокалонова, муз. представление «Лола» Баласаняна; балет «Две розы» Ленского); Т-р им. Лахути («Краснопалочники» Улуг-заде, «Отелло»). 9—20 апр. 1957. Таджикский т-р оперы и балета им. Айни (оперы «Пулат и Гульру» Сайфиддинова, «Мазепа»; балеты «Дильбар» Ленского, «Лейли и Меджнун» Баласаняна); Т-р им. Лахути («Дохунда» Икрами, «Саодат» Саидмурадова и Рабиева, «Дил Дили Зайнаб» Киямова и Мороз, «Король Лир»); Душамбинский т-р им. Маяковского («Трагедия Усманова» Миршакара, «Добрая слава» Рабиева, «Баня», «Дети солнца»); Памирский ансамбль нар. песни и танца, коллективы и солисты таджикской филармонии, коллективы самодеятельности.

Туркменская декада: 14—24 окт. 1955. Участники: Туркменский т-р оперы и балета (оперы «Шахсенем и Гариб» Шапошникова и Овезова, «Евгений Онегин»; балет «Алдар Косе» Корчмарёва); Туркменский драм. т-р («Семья Аллана» Мухтарова, «Ревизор», «Отелло»); Ашхабадский рус. т-р им. Пушкина («Весёлый гость» Мухтарова, «Джахан» Сейтлиева, «Три сестры»); ансамбли, хоры, солисты туркменской филармонии, коллективы самодеятельности.

Узбекские декады: 21—30 мая 1937. Участники: Узбекский муз. т-р (муз. драмы «Фархад и Ширин» Успенского, «Гюльсара» Глиэра и Джалилова); ансамбль под рук. Тамары Ханум. 14—23 февр. 1959. Т-р оперы и балета им. Навои (оперы «Дилором» Ашрафи, «Зейнат и Оман» Садыкова, Раджаби, Захирова и Зейдмана, «Проделки Майсары» Юдакова; балеты «Мечта» Акбарова, «Маскарад» по Лермонтову Лапутина); Т-р им. Хамзы («Бай и батрак» Хамзы, «Хурият» Уйгуна, «Путеводная звезда» Яшена, «Дядя Ваня»; «Юлий Цезарь» Шекспира); Т-р им. Мукими (муз. драмы «Нурхон» Джалилова и Сабитова, «Равшан и Зульхумор» Джалилова и Мушеля, «Алтын Куль» Левиева, «Ватан Ишки» Бабаева); Ташкентский рус. т-р им. Горького («Тайна паранджи» Хамзы, «История пустой души» по роману Горького «Жизнь Клима Самгина», «Дракон и солнце» Гинзбурга, «Дали неоглядные» Вирты); ансамбль узб. нар. танца «Бахор», Хорезмский и Каракалпакский ансамбли песни и танца, ансамбль под рук. Тамары Ханум, оркестры, хоры, коллективы самодеятельности.

Украинские декады: 11—21 марта 1936. Участники: Т-р оперы и балета им. Шевченко (оперы «Наталка-Полтавка», «Запорожец за Дунаем», «Снегурочка»); Ансамбль укр. нар. танца, хоровая капелла «Думка», Украинская капелла бандуристов, женский хоровой ансамбль. 15—26 июня 1951. Т-р оперы и балета им. Шевченко (оперы «Богдан Хмельницкий» Данькевича, «Запорожец за Дунаем», «Царская невеста»; балет «Маруся Богуславка» Свечникова); Т-р им. Франко («Назар Стодоля» Шевченко, «Мартын Боруля» Карпенко-Карого, «Макар Дубрава» и «Калиновая роща» Корнейчука, «На грани ночи и дня» Якобсона); Киевский т-р им. Леси Украинки («Жизнь начинается снова» Собко, «Рассвет над Москвой» Сурова, «Живой труп», «На всякого мудреца довольно простоты»); харьковский Т-р им. Шевченко («Дай сердцу волю, заведёт в неволю» Кропивницкого, «Гибель эскадры»; «Ярослав Мудрый» Кочерги, «Егор Булычов и другие»); львовский Т-р им. Заньковецкой («Пока солнце взойдёт, роса очи выест» Кропивницкого, «Борислав смеётся» по роману Франко, «Весенний поток» Прокопенко, «Вей, ветерок!» Райниса); Ансамбль песни и танца Укр. ССР, Ансамбль нар. танца УССР, хоровая капелла «Думка», львовская хоровая капелла «Трембита», Закарпатский народный хор, Гос. капелла бандуристов УССР и др. 12—21 ноября 1960; Т-р оперы и балета им. Шевченко (оперы «Арсенал» Майбороды, «Первая весна» Жуковского, «Тарас Бульба» Лысенко; балеты «Лесная песня» Скорульского, «Чёрное золото» Гомоляки), Т-р им. Франко («Над Днепром» Корнейчука, «Свадьба Свечки» Кочерги, «Не суждено» Старицкого, «Король Лир»); Т-р им. Леси Украинки («Песня под звёздами» Собко, «Юность Поли Вихровой» по Леонову, «Дядя Ваня»); харьковский Т-р им. Шевченко («Почему улыбаются звёзды» Корнейчука, «День рождения» Печенежского, «Загубленная жизнь» по роману «Гулящая» Мирного), коллективы, ансамбли, солисты Укр. гос. филармонии.

Эстонская декада: 14—25 дек. 1956. Участники: Т-р оперы и балета «Эстония» (оперы «Огни мщения» Э. Каппа, «Рука об руку» Эрнесакса, «Борис Годунов»; балеты «Тийна» Аустер, «Золотопряхи» Э. Каппа); Т-р им. Кингисеппа («Совесть» Раннета, «Утерянный рай» Якобсона, «Весна» Лутса, «Маскарад»; «Антоний и Клеопатра» Шекспира); Т-р «Ванемуйне» («Железный дом» Таммлаана, «Неуловимое чудо» Вильде, «Песня обольщения» Хинт, муз. комедия «Румму Юри» Арро и Нормета, оперетта «Только мечты» Кырвера); Мужской хор Эстонской ССР и др.

Показ лит-ры и иск-ва Адыгейской и Карачаево-Черкесской автономных областей: 7—11 окт. 1957. Адыгейский ансамбль песни и пляски, Карачаево-Черкесский ансамбль песни и пляски, самодеятельность.

Башкирская декада: 27 мая — 5 июня 1955. Башкирский т-р оперы и балета (оперы «Салават Юлаев» Исмагилова, «Царская невеста»; балеты «Журавлиная песня» Степанова, «Лауренсия» Крейна); Башкирский т-р драмы («Одинокая берёза» Карима, «Черноликие» Амири и Галимова, «Дядя Ваня», «Отелло»); Ансамбль нар. танца Башк. ССР, хоры, оркестры, коллективы самодеятельности.

Бурятские декады: 20—27 окт. 1940. Участники: Муз.- драм. т-р Бурят-Монгольской АССР (оперы «Энхэ-Булат батор» Фролова, «Баир» Цыдынжапова и Шадаева); ансамбли, солисты, коллективы

самодеятельности. 27 нояб.—8 дек. 1959. Бурятский т-р драмы («Барометр показывает бурю» Батожбая, «Хитрый Будамшу» Шагжина, «Горе от ума»; «Тайфун» Цао Юя); Т-р оперы и балета (оперы «Побратимы» Аюшеева, «Князь Игорь», балеты «Красавица Ангара» Книппера, «Во имя любви» Батуева и Майзеля); Т-р русской драмы, Улан-Удэ («Сквозь грозы» Кычакова, «Василиса Мелентьева» Островского), ансамбли, коллективы и солисты бурятской гос. филармонии.

Показ лит-ры и иск-ва Кабардино-Балкарской АССР. 20 июня — 1 июля 1957. Объединённый драм. т-р («Песнь о Даханаго» Аксирова, «Семья Тамаши» Шхагапсоева, «Навечно» Шортанова, «Ревизор»); кабардинская студия ГИТИСа (4-й курс) («В добрый час!» Розова, «Жорж Данден» Мольера).

Дагестанская декада: 8—19 апр. 1960. Участники: Кумыкский муз.-драм. т-р им. Салаватова (муз. комедия «Под деревом» Рустамова, «Каменный гость» Пушкина); Аварский т-р им. Г. Цадасы (трагедия «Горянка» Гамзатова, водевиль «По горным дорогам» Закорьяева и Даудова); Лезгинский т-р им. Стальского (муз. драма «Ашуг-Саид» Хурюгского и Меджидова, историко-революц. драма «Сулак-свидетель» Хуршилова и Чистякова); Лакский т-р им. Капиева («В родном ауле» Алиева); Русский т-р им. Горького, Махач-Кала («Сердца друзей» М. и З. Зульфухаровых), ансамбли, коллективы, солисты Даг. гос. филармонии.

Карельская декада: 21 авг.—1 сент. 1959. Финский драм. т-р («Сельские сапожники» Киви, «Хозяйка леса» по Бабичу, «Люди с Данго́ра» Андерсена-Нексё, «Бессмертные звёзды» Гракова и Иванова, «Егор Булычов и другие»); Муз.-драм. т-р, Петрозаводск («Трасса» Дворецкого, «В огненном кольце» Борисова, «Снегурочка»; муз. комедия «Кумоха» Пергамента, балет «Сампо» Синисало), ансамбли, коллективы, солисты Карельской гос. филармонии.

Северо-Осетинская декада: 26 авг.—4 сент. 1960. Участники: Осетинский Муз.-драм. т-р (опера «Коста» и муз. комедия «Весенняя песня» Плиева, пьесы «Чермен» Плиева, «В родных горах» Хубецовой, «Крылатые» Токаева, «Гибель эскадры» Корнейчука, «Король Лир»); Рус. т-р, Орджоникидзе («Я и мои друзья» Алексеева, «Старик» Горького, «Фатима» по Хетагурову, «Лиса и виноград» Фигейреду), ансамбли, коллективы, солисты Сев.-Осет. гос. филармонии.

Татарская декада: 24 мая — 2 июня 1957. Участники: Татарский т-р оперы и балета им. Мусы Джалиля (оперы «Алтын-Чеч», «Джалиль» Жиганова, «Саматх» Валиуллина, «Евгений Онегин», балет «Шурале»); Т-р им. Камала («Зангер Шэль» Тинчурина, «Хужа Насредин» и «Зифа» Исанбета, «Мининкамал» Амирова, «Ташкыннар» Гиззата, «Король Лир»); Казанский Большой драм. т-р им. Качалова [«Бессмертная песнь» («Муса Джалиль») Ишмуратова, «Мать своих детей» Афиногенова, «Юность буревестника» Елизаровой, «Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого, «Старик» Горького]; Мензелинский колхозно-совхозный т-р («Неписанные законы» Аминова, «Галиябану» Файзи); коллективы и солисты татарской филармонии, самодеятельность.

Якутская декада: 10—17 дек. 1957. Участники: Якутский муз.-драм. т-р им. Ойунского (опера «Ньюргун Боотур» Жаркова и Литинского, театрализованная оратория «Якутская праздничная» Григорьяна, сцены нар. праздника «Ысыах»); ансамбли, солисты, коллективы самодеятельности.

Кроме перечисленных декад, аналогичные мероприятия (недели, показы и др.) проводились в столицах союзных и автономных республик. *А. Ши.*

ДЕ КИРИКО (De Chirico), Джорджо (р. 10.VII. 1888) — итальянский художник и театральный декоратор. Род. в Греции. Художеств. образование получил в Афинах, Флоренции, Мюнхене. Творчество Де К. сформировалось под влиянием швейц. художника-символиста А. Бёклина. С 1924 Де К. работает как художник в т-ре; принимает участие в пост. оперно-балетных спектаклей (в т. ч. мн. опер, показываемых на итал. фестивале «Флорентийский музыкальный май»). Художник-сюрреалист, Де К. в своих театральных работах использует принципы реалистического искусства.

Среди работ Де. К. — оперы: «Пуритане» Беллини (1932), «Орфей» Монтеверди (1945), «Ифигения» Пиццетти (1951); балеты «Протей» на муз. Дебюсси (1938, «Балле рюсс», Лондон), «Аполлон Мусагет» на муз. Стравинского (1956, «Пиккола Скала», Милан) и др.

ДЕ́ККЕР (Dekker), Мауриц (р. 16.VII. 1896)—голландский писатель. Автор мн. романов и пьес, Д. в своём творчестве обличает социальную несправедливость, выступает страстным противником фашизма и антисемитизма, сторонником идей социализма, создаёт психологически углублённые образы. В драме «У мира нет прихожей» (1951) Д. говорит о борьбе человечества против угрозы атомной войны, об ответственности учёных за будущее человечества. Др. пьесы: «Карусель» (1938), «Жизнь может быть лучше», «Последняя минута» о Сакко и Ванцетти (1933, Народный т-р Груневелда).

Лит.: Jong D. de, M. Dekker, zijn persoon en zijn werk, Leiden, 1946. *Л. Вис.*

ДЕ́ККЕР (Dekker), Томас (ок. 1572 — 1632) — английский писатель и драматург. Написал ок. 40 пьес, в т. ч.: «Приятная комедия о старике Фортунате» (ок. 1594), «Праздник башмачника» (1600), написанные по мотивам нар. легенд. Пьеса «Добродетельная распутница» (совм. с Г. Мидлтоном; 2 ч., 1604—05) направлена против дворянской распущенности, пуританского ханжества. Свои пьесы Д. писал для труппы лорда-адмирала, т-ров «Роза», «Фортуна» и др. Обращение к бытовым темам и пристрастие к чувствительности делают Д. предшественником «мещанской драмы» 18 в.

Соч.: The dramatic works, v. 1—4, L., 1873; Shoemaker's holiday, L., [1932]; The honest whore..., Oxf., 1931; в рус. пер.— Добродетельная шлюха, в кн.: Аксёнов И. А., Елизаветинцы. Статьи и переводы, М., 1938.

ДЕКЛАМА́ЦИЯ (от лат. declamatio — упражнение в красноречии) — искусство произнесения стихов или прозы. В Др. Риме Д.— упражнение в красноречии, составлявшем один из важных элементов ораторского иск-ва; во Франции — иск-во произнесения речей, а также стихов на сцене. В классицистич. т-ре 17—18 вв. понятие Д. объединяло всю совокупность средств актёрской игры, включая жест и мимику. Классицизм канонизировал торжественно-приподнятую, напевную, условную манеру сценич. речи, отвечавшую нормам придворного вкуса. Развитие реалистич. и романтич. тенденций в т-ре конца 18 — нач. 19 вв. вело к разрушению канона классицистич. Д. Романтизм и реализм отвергли понятие Д., т. к. романтизм провозгласил свободу актёрского вдохновения и чувства; а реализм поставил речь и всё поведение актёра на сцене в зависимость от изображаемого им характера со всеми его индивидуальными и типич. особенностями.

Со временем словом «Д.» стала обозначаться ложная ходульная манера речи. К. С. Станиславский считал Д. (или декламационность) одним из грубейших проявлений пустоты и фальши в актёрском иск-ве. Он применял этот термин для обозначения речи, произносимой актёром бойко и уверенно, с формальными ухищрениями и претензией на выразительность, но на самом деле без глубокого содержания, без мысли и внутр. цели, вне логики развивающегося на сцене действия. Борьба с декламационностью понималась Станиславским как необходимое условие создания об-



К. А. Коровин. Эскиз декорации к балету «Конёк-Горбунок» Ц. Пуни. Площадь в городе. 1901.

К ст. Декорационное искусство.



В. В. Дмитриев. Эскиз декорации к опере «Орлеанская дева» П. И. Чайковского. Перед собором в Реймсе. 1945.

раза, основанного на началах жизненной правды (см. *Станиславского система*).

Д. долгое время называли концертное исполнение стихов с эстрады, не вкладывая в этот термин (позднее вытесненный понятием *художественного чтения*) отрицательного смысла. Разновидность эстрадной Д.— *мелодекламация* — чтение стихов или прозы под музыку. В 20-е гг. была распространена т. н. коллективная Д.— ритмизированное произнесение стихов хором, с выделением отдельных голосов.

Лит.: Блинов И. Я., Выразительное чтение и культура устной речи, М., 1946; Верховский Н. Ю., Книга о чтецах. Очерки развития советского искусства художественного чтения, М.—Л., 1950. *Т. Р., П. Е.*

ДЕКОРА́ТОР (устар.) — автор художественного оформления спектакля, а также художник-исполнитель, пишущий декорации по эскизам другого художника. См. *Художник театральный*.

ДЕКОРАЦИО́ННОЕ ИСКУ́ССТВО — искусство создания зрительного образа спектакля посредством декораций и костюмов, освещения и постановочной техники. Все эти изобразит. средства воздействия являются органич. компонентами театрального представления, способствуют раскрытию его содержания, сообщают ему определённое эмоциональное звучание. Развитие Д. и. тесно связано с развитием т-ра и драматургии.

В древнейших нар. обрядах и играх присутствовали элементы Д. и. (костюмы, маски, декоративные занавеси и т. д.). В др.-греч. т-ре уже в 5 в. до н. э., помимо здания скены, служившего архитектурным фоном для игры актёров, существовали объёмные декорации, а затем были введены и живописные. Принципы греч. Д. и. были усвоены т-ром Др. Рима, где впервые применён занавес.

В период средневековья первоначально роль декоративного фона играла внутренность церкви, где разыгрывалась литургич. драма. Уже здесь применяется основной, характерный для ср.-век. т-ра принцип симультанной декорации, когда все места действия показываются одновременно. Этот принцип получает дальнейшее развитие в основном жанре ср.-век. т-ра — мистерии. Наибольшее внимание во всех видах мистериальной сцены уделялось декорации «рая», изображавшегося в виде беседки, украшенной зеленью, цветами и плодами,и «ада» → в виде раскрывающейся пасти дракона. Наряду с объёмными декорациями использовались и живописные (изображение звёздного неба и т. д.). К оформлению привлекались искусные ремесленники — живописцы резчики, позолотчики; первыми театр. машинистами были часовщики. Старинные миниатюры, гравюры и рисунки дают представление о различных типах и приёмах постановки мистерий. В Англии получили наибольшее распространение постановки на *педжентах*, представлявших собой передвижной двухэтажный балаган, установленный на телеге. В верхнем этаже разыгрывалось представление, а нижний служил актёрам для переодевания. Известные гравюры франц. художника Ж. Фуке (ок. 1460) изображают постановку мистерии «в кругу»: действие разыгрывалось на площадке, окружённой террасой, разделённой перегородками на ложи, в к-рых сидели зрители и музыканты, а также размещались и участники действия. Подобный круговой или кольцевой тип устройства сценич. площадки позволял использовать для постановки мистерий сохранившиеся от антич. эпохи амфитеатры. Третьим типом оформления мистерий являлась т. н. система беседок (мистериальные представления 16 в. в Люцерне, Швейцария, и Донауэшингене, Германия) — разбросанных по площади открытых домиков, в к-рых развёртывалось действие эпизодов мистерии. Пример такого оформления даёт миниатюра Ю. Кайо, изображающая постановку мистерии в Валансьене в 1547; «домики» сосредоточены на одном помосте и объединены в одно декоративное целое, требующее фронтального восприятия. В школьном т-ре 16 в. впервые встречается расположение мест действия не по одной линии, а параллельно трём сторонам сцены (Кёльн, 1581).

Культовая основа театр. представлений мн. стран Азии обусловила господство в течение ряда веков условного оформления сцены, когда отдельные символич. детали обозначали места действия. Отсутствие декораций восполнялось наличием в отдельных случаях декоративного фона, богатством и разнообразием костюмов, гримов-масок, цвет к-рых имел символич. значение. В феод.-аристократич. муз. т-ре масок (т-р Но), сложившемся в Японии в 14 в., был создан канонич. тип оформления: на задней стенке сцены, на отвлечённом золотом фоне изображалась сосна — символ долголетия; перед балюстрадой крытого мостика, расположенного в глубине площадки слева и предназначавшегося для выхода актёров и музыкантов на сцену, помещались изображения трёх небольших сосен (см. *Японский театр*).

В 15 — нач. 16 вв. в Италии появляется новый тип театр. здания и сцены. В оформлении театр. постановок принимали участие крупнейшие художники и архитекторы—Леонардо да Винчи, Рафаэль, А. Мантенья, Ф. Брунеллески и др. Перспективные декорации, изобретение к-рых приписывается (не позднее 1505) Браманте, были впервые использованы в Ферраре художником Пеллегрино да Удине, а в Риме — Б. Перуцци, при постановке «Подменённых» Ариосто (1519). Декорации, изображавшие вид уходящей в глубину улицы, писались на холстах, натянутых на рамы, и состояли из задника и трёх боковых планов с каждой стороны сцены; отдельные части декораций выполнялись из дерева (кровли домов, балконы, балюстрады и т. д.). Необходимое перспективное сокращение достигалось с помощью крутого подъёма *планшета*. Вместо симультанных декораций на ренессансной сцене воспроизводилось одно общее и неизменное место действия для спектаклей определённых жанров. Крупнейший итал. театральный архитектор и декоратор С. *Серлио* выработал 3 типа декораций: храмы, дворцы, арки— для трагедий; гор. площадь с частными домами, лавками, гостиницами — для комедий; лесной пейзаж— для пасторалей. Художники Ренессанса рассматривали сцену и зрительный зал как единое целое. Это проявилось в создании т-ра «Олимпико» в Виченце, построенного по проекту А. Палладио в 1584; в этом т-ре В. Скамоцци соорудил пышную постоянную декорацию, изображавшую «идеальный город» и предназначенную для постановки трагедий.

Аристократизация т-ра в период кризиса итал. Возрождения привела к преобладанию в театр. постановках внешней эффектности. Рельефная декорация С. Серлио сменилась живописной декорацией в стиле барокко. Феерический характер придворного оперно-балетного спектакля в конце 16 и в 17 вв. обусловил широкое использование театр. механизмов. Изобретение телариев—трёхгранных вращающихся призм, обтянутых разрисованным холстом, приписываемое худ. Буонталенти, позволило осуществлять перемены декораций на глазах у публики. Описание устройства таких подвижных перспективных декораций имеется в трудах нем. архитектора Й. Фуртенбаха, работавшего в Италии и насаждавшего в Германии технику итал. т-ра, а также у архитектора Н. Саббатини в трактате «Об искусстве строить сцены и машины» (1638). Усовершенствование техники перспективной живописи дало возможность декораторам создавать впечатление глубины без крутого подъёма планшета. Актёры могли полностью использовать пространство сцены. В нач. 17 в. появились кулисные декорации (см. *Кулисы*),

изобретённые Дж. Алеотти. Были введены технич. приспособления для полётов, система люков, а также боковые портальные щиты и портальная арка. Всё это привело к созданию сцены-коробки.

Итал. система кулисных декораций получила распространение во всех странах Европы. В сер. 17 в. в придворном венском т-ре барочные кулисные декорации были введены итал. театр. архитектором Л. *Бурначини*, во Франции известный итал. театр. архитектор, декоратор и машинист Дж. *Торелли* с изобретательностью применил достижения перспективной кулисной сцены в придворных постановках оперно-балетного типа. Испанский т-р, сохранявший еще в 16 в. примитивную ярмарочную сцену, усваивает итал. систему через итал. худ. К. Лотти, работавшего в придворном исп. т-ре (1631). Гор. публичные т-ры Лондона сохраняли долгое время условную сценич. площадку шекспировской эпохи с делением на верхнюю, нижнюю и заднюю сцены, с выдающимся в зрит. зал просцениумом и скудным декоративным оформлением (см. рис. к ст. «*Лебедь*»). Сцена англ. т-ра давала возможность быстро осуществлять смену мест действия в их последовательности. Перспективная декорация итал. типа была введена в Англии в 1-й четв. 17 в. театр. архитектором И. Джонсом в пост. придворных спектаклей. В России кулисные перспективные декорации применялись в 1672 в представлениях при дворе царя Алексея Михайловича.

В эпоху классицизма драматургич. канон, требовавший единства места и времени, утвердил постоянную и несменяемую декорацию, лишённую конкретно-историч. характеристики (тронный зал или вестибюль дворца для трагедии, гор. площадь или комната для комедии). Все разнообразие декоративно-постановочных эффектов сосредоточивалось в 17 в. в пределах оперно-балетного жанра, а драматич. спектакли отличались строгостью и скупостью оформления. В т-рах Франции и Англии присутствие на сцене аристократич. зрителей, располагавшихся по бокам авансцены, ограничивало возможности декорац. оформления спектаклей. Дальнейшее развитие оперного иск-ва привело к реформе оперной декорации (итал. художники А. Поццо и семейство *Биббиена*). Отказ от симметрии, введение угловой перспективы помогали создать средствами живописи иллюзию большой глубины сцены. Динамичность и эмоциональная выразительность декорации достигались игрой светотени, ритмич. разнообразием в разработке архитектурных мотивов (бесконечные анфилады барочных зал, украшенных лепным орнаментом, с повторяющимися рядами колонн, лестниц, арок, статуй), с помощью к-рых создавалось впечатление грандиозности архитектурных сооружений.

Обострение идеологич. борьбы в эпоху Просвещения нашло выражение в борьбе различных стилей и в Д. и. Наряду с усилением зрелищной пышности барочной декорации и появлением декораций, исполненных в стиле рококо (театр. работы Ф. Буше, Л. А. Мейсонье, О. Фрагонара и др.), характерных для феод.-аристократич. направления, в Д. и. этого периода шла борьба за реформу т-ра, за освобождение от абстрактной пышности придворного иск-ва, за более точную нац. и историч. характеристику места действия. В этой борьбе просветительский т-р обращался к героич. образам античности, что нашло выражение в создании декораций классицистич. стиля. Особое развитие это направление получило во Франции в творчестве декораторов Дж. Сервандони, Г. Дюмона, П. А. Брюнетти, воспроизводивших на сцене здания античной архитектуры. В 1759 Вольтер добился изгнания зрителей со сценич. подмостков, освободив дополнит. место для декораций. В Италии переход от барокко к классицизму нашёл выражение в творчестве Дж. Пиранези.

Интенсивное развитие т-ра в России в 18 в. обусловило расцвет рус. Д. и., использовавшего все достижения совр. театр. живописи. В 40-х гг. 18 в. к оформлению спектаклей привлекались крупные иностр. художники — К. Биббиена, П. и Ф. Градицци и др., среди к-рых видное место принадлежит талантливому последователю Биббиены Дж. *Валериани*. Во 2-й пол. 18 в. выдвинулись талантливые русские декораторы, большинство к-рых было крепостными: И. Вишняков, бр. Бельские, И. Фирсов, С. Калинин, Г. Мухин, К. Фунтусов и др., работавшие в придворных и крепостных театрах. С 1792 в России работал выдающийся театральный художник и архитектор П. *Гонзаго*. В его творчестве, идейно связанном с классицизмом эпохи Просвещения, строгость и гармония архитектурных форм, создающих впечатление грандиозности и монументальности, сочетались с полной иллюзией реальной действительности.

В конце 18 в. в европ. т-ре, в связи с развитием бурж. драмы, появляется павильонная декорация (замкнутая комната с тремя стенами и потолком).

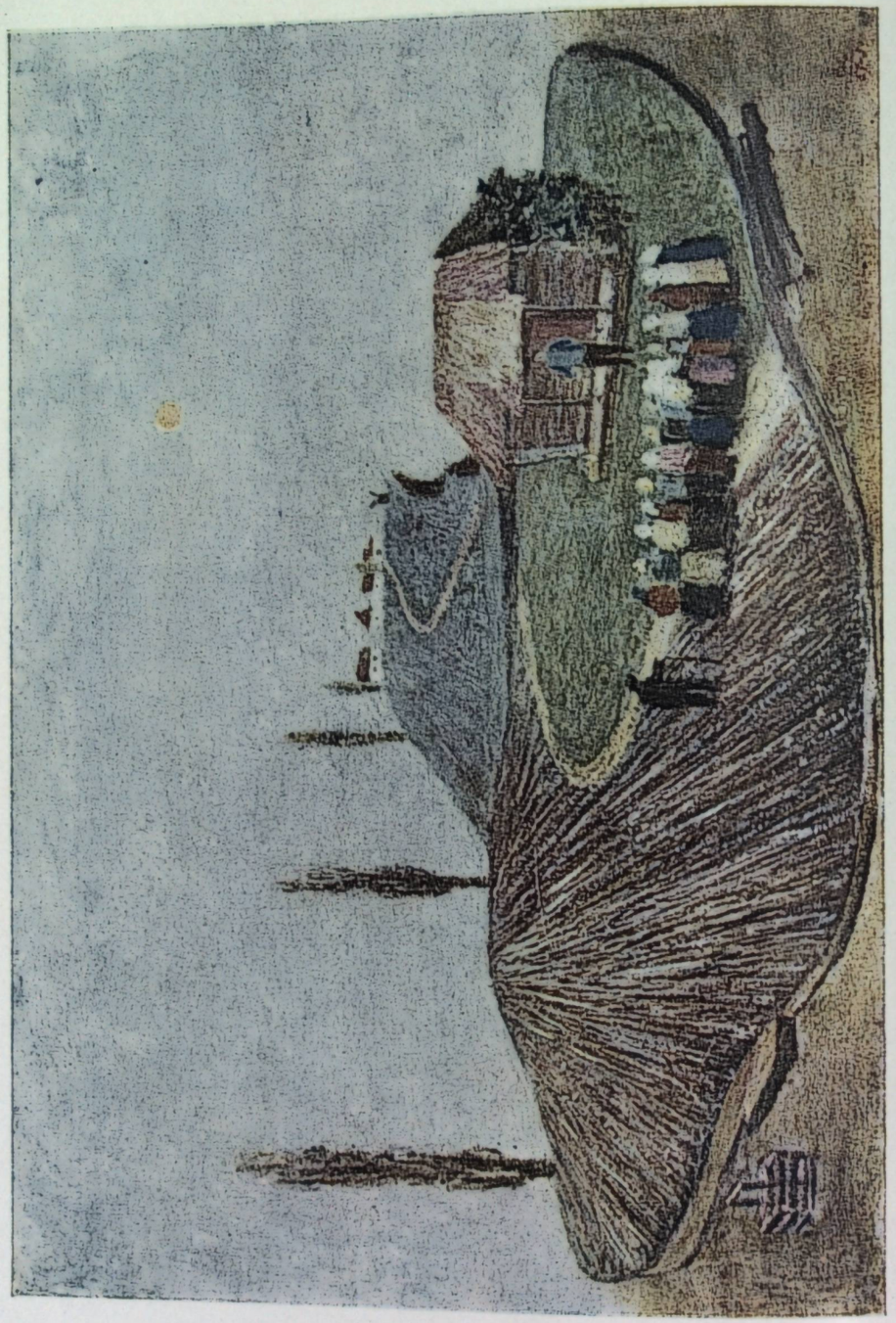
Кризис феод. идеологии в 17—18 вв. нашёл своё отражение в Д. и. стран Азии, обусловив ряд нововведений. В Японии в 18 в. сооружаются здания для т-ров Кабуки, сцена к-рых имела сильно выдающийся в публику просцениум и раздвигающийся горизонтально занавес. От правой и левой сторон сцены к задней стене зрит. зала вели помосты («ханамити», букв.— дорога цветов), на к-рых также развёртывалось представление (впоследствии правый помост был упразднён; в наше время в т-рах Кабуки сохраняется только левый помост). В т-рах Кабуки использовались трёхмерные декорации (садики, фасады домов и пр.), конкретно характеризующие место действия; в 1758 впервые была применена вращающаяся сцена, повороты к-рой делались вручную. Средневековые традиции сохраняются во многих т-рах Китая, Индии, Индонезии и др. стран, в к-рых декорации почти отсутствуют, а оформление ограничивается костюмами, масками и гримами.

Франц. бурж. революция конца 18 в. оказала большое воздействие на иск-во т-ра. Расширение тематики драматургии обусловило ряд сдвигов в Д. и. В пост. мелодрам и пантомим на сценах «т-ров бульваров» Парижа оформлению уделялось особое внимание; высокое иск-во театр. машинистов позволяло демонстрировать разнообразные эффекты (кораблекрушения, извержения вулканов, сцены грозы и пр.). В Д. и. тех лет широко использовались т. н. практикабли (объёмные детали оформления, изображающие скалы, мосты, холмы и т. д.). В 1-й четв. 19 в. получили распространение живописные панорамы, диорамы или неорамы (Л. Ж. Дагер во Франции, Ч. Баркер в Англии и др.) в сочетании с новшествами сценич. освещения (в 20-х гг. 19 в. в т-рах вводится газ). Обширную программу реформы театр. оформления выдвинул франц. романтизм, ставивший задачу исторически конкретной характеристики мест действия. Драматурги-романтики принимали непосредств. участие в постановках своих пьес, снабжая их пространными ремарками, собств. эскизами (напр., эскизы Гюго к «Рюи Блазу», «Бургграфам» и др.). К работе в т-ре привлекались крупные художники — Э. Делакруа, Ж. Б. Изабе, П. Гаварни, А. Деверия, П. Деларош и др. Театр. художники и режиссёры П. Сисери, Ш. Сешан, Э. Деплешен во Франции, Ф. Дингельштедт в Германии, Ч. Кин в Англии и др. создавали спектакли со сложными декорациями и пышными костюмами, стремясь сочетать в постановках многоактных опер и драм на историч. сюжеты точность колорита места и времени с эффектной красивостью. Усложнение постановоч-



Ф. Ф. Федоровский. Эскиз декорации к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. Сцена торжища в Новгороде. 1949.

К ст. Декорационное искусство.



Н. А. Шифрин. Эскиз декорации к спектаклю «Поднятая целина» по М. А. Шолохову. Хуторская площадь. 1957.

К ст. Декорационное искусство.

ной техники привело к частому применению занавеса в перерывах между актами спектакля. В 1849 на сцене Парижской Оперы в постановке «Пророка» Мейербера впервые были использованы эффекты электрич. освещения.

В России в 30—70-х гг. 19 в. крупным декоратором романтич. направления был А. *Роллер*, выдающийся мастер театр. машин. Разработанная им высокая техника постановочных эффектов впоследствии была развита такими декораторами, как К. Ф. *Вальц*, А. Ф. *Гельцер* и др. Новые тенденции в Д. и. во 2-й пол. 19 в. утверждались под воздействием реалистич. классич. русской драматургии и актёрского иск-ва. Борьба с академич. рутиной была начата декораторами М. А. *Шишковым* и М. И. *Бочаровым*. В 1867 в спектакле «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого (Александринский театр) Шишкову впервые удалось с историч. конкретностью и точностью показать на сцене быт допетровской Руси. В противоположность несколько суховатому археологизму Шишкова Бочаров вносил в свои пейзажные декорации правдивое, эмоциональное ощущение рус. природы, предвосхищая своим творчеством приход на сцену подлинных художников-живописцев. Но прогрессивные искания декораторов казённых т-ров тормозились приукрашенностью, идеализацией сценич. зрелища, узкой специализацией художников, делившихся на «пейзажных», «архитектурных», «костюмных» и т. д.; в драматич. спектаклях на совр. темы, как правило, применялись сборные или «дежурные» типовые декорации («бедная» или «богатая» комната, «лес», «сельский вид» и пр.). Во 2-й пол. 19 в. создаются большие декорац. мастерские, обслуживающие разл. европ. т-ры (мастерские Филастра и Ш. Камбона, А. Рубо и Ф. Шаперона во Франции, Лютке-Мейера в Германии и др.). В этот период получают широкое распространение громоздкие, парадные, эклектичные по стилю декорации, в к-рых иск-во и творч. фантазия подменяются ремесленничеством.

На развитие Д. и. в 70—80-е гг. значит. влияние оказала деятельность *Мейнингенского театра*, гастроли к-рого в странах Европы продемонстрировали целостность режиссёрского решения спектаклей, высокую постановочную культуру, историч. точность декораций, костюмов и аксессуаров. Мейнингенцы придавали оформлению каждого спектакля индивидуальный облик, стремясь нарушить стандарты павильонных и пейзажных декораций, традиции итал. кулисно-арочной системы. Они широко использовали разнообразие рельефа планшета, заполняя сценич. пространство различными архитектурными формами, в изобилии применяли пратикабли в виде различных площадок, лестниц, объёмных колонн, скал и холмов. На изобразит. стороне мейнингенских постановок (оформление к-рых в большинстве своём принадлежало герцогу Георгу II) отчётливо сказалось воздействие нем. историч. школы живописи — П. Корнелиуса, В. Каульбаха, К. Пилоти. Однако историч. точность и правдоподобие, «подлинность» аксессуаров временами приобретали в спектаклях мейнингенцев самодовлеющее значение.

Э. Золя выступает в конце 70-х гг. с критикой абстрактных классицистских, идеализованных романтических и самоцельно-эффектных феерич. декораций. Он требовал изображения на сцене совр. жизни, «точного воспроизведения социальной среды» с помощью декораций, к-рые он сравнивал с описаниями в романе. К точному воспроизведению на сцене жизни совр. общества стремились режиссёры-натуралисты — А. Антуан (Франция), О. Брам (Германия). Антуан принимал деятельное участие в оформлении спектаклей. В период его работы в Т-ре Антуана и в «Одеоне» с ним сотрудничали такие декораторы, как А. Ривьер, Жюссом, Э. Бертен, Р. Дешан, П. Пакеро и др. Символистский т-р, возникший во Франции в 90-х гг., под лозунгами протеста против театр. рутины и натурализма осуществлял борьбу с реалистич. иск-вом. Вокруг Художеств. т-ра П. Фора и т-ра «Творчество» Люнье-Поэ объединялись художники модернистского лагеря М. Дени, П. Серюзье, А. Тулуз-Лотрек, Э. Вюйяр, Э. Мунк и др.; они создавали упрощённые, стилизованные декорации, импрессионистская неясность, подчёркнутый примитивизм и символика к-рых уводили т-ры от реалистич. изображения жизни.

Мощный подъём рус. культуры захватывает в последней четверти 19 в. театр и Д. и. В России в 80—90-х гг. к работе в т-ре привлекаются крупнейшие художники-станковисты — В. Д. *Поленов*, В. М. *Васнецов* и А. М. *Васнецов*, И. И. *Левитан*, К. А. *Коровин*, В. А. *Серов*, М. А. *Врубель*. Работая с 1885 в Моск. частной рус. опере С. И. Мамонтова, они вводили в декорации композиц. приёмы совр. реалистич. живописи, утверждали принцип целостной трактовки спектакля. В постановках опер Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского эти художники передали своеобразие рус. истории, одухотворённый лиризм рус. пейзажа, обаяние и поэзию сказочных образов.

Подчинение принципов сценич. оформления требованиям реалистич. режиссуры впервые достигается в конце 19 и в 20 вв. в практике Моск. Художеств. т-ра. Вместо традиц. кулис, павильонов и «сборных» декораций, обычных для императорских т-ров, каждый спектакль МХТ имел спец. оформление, соответствовавшее режиссёрскому замыслу. Расширение планировочных возможностей (обработка плоскости пола, показ необычных ракурсов жилых помещений), стремление создать впечатление «обжитости» обстановки, психологич. атмосферу действия характеризуют Д. и. МХТ. Декоратор Художеств. т-ра В. А. *Симов* был, по словам К. С. Станиславского, «родоначальником нового типа сценич. художников», отличающихся чувством жизненной правды и неразрывно связывавших свою работу с режиссурой. Реалистич. реформа Д. и., проведённая МХТ, оказала огромное влияние на мировое театр. иск-во.

Важную роль в технич. переоборудовании сцены и в обогащении возможностей Д. и. сыграло использование вращающейся сцены, применённой впервые в европ. т-ре К. Лаутеншлегером при пост. оперы Моцарта «Дон-Жуан» (1896, «Резиденц-театр», Мюнхен).

В 1900-х гг. начинают свою деятельность в т-ре художники группы «Мир искусства» — А. Н. *Бенуа*, Л. С. *Бакст*, М. В. *Добужинский*, Н. К. *Рерих*, Е. Е. *Лансере*, И. Я. *Билибин* и др. Свойственные этим художникам ретроспективизм и стилизаторство ограничивали их творчество, но их высокая культура и мастерство, стремление к целостности общего художеств. замысла спектакля сыграли положит. роль в реформе оперно-балетного Д. и. не только в России, но и за рубежом. Гастроли рус. оперы и балета, начавшиеся в Париже в 1908 и повторявшиеся в течение ряда лет (см. «*Русские сезоны за границей*» С. П. *Дягилева*), показали высокую живописную культуру декораций, умение художников передать стиль и характер иск-ва разл. эпох. Деятельность Бенуа, Добужинского, Б. М. Кустодиева, Рериха также связана с МХТ, где свойственный этим художникам эстетизм был в значит. мере подчинён требованиям реалистич. режиссуры К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Крупнейшие рус. декораторы К. А. Коровин и А. Я. *Головин*, работавшие с нач. 20 в. в императорских т-рах, внесли коренные изменения в Д. и. казённой сцены. Широкая свободная манера письма Коровина, присущее его сценич. образам ощущение живой натуры, целостность

цветовой гаммы, объединяющей декорации и костюмы персонажей, наиболее ярко сказались в оформлении рус. опер и балетов — «Садко», «Золотой петушок»; «Конёк-Горбунок» Ц. Пуни и др. Парадная декоративность, ясная очерченность форм, смелость цветовых сочетаний, общая гармония, целостность решения отличают театр. живопись Головина. Несмотря на то, что в ряде работ художника сказалось влияние модернизма, в основе его творчества лежит большое реалистич. мастерство, основанное на глубоком изучении жизни. В отличие от Коровина, Головин всегда подчёркивал в своих эскизах и декорациях театр. природу сценич. оформления, его отдельные компоненты; он использовал портальные обрамления, украшенные орнаментом, разнообразные аппликированные и расписные занавеси, просцениум и пр. В 1908—17 Головин создал оформление к ряду спектаклей, пост. В. Э. Мейерхольдом (в т. ч. «Дон-Жуан» Мольера, «Маскарад»).

Усиление антиреалистич. течений в бурж. иск-ве в конце 19 и нач. 20 вв., отказ от раскрытия социальных идей отрицательно сказались на развитии реалистич. Д. и. на Западе. Представители декадентских течений провозгласили «условность» осн. принципом иск-ва. А. Аппиа (Швейцария) и Г. Крэг (Англия) вели последоват. борьбу с реализмом. Выдвигая идею создания «философского т-ра», они изображали «невидимый» мир идей с помощью отвлечённой вневременной декорации (кубы, ширмы, площадки, лестницы и пр.), посредством изменения света добивались игры монументальных пространственных форм. Собственная практика Крэга как режиссёра и художника ограничилась немногими постановками, но его теории впоследствии оказали влияние на творчество ряда театр. художников и режиссёров в разл. странах. Принципы символистского т-ра сказались в творчестве польского драматурга, живописца и театр. художника С. *Выспянского*, стремившегося к созданию монументального условного спектакля; однако претворение нац. форм нар. иск-ва в декорациях и проектах пространственной сцены избавляло творчество Выспянского от холодной отвлеченности, делало его более реальным. Организатор Мюнхенского Художеств. т-ра Г. Фукс совм. с худ. Ф. Эрлером выдвинул проект т. н. «рельефной сцены» (т. е. сцены, почти лишённой глубины), где фигуры актёров располагаются на плоскости в виде рельефа.

Режиссёр М. Рейнхардт (Германия) применял в руководимых им т-рах разнообразные приёмы оформления: от тщательно разработанных, почти иллюзионистских живописно-объёмных декораций, связанных с использованием вращающегося сценич. круга, до обобщённо-условных неподвижных установок, от упрощённого стилизованного оформления «в сукнах» до грандиозных массовых зрелищ на арене цирка, где всё больший акцент ставился на чисто внешней сценич. эффектности. С Рейнхардтом работали художники Э. Стерн, Э. Орлик, Э. Мунк, Э. Шютте, О. Мессель, скульптор М. Крузе и др.

С 1917 к оформлению балетных спектаклей «Русских сезонов» С. П. Дягилева, выступавшего за границей, привлекаются западные, гл. обр. франц., художники, среди них — П. Пикассо, А. Матисс, Ж. Брак, А. Дерен, Дж. Де Кирико, М. Утрилло, Ж. Руо и др. Д. и. «Русских сезонов» утрачивает нац. характер, бурж. иск-ву этого периода формальное экспериментаторство, схематизм, декоративная условность.

В конце 10-х и в 20-х гг. 20 в. преобладающее значение приобретает экспрессионизм, развивавшийся первоначально в Германии, но захвативший широко иск-во и др. стран. Экспрессионистские тенденции приводили к углублению противоречий в Д. и., к схематизации, отходу от реализма. Используя «сдвиги» и «скосы» плоскостей, беспредметные или фрагментарные декорации, резкие контрасты света и тени, художники пытались создать на сцене мир субъективных вйдений. В то же время нек-рые экспрессионистские спектакли имели ярко выраженную антиимпериалистич. направленность, и декорации в них приобретали черты острого социального гротеска (напр., проекц. декорации Г. Гросса для постановок Э. Пискатора «Похождения Швейка» и др.). Для Д. и. этого периода характерно увлечение художников технич. экспериментами, стремление к уничтожению сцены-коробки, обнажению сценич. площадки, приёмов постановочной техники. Формалистич. течения — конструктивизм, кубизм, футуризм — приводили Д. и. на путь самодовлеющего техницизма. Художники этих направлений, воспроизводя на сцене «чистые» геометрич. формы, плоскости и объёмы, отвлечённые сочетания частей механизмов, стремились передать «динамизм», «темп и ритм» совр. индустриального города, добивались создания на сцене иллюзии работы настоящих машин (Дж. Северини, Ф. Деперо, Э. Прамполини — Италия; Ф. Леже — Франция, и др.).

В Д. и. Зап. Европы и Америки сер. 20 в. отсутствуют определённые художеств. направления и школы: художники стремятся выработать широкую манеру, позволяющую им обращаться к различным стилям и приёмам. Однако во многих случаях художники, оформляющие спектакль, не столько передают идейное содержание пьесы, её характер, конкретно-историч. черты, сколько стремятся создать на её канве независимое произведение Д. и., являющееся «плодом свободной фантазии» художника. Отсюда произвольность, абстрактность оформления, разрыв с реальной действительностью во многих спектаклях. Этому противостоят практика прогрессивных режиссёров и творчество художников, стремящихся сохранять и развивать реалистич. Д. и., опираясь на классику, прогрессивную совр. драматургию и нар. традиции.

С 10-х гг. 20 в. к работе в т-ре всё чаще привлекаются мастера станкового иск-ва, укрепляется интерес к Д. и. как к виду творч. художеств. деятельности. С 30-х гг. увеличивается число квалифицированных проф. театр. художников, хорошо знающих постановочную технику. Сценич. технология обогащается разнообразными средствами, применяются новые синтетич. материалы, люминесцентные краски, фото- и кинопроекции и пр. Из различных технич. усовершенствований 50-х гг. 20 в. наибольшее значение имеет применение в т-ре циклорамы (синхронное проецирование изображений нескольких кинопроекц. аппаратов на широкий полукруглый экран), разработка сложных световых эффектов и пр.

Старейшим театр. художником Франции являлся Э. Бертен. В 1910-х гг. работу в т-ре начинают М. Детома, Ж. Дреза; в 1920-х — П. Колен, А. Барсак, А. Дерен, М. Брианшон, А. Болль, Л. Куто; позднее — К. Берар, Д. Бушен, И. Бонна, М. Кассандр, Ж. Вакевич, Л. Гишиа, Ф. *Лабис*, С. *Лалик*, Ж. Д. Малькле, С. Раймонд, Л. Фини и др. Нек-рые режиссёры и балетмейстеры являются в то же время и художниками (Г. Бати, Ж. Кокто и др.). В т-рах Великобритании вслед за первыми крупными декораторами Э. Годвином и В. Рэлем, выдвинувшимися на рубеже 19 и 20 вв., в 1910-х гг. работают Ч. Риккетс, К. Робинсон, живописцы А. Разерстон, Н. Уилкинсон, в 1920-х гг. — С. Федорович (гл. обр. в области балета), Р. Уистлер, С. *Битон*, О. Массель и др., позднее — Дж. Пайпер, Л. Харри, М. Уарр, У. Чаппелл, Г. Стивенсон, Г. Шепард, О. Ланкастер, Э. Барр, Т. Моисеевич (последние годы работает в США), Мотли (группа, объединяющая 3 художниц, — Э. Монтгомери, О. и М. Харрис) и др. В Германии — Г. Рихтер, Г. Бейскер, Г. Юргенс, Р. Шульц, П. Гаферуг, А. Зирке и др. Выдающимся художником итальянского театра нач. 20 в. был Дж. Камбеллотти. Среди совр. декораторов — Г. Ратто, Ф. Клеричи, В. Колоссанти, Д. Кольтеллачи, Този и др. В оформлении спектаклей принимал участие также известный итал. живописец и график Р. *Гутузо*. В т-рах США в 20-е гг. выдвигаются: Р. Э. Джонс, Л. Симонсон, особенно Н. Бель Геддес — художник и архитектор, разрабатывавший новые принципы сценич. архитектуры; в 30-е гг.— Дж. Милцинер, Д. Онслагер, Б. Аронсон, Г. Бей, М. *Горелик*, О. Армстед и др. В японский театр с 70-х гг. 19 в. проникают влияния европ. реалистич. иск-ва. В связи с постановкой в япон. «Свободном т-ре» пьесы Г. Ибсена «Джон Габриэль Боркман» (1909) к оформлению были привлечены живописцы европ. школы Сабуросукэ Окада и Эйсаку Вада, это положило начало работе в япон. т-ре художников-станковистов. В японском Д. и. 20 в. сказались влияния А. Аппиа и Г. Крэга, нем. экспрессионизма и конструктивистских постановок В. Э. Мейерхольда. В то же время огромное воздействие на театр и Д. и. Японии имел метод МХТ и К. С. Станиславского. Д. и. европ. школы и традиц. сцена Кабуки сосуществуют в Японии рядом, взаимно влияя друг на друга. В япон. т-рах работают художники: Кисаку Ито, Кенкити Йосида, Йоннусукэ Ямадзаки, Юкихико Ясуда, Юси Ито, Синкиси Ямада и др.

Октябрьская революция создала в СССР условия для расцвета многонац. т-ра и Д. и. Советский театр, являющийся качественно новым этапом в развитии мирового т-ра, в корне изменил функции художника-декоратора, сделав его подлинным участником режиссуры. Тенденции реалистич. Д. и. развивались и обогащались в творчестве мастеров старшего поколения — В. А. Симова, А. Я. Головина, К. Ф. Юона, Б. М. Кустодиева, Н. П. Ульянова, Н. П. Крымова, Е. Е. Лансере, Д. Н. Кардовского и др. Работы этих художников по преимуществу были связаны с классич. репертуаром. Возникновение качественно новых черт в Д. и. СССР определяется развитием сов. реалистич. драматургии, воплощающей актуальные темы современности. Идейно-публицистич. заострённость, яркая выразительность социальных характеристик, подчёркнутая агитационность, экспериментальные поиски в области сценич. техники характерны для спектаклей 20-х гг. Однако в период своего становления советскому Д. и. приходилось преодолевать воздействие формалистич. течений, связанных с влияниями упадочного иск-ва зарубежных стран (кубофутуризм, экспрессионизм, конструктивизм) и пережитков рус. декаданса дореволюц. поры. Сценич. конструктивизм получил своё воплощение в постановках В. Э. Мейерхольда — «Великодушный рогоносец» Кроммелинка (худ. Л. С. Попова), «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина (худ. В. С. Степанова) и др. Художники-конструктивисты полностью отрицали принцип живописной изобразительности, превращали декорацию в «станок» для игры актёров, обнажали технику конструкций. Это вело к отказу от создания реалистич. образа. Экспрессионистич. тенденции наиболее отчётливо сказались в декорациях М. З. Левина к спектаклям Ленингр. Большого драм. т-ра, М. З. Шагала, Р. Р. Фалька, Н. И. Альтмана, И. М. Рабиновича в Гос. еврейском т-ре (Москва), И. И. Нивинского в МХАТе 2-м и др. Влияние кубофутуристич. живописи, принцип ритмического, объемно-архитектурного построения сценич. пространства, эмоциональность цвета и света, порою приобретавших самодовлеющий характер, проявились в работах художников Камерного т-ра (А. А. Экстер, А. А. *Веснин*, Г. Б. Якулов, бр. Стенберг и др.).

В 1923 Рабинович создал для спектакля Музыкальной студии МХАТа «Лизистрата» Аристофана оформление, в к-ром единая архитектурная установка, её динамика, цветовое и световое решение служили задачам образной трактовки спектакля. В сер. 20-х гг. развитие реалистич. драматургии вплотную ставит перед Д. и. задачу создания конкретно-реалистич. оформления. В спектакле «Шторм» в т-ре МГСПС (1925) худ. Б. И. Волков, стремясь преодолеть схематизм и условность конструкции, вводит простые конкретно-жизненные решения отдельных эпизодов. Н. А. Меньшутин в спектакле «Любовь Яровая» (Малый т-р, 1926) создал объёмно-архитектурную установку, позволявшую осуществить быструю смену картин, выражавшую присущий пьесе внутренний ритм реалистич. средствами. В «Бронепоезде 14-69» Вс. Иванова (МХАТ, 1927) В. А. Симов создал обобщённое простое и убедительное оформление, отвечающее революционно-героич. содержанию спектакля. Жизненно оправданные, действенные, объёмно-живописные декорации характерны и для последующего периода развития сов. Д. и., сочетающего глубину социального раскрытия с обобщённостью и выразительностью театр. формы («Горячее сердце», МХАТ, 1926, худ. Н. П. Крымов; «Разлом», Т-р им. Вахтангова, 1927, худ. Н. П. Акимов; «Растеряева улица» Успенского, Малый т-р, 1929, худ. А. А. Арапов, и др.).

В 30-х гг. в творч. практике сов. т-ров утверждаются и получают развитие принципы социалистич. реализма. Важнейшими и определяющими принципами Д. и. становятся требования жизненной правды, историч. конкретности, умение отразить типич. черты действительности. Объёмно-пространственный принцип декораций, господствовавший во многих спектаклях 20-х гг., обогащается широким использованием живописи. На основе этих принципов развивается в 30—50-х гг. творчество художников сов. т-ра: Н. П. *Акимова*, Н. И. Альтмана, М. П. *Бобышова*, Т. Г. Брун, А. Д. Гончарова, А. И. Константиновского, В. И. Козлинского, Б. Г. *Кноблока*, М. И. Курилко, И. М. *Рабиновича*, А. В. Рыкова, И. С. Федотова, В. М. Ходасевич, В. А. Шестакова, Я. З. Штоффера, Б. Р. Эрдмана, С. М. Юнович и др. В области муз. т-ра ведущее место в эти годы принадлежало Ф. Ф. *Федоровскому*, плодотворно развивавшему живописные традиции реалистич. русского Д. и. Ценный вклад в Д. и. внесли работы крупнейших живописцев и графиков П. П. Кончаловского, М. С. Сарьяна, В. А. Фаворского и др. Колористич. богатство, яркая театральность, поиски парадной монументальности форм спектакля отличали работу одного из самых блестящих декораторов П. В. *Вильямса*. В творчестве В. В. *Дмитриева* наиболее ярко воплотилось стремление к органич. соединению изобразительных задач с задачами режиссуры, углублённое раскрытие социальной темы спектакля. Острое чувство современности, поэтич. воспроизведение сов. действительности нашло выражение в театр. работах Ю. И. Пименова. Многообразие театрально-выразит. средств, изобретательность композиции, поиски монументально-героич. зрительного образа спектакля характерны также для Н. А. *Шифрина*, Б. И. *Волкова*, В. Ф. *Рындина*, А. Ф. *Босулаева*. Во 2-й пол. 40-х— нач. 50-х гг. наряду со значит. произведениями Д. и. появляются пышные, помпезные спектакли со сложными громоздкими декорациями; в ряде спектаклей реализм подменяется бытовым натуралистич. правдоподобием. Эти недостатки успешно преодолеваются в Д. и. последующих лет. Поиски яркой театр. формы, обобщённо-лаконичной и в то же

время реалистически-конкретной, многообразие художеств. приёмов и технич. средств характерны для Д. и. 2-й пол. 50-х гг. Среди выдающихся работ этого периода — декорации Н. А. Шифрина («Поднятая целина» по М. А. Шолохову в ЦТСА, 1957), А. Ф. Босулаева («Оптимистическая трагедия» в Ленингр. т-ре драмы им. А. С. Пушкина, 1955), В. Ф. Рындина («Гамлет» в Т-ре им. Вл. Маяковского, 1954, «Мать» Хренникова в Большом т-ре, 1958), С. Б. *Вирсаладзе* («Каменный цветок» Прокофьева, 1957, и «Легенда о любви» Меликова, 1961, в Ленингр. т-ре оперы и балета им. С. М. Кирова, «Отелло» Мачаварианн в Т-ре оперы и балета им. Палиашвили, 1957), А. П. Васильева («Дали неоглядные» Вирты в Т-ре им Моссовета, 1957), А. Г. Тышлера («Мистерия-Буфф» Маяковского в Моск. т-ре Сатиры, 1957, «Не только любовь» Щедрина в Большом т-ре, 1962) и мн. др. Активно работают представители младшего поколения художников: Д. В. Афанасьев, В. И. Доррер, Т. П. Гусева, В. М. Зайцева, Н. Н. Золотарёв, М. М. Курилко, А. Б. Матвеев, М. А. Мукосеев, В. Ю. Шапорин и др.

Подъём многонац. сов. культуры обусловил расцвет Д. и. в союзных и авт. республиках Сов. Союза, где значит. вклад в Д. и. внесли художники: А. Г. Петрицкий, А. В. Хвостов, В. Г. Меллер, В. Н. Греченко, Ф. Ф. Нирод, М. Б. Уманский, Н. И. Духновский, П. А. Злочевский (Украина); С. Ф. Николаев, О.Н. Марикс, П. В. Масленников, И. М. Ушаков (Белоруссия); И. И. Гамрекели, С. С. Кобуладзе, Д. М. Тавадзе, И. Сумбаташвили, П. Г. Лапиашвили (Грузия); Н. М. Фатуллаев (Азербайджан); М. С. Сарьян, М. А. Арутчян, К. С. Миносян, А. О. Мирзоян, П. А. Ананян (Армения); О.Е. Скулме, А. Я. Лапиньш, Г. Вилкс, К. Миезит, Э. Вардаунис, Спертал (Латвия); В. М. Хаас, Э. Рентор, В. Пейль, Г. Сандер (Эстония); И. И. Сюркявичус (Литва); М. Мусаев, Х. Икрамов, Ш. Шарахимов, С. М. Миленин (Узбекистан); И. Б. Бальхозин, А. И. Ненашев (Казахстан); Х. Аллабердыев, Х. Кордыш (Туркмения); М. Н. Арсланов, Г. Ш. Имашева (Башкирия); А. В. Арефьев (Киргизия) и др. Значительный вклад в развитие сов. Д. и. вносят художники, работающие в областных, краевых т-рах РСФСР: Э. В. Гельмс, А. А. Кузьмин, Н. Н. Медовщиков, В. А. Людмилин, И. В. Севастьянов, Н. В. Ситников, П. Т. Сперанский и др.

Опираясь на реалистич. традиции нац. и мирового т-ра, на опыт сов. иск-ва, развивается Д. и. в странах нар. демократии. В Болгарии в конце 19 в. еще не было проф. художников т-ра. Для оформления использовались стандартные типовые декорации, для наиболее важных постановок столичных т-ров декорации заказывались мастерским Вены и Мюнхена. Первый болг. декоратор А. Миленков начал свою деятельность в 1906. Его учениками являются А. Попов и др. К ведущим театр. художникам Румынии относятся А. Бартошану, М. Маросин и др. Активно работают над поисками новых форм Д. и. художники Польши: В. *Дашевский*, А. Пронашко, К. Фрич, О. Аксер, З. Беднарович, А. Стопка, З. Стшелецкий, Я. Косиньский, Ю. Шаппа. Выдающимися театр. художниками Чехословакии являются: В. Гофман, О. Тростер, В. Готлиб, А. Венциг, Ф. Музика, И. *Свобода*, Я. Сладек, З. Росман. В т-рах Германской Демократической Республики в области Д. и. работают профессора Г. *Кильгер* и П. Пиловски, К. фон Аппен и др. Среди театр. художников Югославии 20-х гг. — Л. Бабич; в последующие годы выделяются Э. Ковашевич, К. Томп, Б. Рашик, М. Сербан, М. Денич, Д. Ристич и др.

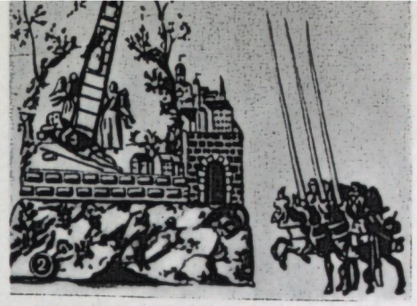
В Д. и. Китайской Народной Республики бережно сохраняются богатейшие традиции оформления, сложившиеся в течение многовекового развития классич. муз. драмы Китая. Оформление спектаклей составляют гл. обр. богатые и разнообразные традиц. костюмы и гримы, орнаментированные драпировки, узорные вышивки, предметы бутафории, превосходно выполненные искусными мастерами и являющиеся подлинными произв. иск-ва. Декорации в китайском т-ре либо отсутствуют вообще, либо отличаются крайним лаконизмом и условностью. Место действия обозначается через отдельные детали или с помощью символич. изображений (так, рисунок кирпичной кладки на ковре или стяге заменяет изображение крепости или крепостных ворот, рисунок колеса — колесницы, весла — лодки, появление чёрного занавеса означает бурю и т. д.). В т-рах Китая складываются и новые жанры, в к-рых канонич. условные принципы оформления уступили место современным реалистическим. В Пекине при Академии искусств создано декоративное отделение, подготавливающее кадры художников т-ра под руководством худ. Чэн Юньпина и знатока техники сцены Ли Чана. Среди театр. художников Китая — Су Ши-фин, Син Си, Хуан Цзы-си и др. Аналогичный процесс развития и обогащения традиций классич. нац. оперы и укрепления реалистич. основ Д. и. и его современных принципов происходит в т-рах Кореи. Д. и. Китая и Кореи широко используют опыт многонац. сов. театр. культуры.

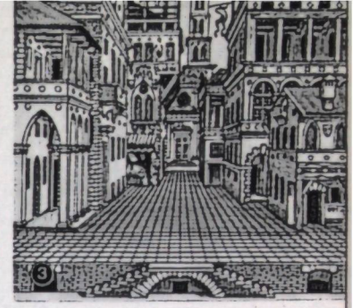
Лит.: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 1—2, М.—Л., 1936—39; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1—2, М., 1956—57; Гвоздев А. А., Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, М.—Л., 1939; Восточный театр. Сборник статей, под ред. А. М. Мерварта, Л., 1929; Театр за рубежом. Вып. 1. Театр стран народной демократии. [Сб. статей], М.—Л., 1958; Образцов С., Театр китайского народа, М., 1957; Латов В., Искусство в свободной Корее, М., 1955; Финкельштейн Е. Л., Театральная техника XVI—XVII вв., в кн.: Работы по технике сцены. Сб. статей, Л., 1937; Оформление спектакля. Основы театральной техники. [Сб. статей], под ред. Н. М. Горчакова, М., 1948; Курбатов В., Перспективисты и декораторы, «Старые годы», СПБ, 1911, июль — сентябрь; Яремич С., О театральных постановках, там же; Елизарова Н. А., Театры Шереметевых, М., 1944; Федоров-Давыдов А. А., Русский пейзаж XVIII—начала XIX века, М., 1953; Столпянский П., Маг и волшебник русской сцены А. А. Роллер, П., 1918; Вальц К. Ф., Шестьдесят пять лет в театре, Л., 1928; Сыркина Ф. Я., Русское театральное декорационное искусство второй половины XIX века, М., 1956; Бассехес А., Художники на сцене МХАТ, М., 1960; Пожарская М., Обогащение и развитие традиций, «Искусство», 1958, № 2; Decugis N.et Reymond S., Le décor de théâtre en France du moyen âge à 1925, P., 1955; Cogniat R., Les décorateurs de théâtre, P., 1955 (серия «Cinquante ans de spectacles en France»); Le décor de théâtre dans le monde depuis 1935, Brux., 1956; Nicoll A., The development of the theatre, L., 1927; Zucker P., Die Theaterdekoration des Barock, B., 1925; Arlington L. Ch., The Chinese drama from the earliest times until to-day, Shanghai, 1930; Buss K., Studies in the Chinese drama, N.Y., 1922; Chen J., The Chinese theatre, L., 1949; Chandra Bhan Gupta, The Indian theatre, its origin and development up to the present day, Banaras, 1954; Moussinac L., L'art français depuis vingt ans. La décoration théâtrale, P., 1922; Ferrari Ch., La scenografia..., Torino, [1913]; Bapst G., Essai sur l'histoire du théâtre, P., 1893; Liven P., The birth of ballets-russes, L., 1956; Propert W. A., The Russian ballet in Western Europe. 1909—1920, L., 1921; Melvill H., Designing and painting scenery for the theatre, L., 1948.

М. П.

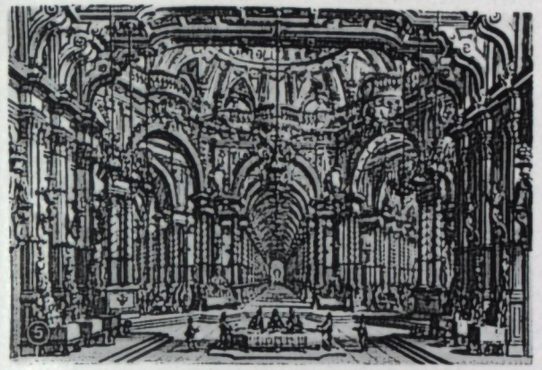
ДЕКОРА́ЦИЯ (от лат. decoro — украшаю) — оформление сцены, воссоздающее материальную среду, в к-рой действует актёр. Д. «... являет собой художественный образ места действия и одновременно площадку, представляющую богатые возможности для осуществления на ней сценического действия» (Попов А. Д., Художественная целостность спектакля, 1959, с. 118—19). Д. создаётся с помощью разнообразных выразительных средств, используемых в совр. т-ре,— живописи, графики, архитектуры, иск-ва планировки места

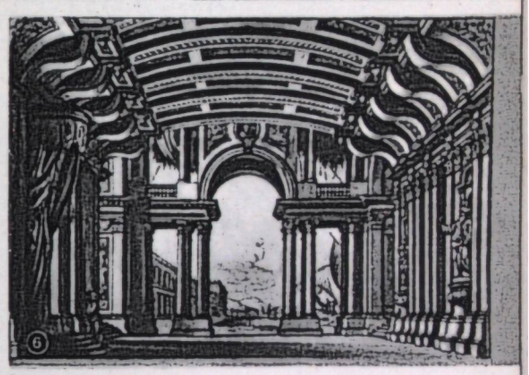


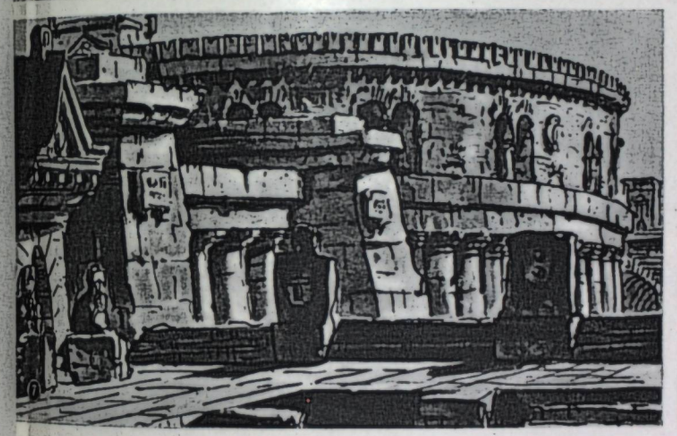


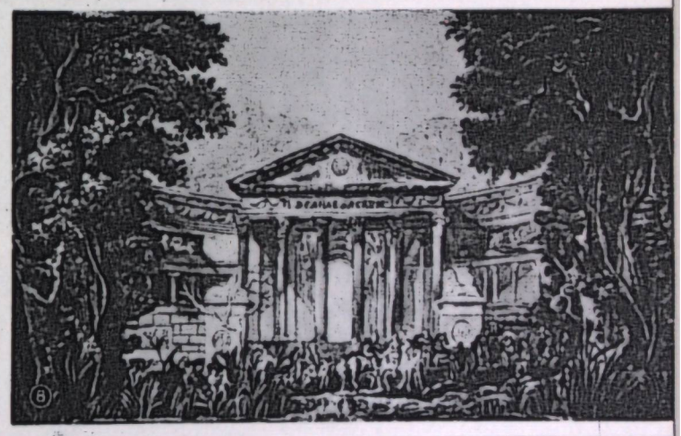




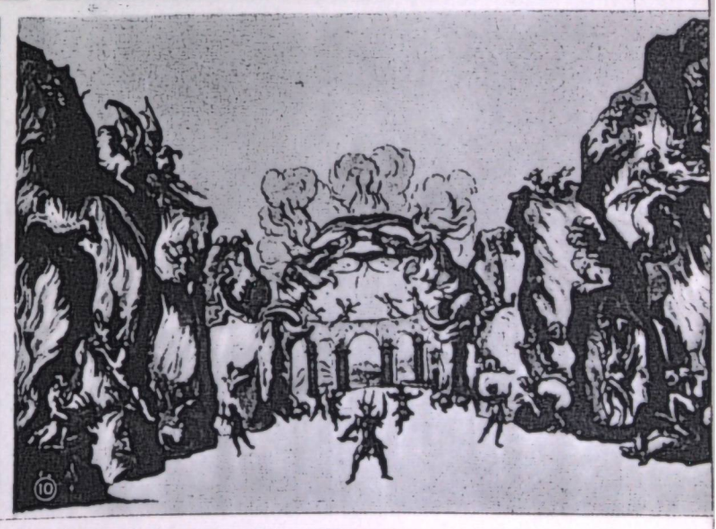












К ст. Декорационное искусство. 1. Постановка мистерии в Валансьенне. 1547. Миниатюра Г. Кайо. 2. Постановка мистерии на передвижной сцене. 16 в. 3. Декорация комедии по С. Серлио. 1545. 4. Декорация теларийной сцены по Й. Фуртенбаху. 17 в. 5. Декорация Дж. Галли Биббиены. 18 в. 6. Декорация Дж. Валериани к опере «Евдокия Венчанная». 1751. 7. Декорация П. Гонзаго. 8. Декорация К. Фунтусова к опере «Федра». 1790. 9. Декорация Дж. Торелли к комедии на музыке «Притворная сумасшедшая» Строцци. Париж. 1645. 10. «Ад». Декорация французского т-ра конца 17 в.

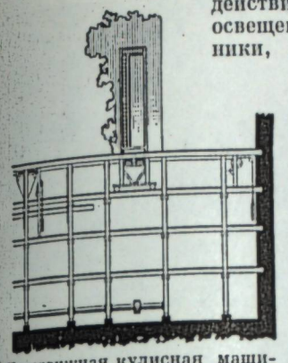
К ст. Декорационное искусство. 1. Эскиз декорации Г. Дюмона к трагедии «Филоктет». 18 в. 2. Декорация Дж. Н. Сервандони или его школы. 18 в. 3. Набросок декорации В. Гюго к его драме «Бургграфы». 4. Декорация Гюэ к пьесе «Убийца». 1812. 5. Сцена из спектакля «Земля» по Э. Золя в Т-ре Антуана. Париж. 1902. 6. Эскиз Г. Крэга к трагедии «Макбет» Шекспира. 7. Эскиз декорации П. Пикассо к балету «Треуголка» Де Фалья. 1919. Антреприза С. Дягилева. 8. Эскиз декорации А. А. Ролдера к опере «Аскольдова могила» Верстовского. 9. Эскиз декорации М. А. Шишкова к трагедии «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. 1867. 10. Эскиз декорации В. Д. Поленова к опере «Уриэль Акоста» В. С. Серовой. Большой театр. 1885. 11. Эскиз декорации В. М. Васнецова к опере «Снегурочка» Римского-Корсакова. Частная опера Мамонтова. 1885. 12. Эскиз декорации К. А. Коровина к опере «Садко» Римского-Корсакова. Большой т-р. 1906.

К ст. Декорационное искусство. 1. Эскиз декорации М. А. Врубеля к опере «Царская невеста» Римского-Корсакова. Частная опера Мамонтова. 1899. 2—3. Эскизы костюмов М. А. Врубеля к операм «Царская невеста» Римского-Корсакова (1899) и «Чародейка» Чайковского (1900). Частная опера Мамонтова. 4. Эскиз декорации М. В. Добужинского к спектаклю «Игра о Робене и Марион». Старинный т-р. 1907. 5. Декорация В. А. Симова к спектаклю «Вишнёвый сад» Чехова (сцена из 4-го д.). МХТ. 1904. 6. Эскиз декорации Н. К. Рериха к балету «Весна священная» И. Стравинского. Антреприза Дягилева. 1913. 7. Эскиз декорации А. Я. Головина к опере «Каменный гость» Даргомыжского. Быв. Мариинский т-р. 1917. 8. Эскиз декорации А. Н. Бенуа к спектаклю «Венецианский купец» Шекспира. Большой драматический т-р. 1920. 9. Эскиз декорации Б. М. Кустодиева к спектаклю «Блоха» по Лескову. МХАТ 2-й. 1925. 10. Эскиз декорации К. Ф. Юона к 3-му д. «Ревизора» Гоголя. МХАТ. 1921.

К ст. Декорационное искусство. 1. «Лисистрата» Аристофана. Декорация И. М. Рабиновича. Муз. студия МХАТ. 1923. 2. «Любовь Яровая». Декорация Н. А. Меньшутина. Малый т-р. 1926. 3. «Разлом» Лавренёва. Декорация Н. П. Акимова. Т-р им. Вахтангова. 1927. 4. «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова. Декорация В. А. Симова. МХАТ. 1927. 5. «Мой друг» Погодина. Декорация И. Ю. Шлепянова. Московский т-р Революции. 1932. 6. Макет декорации И. И. Гамрекели к спектаклю «Анзор» Шаншиашвили. Т-р им. Руставели (Груз. ССР). 1928. 7. Эскиз декорации М. С. Сарьяна к опере «Алмаст» Спендиарова. Т-р оперы и балета им. Спендиарова (Арм. ССР). 1939. 8. Эскиз декорации Ю. И. Пименова к спектаклю «Степь широкая» Винникова. Центральный т-р Советской Армии. 1949. 9. Эскиз декорации Б. И. Волкова к спектаклю «Джон, солдат мира» Кроткова. Моск. т-р им. Пушкина. 1950. 10. Эскиз декорации С. Б. Вирсаладзе к опере «Сицилийская вечерня» Верди. Ленинградский Малый оперный т-р. 1952.



К ст. Декорационное искусство. 1. «Оптимистическая трагедия» Вишневского. Декорация А. Ф. Босулаева. Ленинградский т-р драмы им. Пушкина. 1955. 2. Макет декорации В. Ф. Рындина к спектаклю «Гамлет» Шекспира. Т-р им. Маяковского. 1954. 3. Макет декорации А. Г. Тышлера к спектаклю «Ричард III» Шекспира. Большой драматический т-р. 1935. 4. Эскиз декорации М. П. Бобышова к балету «Медный всадник» Глиэра. Большой т-р СССР и Ленинградский т-р оперы и балета им. Кирова. 1949. 5. Эскиз декорации П. В. Вильямса к балету «Медный всадник». Не осуществлено. 1947. 6. Декорация Канбэи Хасэгава к спектаклю т-ра Кабуки в Токио. 1952. 7. Декорация к спектаклю «Цинь Occ-лянь». Т-р «Пицзюй». 8. Декорация к спектаклю «Пятнадцать тысяч монет». Т-р Пекинской муз. драмы.



Передвижная кулисная машина с плоскостной живописной кулисой.

действия, особой фактуры Д., освещения, сценической техники, проекции, кино и др. Основные системы Д.: 1) кулисная передвижная, 2) кулисно-арочная подъёмная, 3) павильонная, 4) объёмная и 5) проекционная. Возникновение, развитие каждой системы Д. и смена её другой обусловливались конкретными требованиями драматургии, театр. эстетики, соответствующей истории эпохи, а также ростом науки и техники.

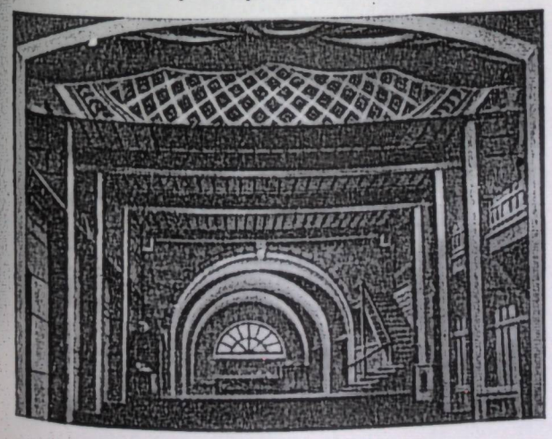
Кулисная передвижная Д. Кулисы — части Д., располагаемые по бокам сцены через определённые расстояния одна за другой (от портала в глубь сцены) и предназначенные для того, чтобы закрывать от зрителя закулисное пространство. Кулисы были



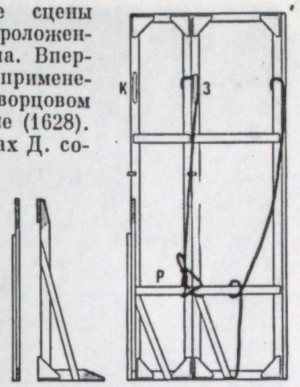
Кулисно-арочная и ажурная декорация М. Бочарова к опере «Евгений Онегин». 1893.

мягкие, навесные или жёсткие на рамках; иногда они имели фигурный контур, изображавший архитектурный профиль, очертания ствола дерева, листвы и т. п. Смена жёстких кулис производилась с помощью специальных кулисных машин — рам на колёсах, к-рые находились (18 и 19 вв.) на каждом плане сцены параллельно рампе. Эти рамы передвигались в специально

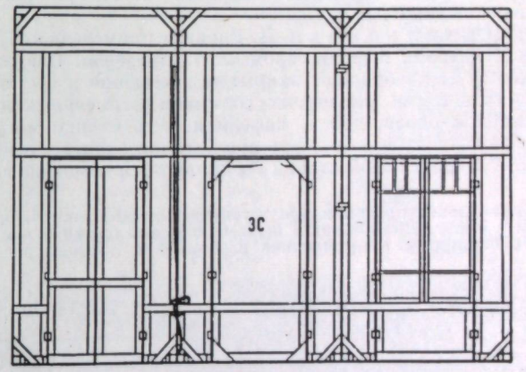
Кулисная декорация П. Гонзаго «Таверна». 1-я пол. 19 в. Т-р в «Архангельском».



вырезанных в планшете сцены проходах по рельсам, проложенным по полу первого трюма. Впервые такая система была применена Дж. Б. Алеотти в дворцовом «театре Фарнезе» в Парме (1628). В первых дворцовых т-рах Д. состояла из задника, кулис и потолочных падуг, к-рые поднимались и опускались одновременно со сменой кулис. На падугах писались облака, ветки деревьев с листвой, части плафонов и т. п. До наших дней сохранились кулисные системы Д. в придворном театре в Дротнингхольме (Швеция, 1766, архитектор К. Ф. Аделькранц) и в театре бывшего подмосковного имения кн. Н. Б. Юсупова в «Архангельском» (1818, проект арх. П. Гонзаго).

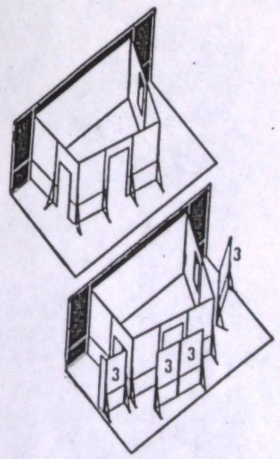


Откос и две павильонные стенки, скреплённые захлёсткой *З*, переброшенной через кобылку *К* и привязанной к ручнику *Р*.



Три стенки павильона, скреплённые захлёстками. В центре — закладная стенка *ЗС*.

Кулисно-арочная подъёмная Д. Возникла в Италии в 17 в. и получила широкое распространение в общественных т-рах с высокими *колосниками*. Этот вид Д. представляет собой холст, сшитый в виде арки с написанными (по краям и по верху) стволами деревьев, ветвями с листвой, архитектурными деталями (с соблюдением законов линейной и воздушной перспективы). На сцене может быть подвешено до 75 таких кулисных арок, фоном для к-рых служит писаный задник или горизонт. Разновидность кулисно-арочной Д. — ажурная Д. (писаные «лесные» или «архитектурные» кулисные арки, подклеивающиеся на специальные сетки или аппликирующиеся на тюле). В настоящее время кулисно-арочные Д.



Семь павильонных стенок (верхний рисунок). Те же стенки с заспинниками *З* за дверными и оконными пролётами (нижний рисунок).

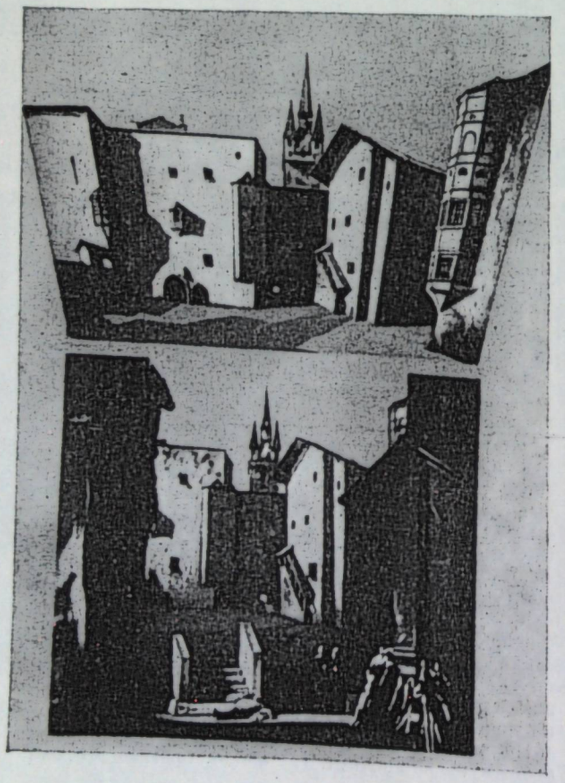


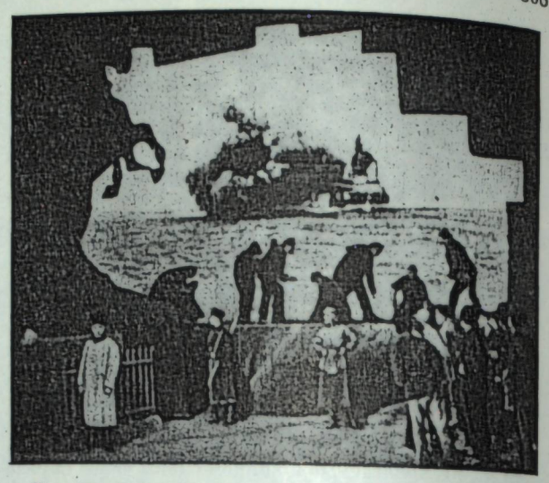
Эскиз для силуэтной декорации В. Рындина к спектаклю «Молодая Гвардия». Московский т-р драмы. 1947.

применяются главным образом в оперно-балетных постановках.

П а в и л ь о н н а я Д. Впервые применена в 1794 нем. актёром и режиссёром Ф. Л. Шрёдером. Павильонная Д. изображает закрытое помещение и состоит из стенок-рам, затянутых холстом и расписанных под рисунок обоев, досок, кафеля и т. д. Стенки могут быть «глухими» или иметь пролёты для окон, дверей и т. п. Между собой стенки соединяются с помощью за-

Исправление проекции при установке проекционного аппарата сниву. Диапозитив в искажённом виде (верхний рис.). Проекционное выпрямленное изображение (нижний рис.).





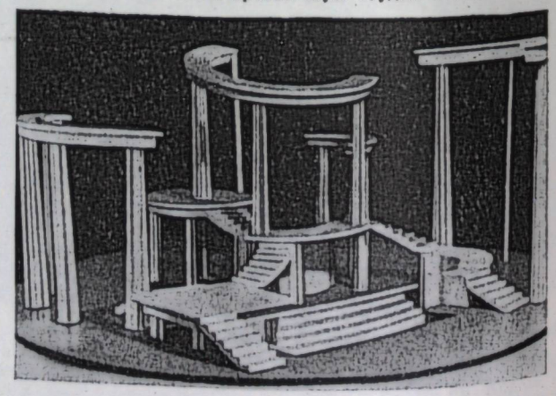
Кинопроекционная декорация в сочетании с объёмной к спектаклю «Ураган». Народный т-р. Берлин. 1926.

кидных верёвок — захлёсток, и крепятся к полу сцены откосами. Ширина павильонных стенок в совр. т-ре — не более 2,2 *м* (иначе при перевозе декораций стенка не пройдёт в дверь товарного вагона). За окнами и дверьми павильонной Д. обычно ставятся заспинники (части подвесной Д. на рамах), на к-рых изображается соответствующий пейзажный или архитектурный мотив. Павильонная Д. перекрывается потолком, к-рый в большинстве случаев подвешивается к колосникам.

В т-ре нового времени о б ъ ё м н а я Д. впервые появилась в спектаклях Мейнингенского т-ра в 1870. В этом т-ре наряду с плоскими стенками начали применяться объёмные детали Д.: станки прямые и наклонные — пандусы, лестницы и др. сооружения для изображения террас, холмов, крепостных стен и т. д. Конструкции станков обычно маскируются живописными холстами или бутафорскими рельефами (камни, корни дерева, трава и пр.). Для смены частей объёмной Д. используются накатные площадки на роликах (фурки), поворотный круг и др. виды техники сцены. Объёмная Д. позволила режиссёрам строить мизансцены на «изломанном» планшете сцены, находить разнообразные конструктивные решения, благодаря к-рым выразительные возможности театр. иск-ва необычайно расширились.

П р о е к ц и о н н а я Д. Была впервые применена в 1908 в Нью-Йорке. Основана на проекции (на экран) цветных и чёрно-белых изображений, на-

Макет вращающейся симультанной декорации И. Рабиновича к спектаклю «Лизистрата». Муз. студия МХАТа. 1923.



рисованных на диапозитивах. Проекция осуществляется с помощью театр. проекторов. Экраном может служить задник, горизонт, стены, пол и т. д. Существуют прямая проекция (проектор находится перед экраном) и проекция на просвет (проектор за экраном). Проекция может быть статической (архитектурные, пейзажные и прочие мотивы) и динамической (движение облаков, дождя, снега и т. д.). В совр. т-ре, имеющем новые экранные материалы и проекционную аппаратуру, проекционные Д. получили широкое применение (спектакли «Дали неоглядные» Вирты, Т-р им. Моссовета, 1957, «Судьба человека» Дзержинского, Большой т-р, 1961, «Четвёртый» Симонова, Ленингр. Большой драм. т-р, 1961, и др.). Простота изготовления и эксплуатации, лёгкость и быстрота смены картин, долговечность, возможность достижения высоких художеств. качеств делают проекционные Д. одним из перспективных видов Д. совр. т-ра.

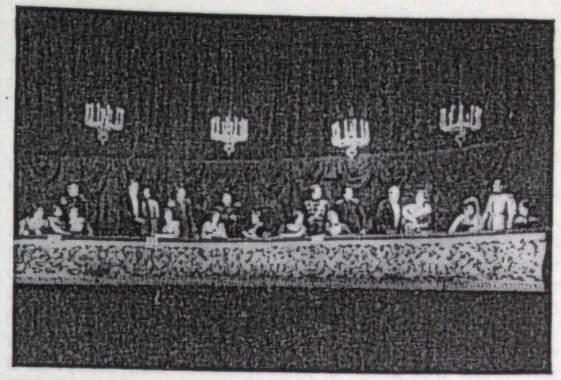
Приведённые выше системы Д. используются в различных приёмах оформления спектакля. Наиболее часто употребляются вошедшие в историю театра приёмы—симультанный, «условный» и пространственный.



Декорация в сукнах к спектаклю «Росмерсхольм». Флоренция. 1906.

С и м у л ь т а н н а я Д.— сценический приём, при к-ром Д. различных мест действия показаны одновременно в течение всего спектакля. Симультанная Д. получила применение в средневековом т-ре. В истории сов. т-ра к симультанной Д. наиболее близко оформление спектакля «Егор Булычов и другие» в Т-ре им. Вахтангова (1932).

И з у с л о в н ы х Д. наиболее часто употребляются т. н. Д. в сукнах. В нач. 20 в. мягкие сукна нейтрального цвета, собранные в складку, были использованы англ. режиссёром Г. Крэгом в спектакле «Росмерсхольм» Ибсена (Флоренция, 1906). Позднее Крэг для оформления «Гамлета» в МХТ (1911) применил ширмы. Швейцарский художник А. Аппиа монтировал сукна в сочетании с колоннами, площадками и лестницами (опера «Парсифаль» Вагнера, 1910). В спектакле МХАТ «Анна Каренина» (1937) использован условный приём соединения на вращающейся сцене синих ширм и сукон с вмонтированными в них фрагментами архитектуры.



Декорация в сукнах В. Дмитриева к спектаклю «Анна Каренина». МХАТ. 1937.

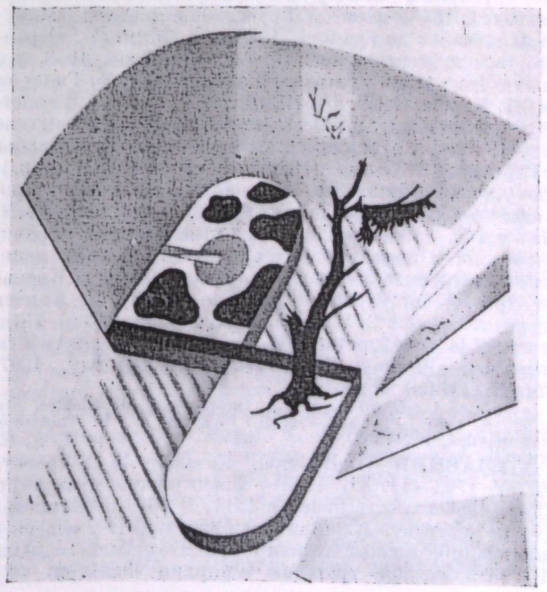
П р о с т р а н с т в е н н а я Д. строится на принципе окружения сцены зрителями со всех сторон. Встречалась еще в средневековом театре. В начале 20 века использовалась при постановках трагедий на арене цирка («Царь Эдип» Софокла, реж. М. Рейнхардт, 1910; «Макбет», реж. Ю. М. Юрьев, Петроград, 1918). В совр. зарубежном театре пространственные Д. разрабатываются в т. н. театрах с ареной. В сов. театре над проблемой переноса сценического действия в зрительный зал работает Н. П. Охлопков («Аристократы», 1935, «Садовник и тень», 1957, и др.).



Эскизный проект пространственной декорации Э. Стерна к спектаклю «Царь Эдип». Берлин. 1910.

В Д. совр. т-ра синтезируются элементы всех перечисленных выше систем Д. и приёмов оформления.

Эскиз пространственной декорации В. Корецкого, В. Гицевича и Б. Кноблока к спектаклю «Аристократы». Реалистический т-р. 1935.



Лит.: Петров А. А., Устройство театральной сцены, СПБ, 1911; его же, Театральная техника, СПБ, 1910; Извеков Н. П., Техника сцены, Л.—М., 1940; Мюллер В. Н., Декорационное оформление спектакля, М., 1956; Бассехес А., Художники на сцене МХАТ, М., 1960; Fischel O., Das moderne Bühnenbild, B., 1923. *В. Мюл.*

ДЕКРЕ́Т О СВОБО́ДЕ ТЕА́ТРОВ — декрет, принятый во время франц. бурж. революции Учредит. собранием Франции 13 янв. 1791. Явился одним из крупных культурных завоеваний революции, вызвав ломку феод.-абсолютистской театр. системы и рождение новых организац. форм т-ра бурж. общества. Он отменил монополию «королевских» т-ров, изъял т-р из подчинения двору, уничтожил королевскую цензуру, подчинил организацию театр. дела принципу свободной конкуренции и утвердил понятие «авторского права». Декрет был восторженно принят массовым зрителем и демократическими театрами и послужил основой для бурного расцвета театр. иск-ва Франции.

Лит.: Державин К., Театр французской революции. 1789—1799, 2 изд., Л.—М., 1937; Welschinger H., Le théâtre de la Révolution. 1789—1799, P., 1880. *Е. Ф.*

ДЕКРЕ́Т ОБ ОБЪЕДИНЕ́НИИ ТЕАТРА́ЛЬНОГО ДЕ́ЛА — см. *Национализация театров.*

ДЕКРУ́ (Decroux), Этьенн (р. 19.VII.1898) — французский актёр-мим. В 1923 начал сценич. деятельность. В 1926—34 был актёром т-ра «Ателье» (Париж). Одновременно подготовил программу из мимич. этюдов под назв. «Примитивная жизнь» (1931). В 1940 организовал школу в Париже, ученики к-рой выступали вместе с Д. с мимич. сценками. В 40-е гг. Д. был учителем мимики в «Эколь де л'Ателье» в «Т-ре Сары Бернар», ставил пантомимы, исполнявшиеся Ж. Л. *Барро.* Гастролировал в др. странах. Выступал в кабаре «Фонтен де катр сезон» с мимич. программами. В числе работ Д.: «В лагере», «Золотой дух», «Бюрократ», «Побеждённый поэт», «Звук трубы». Деятельность Д. способствовала возрождению и утверждению иск-ва мима на франц. сцене. Среди его учеников — Ж. Л. Барро, М. *Марсо.*

ДЕКУРСЕ́ЛЬ (Decourcelle) — Адриен Д. (1821—92)— французский драматург. Писал совм. с Т. Барьером, А. Деннери, Э. Лабишем и другими популярными авторами водевилей и мелодрам. Дебютировал в 1845 в т-ре «Комеди Франсез» комедией в стихах «Вечер в Бастилии». Затем создал неск. стихотворных пьес («Дон-Гусман, или День соблазнителя», 1846, «Комеди Франсез»), водевилей («Мемуары шевалье де Грамон», 1848, т-р «Жимназ»; «Крайности сходятся», в соавторстве с Л. Батю, 1848, т-р «Варьете»; «Бал узника», в соавторстве с Л. Гиларом и Ж. Барбье, 1849, т-р «Жимназ»; «Разделяй и властвуй», 1850, и мн. др.). Всего (с 1845 до 1877) им написано св. 60 пьес. Большой успех имела драма Д. и Барбье «Работница Женни» (1850, т-р «Порт-Сен-Мартен»), сочувственно рисующая страдания бедняков, но проникнутая филантропизмом и социальной демагогией. Пьер Д. (1856—1926) — сын предыдущего, франц. романист и драматург, автор многочисл. пьес, написанных преим. в соавторстве с Дебри, Фабром, Кремьё и др.: «Аббат Константин» (по роману Л. Галеви в соавторстве с Э. Кремьё, 1887, т-р «Жимназ»), «Жиголетт» (в соавторстве с Э. Тарбе, 1893, т-р «Амбигю комик»), «Шерлок Холмс» (по Конан Дойлу, 1907, Т-р Антуана) и мн. др.

Лит.: Lemaître J., Impressions de théâtre, sér. 8 et 10, 4 éd., P., 1897—98; Brisson A., Le théâtre et les moeurs, P., 1907. *Е. Ф.*

ДЕЛАВИ́НЬ (Delavigne), Казимир Жан Франсуа (5. IV. 1793—11. XII. 1843)— французский драматург. Лит. деятельность начал в 1811. В 1819 дебютировал в т-ре трагедией «Сицилийская вечерня» (т-р «Одеон»), написанной в соответствии с правилами классицизма. В 1829 создал трагедию «Марино Фальери» (т-р «Порт-Сен-Мартен»), в предисловии к к-рой изложил осн. принципы своей эстетики: сочетание художеств. приёмов классицизма и романтизма, терпимость ко всем течениям в драматургии, использование достижений совр. авторов и благоговейное отношение к старым образцам, особенно в области лит. языка, стиха. Эклектич. позиции проявились в его последующих драм. произв. Лучшая трагедия Д. «Людовик XI» (1832, т-р «Комеди Франсез») отмечена влиянием романтич. поэтики, в ней соблюдается местный колорит, характеры героев отличаются динамичностью. В этой трагедии выступали мн. крупные актёры во Франции, за рубежом (В. А. Каратыгин в России, Э. Росси в Италии и др.). Д. принадлежат также трагедии «Пария» (1821, т-р «Одеон»), «Дети Эдуарда» (1833, «Комеди Франсез»), комедии «Школа стариков» (1823, там же), «Дон Жуан Австрийский» (1835, там же) и др. В творчестве Д. получили выражение нац.-освободит. антиклерикальные и антидеспотич. мотивы, однако протест Д. не выходил за рамки умеренного либерализма. Благодаря этому Д. приобрёл популярность среди бурж. оппозиц. кругов периода Реставрации и первых лет Июльской монархии.

Соч.: Oeuvres complètes: Théâtre, v. 1—2, P., 1893; «Людовик XI», пер. с франц. Ф. Устрялова, СПБ, 1877; «Дети короля Эдуарда», пер. [с франц.] Э. Маттерна и А. Воротникова, М., 1900; «Сын императора Дон-Жуан Австрийский», рус. пер. Л. А. Берникова, СПБ, 1900; «Школа стариков», рус. пер. А. П. Григорьева, «Пантеон и репертуар русской сцены», СПБ, 1850, т. 1, с. 1—90.

Лит.: Weiss J., Le drame historique et le drame passionnel, P., 1894; Le Goffic [Ch.], Le centenaire de Casimir Delavigne, 1793—1893, Le Havre, 1893; Royer A., Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875, v. 1, P., 1878; Wisniewski J., Études sur les poètes dramatiques de la France au XIX siècle, P., 1861, c. 128—171; Vaucheux F., C. Delavigne, P., 1893. *Е. Ф., Н. Мок.*

ДЕЛАВРА́НЧА (Delavrancea) (наст. фам.— Стефэнеску), Барбу (5. IV. 1858—29.IV.1918)—румынский писатель, драматург, общественно-политический деятель. Род. в крестьянской семье. В 1882 изучал право в Бухарестском ун-те. Был мэром Бухареста, депутатом, занимал пост министра. Д.— основоположник жанра историч. драмы в Румынии. Написал историч. трилогию «Закат солнца» (1909) — о молд. господаре Стефане Великом, «Ураган» (1910), «Утренняя звезда» (1911) — о борьбе господаря Петру Рареша против польских и турецких захватчиков. Эти пьесы показывают реалистич. направленность творчества Д., его стремление освободиться от мелодраматич. тенденции и подражания франц. драматургии. Д. инсценировал свои рассказы «Иринель» (1911) и «Хаджи Тудосе» (1913).

Лит.: Botez O., Naturalismul lui Delavrancea, Buc., 1936; Predescu L., B. Delavrancea, viaţa şi opera, Buc., 1938.

ДЕ́ЛАК (Delak), Фердо (р. 1905) — югославский (словенский) режиссёр. Изучал актёрское иск-во в Париже, Берлине, Вене. Работал как режиссёр во мн. крупных т-рах Югославии. С 1952 — директор Нар. т-ра в г. Риеке. Пост. спектакли: «Слуга Ерней» Цанкара (1932), «Швейк» Гашека (1937), отмеченные формалистич. влиянием. Освоение Д. реалистич. принципов режиссуры проявилось в спектаклях «Ученик дьявола» Шоу, «Отступление» Божича. Д.— автор статей о сценич. иск-ве и переводов ряда пьес. *Аг. М.*

«ДЕ ЛА КРУС» (Teatro de la Cruz—театр Креста)— испанский театр, первый постоянный драматический театр Мадрида. Получил назв. от улицы Де ла Крус, где в 1579 «Братство страстей господних» построило корраль, сдавая его внаём проф. актёрам. В 1638 здание передано в ведение города (впоследствии неоднократно перестраивалось). В 17—18 вв. «Д. л. К.» был одним из двух основных т-ров Мадрида (второй т-р «Принсипе»), в нём играли почти все лучшие труппы Испании.

В 19 в. театр теряет своё значение, на его сцене выступают случайные труппы. В 1849 переименован в «Театр драмы». Закрыт в 1856.

Лит.: Díaz de Escovar N. y Lasso de la Vega F. de P., Historia del teatro español, t. 1—2, Barcelona, 1924. *Л. Крас.*

«ДЕ ЛА МОННЕ», «Театр де ла Монне» (Théâtre de la Monnaie), — театр оперы и балета в Брюсселе. Осн. в 1700. Название получил от монетного двора (17 в.), на территории к-рого был выстроен т-р (архитекторы Паоло и Пьетро Бецци). Здание т-ра трижды перестраивалось. Нынешнее здание выстроено в 1856. Т-р субсидируется гос-вом, гор. и провинц. управлением. Руководит т-ром магистрат. С 1705 в т-ре функционирует постоянная оперная и балетная труппа. В 18—19 вв. ставились гл. обр. франц. и итал. оперы (Люлли, Мегюль, Глюк, Перголези, Россини, Верди, Гуно, Бизе), оперы Госсека. В конце 19 в. были пост. оперы Вагнера. В конце 19 — нач. 20 вв. в т-ре прошли премьеры опер бельг. композиторов — «Мэтр Мартен» (1892), «Тиль Уленшпигель» (1900) Блокса, «Катарина» Тинеля (1909) и др. В 1929 здесь состоялось первое исполнение оперы Прокофьева «Игрок». В репертуаре т-ра— классич. и совр. оперы, в т. ч. произв. рус. композиторов (Мусоргский, Чайковский, Бородин, Римский-Корсаков); ежегодно исполняются произв. бельг. авторов. На сцене т-ра регулярно выступали иностр. оперные коллективы, гл. обр. французские и итальянские, гастролировали певцы Ж. Б. Фор, Ж. Девойд, певицы Э. Кальве, А. Патти, Э. Альбани, К. Карвальо, дебютировала Н. Мелба (1887). В нач. 20 в. состоялись гастроли оперы Монте-Карло с участием Шаляпина (1910), труппы «Метрополитен-опера» с участием Карузо (1910), нем. труппы под упр. Р. Штрауса (1914) и др. В последние годы здесь выступали лондонский т-р «Сэдлерс-Уэллс», труппа Софийской нар. оперы. В 1950 отмечен 250-летний юбилей т-ра спектаклями итал. артистов: «Фальстаф» Верди, «Тайный брак» Чимарозы, «Дон Паскуале» Доницетти. *Вс. Т.*

ДЕ́ЛАНД (Deland) — семья шведских актёров: Луи Юсеф Д. (1772—1823). В 1782 дебютировал в балетном дивертисменте к опере «Орфей и Эвридика» Глюка, пост. труппой «Болхюс» (Стокгольм). В 1783—1788 учился хореографии в Париже у балетмейстера М. Гарделя. С 1792 — ведущий танцор, с 1803 — одновременно балетмейстер стокгольмского Королевского т-ра. Пост. ряд оригинальных композиций, был одним из создателей нац. школы мужского характерного танца.

Мария Ребекка Д. (1778—1845) — жена Луи Юсефа Д. В 1809 работала в различных частных драм. труппах, в 1809—29 — в Королевском т-ре (Стокгольм). Играла преим. роли субреток во франц. водевилях.

Пер Юсеф Д. (1805—62) — племянник Луи Юсефа Д. В 1825—32 играл в различных драм. антрепризах. В 1833 основал собств. труппу, к-рая зимой работала в провинции (гл. обр. в Упсале), а летом — в помещении стокгольмского «Дьюргорд т-ра». Д. способствовал популяризации театр. иск-ва в провинции. В репертуар его труппы входили преим. пьесы швед. и зап.-европ. романтиков — А. Бланша («Магистр Блекстадиус», «Странствующая труппа», «Богатый дядя»), Т. Сефстрема, Ф. Хедберга, А. Элеишлегера («Аксель и Вальборг», «Хагбарт и Сигне»), В. Гюго («Анджело»), ранние пьесы Ф. Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь»). Романтич. трактовка отличала пост. трагедий Шекспира. Но уступая требованиям обывательской части публики, Д. ставил также мелодрамы А. Коцебу, водевили Э. Скриба. Играл характерные и комедийные роли в комедиях А. Бланша, Х. Херца, П. К. Хострупа, водевилях А. Хейберга, Скриба. В 1861 труппа Д. прекратила деятельность.

Хедвиг Ловиса Шарлотта Д. (1807—64)— жена Пера Юсефа Д. В 1831 дебютировала в труппе К. Сванберга. С 1833 работала в труппе своего мужа. Драматич. дарование Д. наиболее полно раскрылось в ролях Офелии, Луизы Миллер; Вальборг («Аксель и Вальборг» Эленшлегера). Одновременно с успехом выступала в комедийных ролях.

Фредерик Д. (1812—94) — брат Пера Юсефа Д. В 1830—75 работал в различных стокгольмских и провинц. труппах. В 1843—48 организовал и возглавил собств. труппу, дававшую спектакли в Норчёпинге, Упсале, Лунде и др. городах. В 1875—86 выступал в Новом шведском т-ре (Стокгольм). Д. был комедийным актёром, обладавшим щедрым, несколько грубоватым юмором, ему была присуща гротесково-острая манера игры. Лучшие роли: магистр Блекстадиус (о. п. Бланша), Журден; Пер-пономарь, Иеппе («Эразмус Монтанус», «Иеппе с горы» Хольберга).

Эмилия Розалия Д. (1819—54) — жена Фредерика Д. Дебютировала в т-ре в 1832. В 1834 входила в труппу Пера Юсефа Д.; в 1843—48 — в труппе своего мужа. Создавала образы весёлых, остроумных девушек, борющихся за своё счастье: Хильдегор («Врач» Бланша), Анна («Вермландцы» Дальгрена), Софи («Нет» Й. Л. Хейберга). Игра Д. характеризовалась искренней непринуждённостью, изяществом, добрым и лукавым юмором.

Лит.: Taube N. E., De Delandska teatersällskapen i Uppsala, Uppsala, 1940; Fredrik Deland, Stockh., 1848. *Вл. М.*

ДЕЛАННУА́ (Delannoy), Марсель (р. 9.VII. 1898) — французский композитор. Музыке учился самостоятельно; в 1923 брал уроки у А. Онеггера и у А. Жедальжа. В 20-х гг. выдвинулся в число виднейших театр. композиторов Франции. К Всемирной выставке 1937 в Париже Д. написал оперетту «Филиппина». Автор комич. оперы «Жиневра» по Боккаччо (1942, т-р «Опера комик»), оперы-феерии «Пук» по комедии «Сон в летнюю ночь» (1949, Муниципальный т-р, Страсбур), камерной оперы «Арлекин-радиолюбитель» (1946, «Т-р Арлекина», Париж). Применяя полифонич. средства, композитор достигает свежести и своеобразия муз. языка, мастерски использует речитатив, живописные оркестровые краски. С большим успехом ставятся во Франции и за её пределами балеты Д. «Золушка» (1931, Чикаго), «Фантастическая свадьба» (1944, т-р «Гранд-Опера») и др.; танц. драма «Абрагам» (1951, Тулуза) и 2 балета-кантаты— «Шут госпожи» (1929, Женева) и «В царстве кометы» (1955, Венеция). Д. принадлежит также музыка к пост. классич. и совр. пьес, в т. ч. «Венера и Адонис» по Шекспиру (1929, Лондон), «Мир» по Аристофану (1935, т-р «Ателье», Париж), «Аррасская незнакомка» Салакру (1936, «Т-р Елисейских полей», Париж), «Господин Пурсоньяк» Мольера (1942, «Т-р Сары Бернар», Париж), «Кориолан» Шекспира (1953, Лион) и др., а также соч. в др. жанрах. Известен как автор статей и рецензий о муз. т-ре, опубл. во франц. печати.

Лит.: BollA., Marcel Dellanoy, P., 1957. *Вл. О., Л. М.*

ДЕЛИ́Б (Delibes), Лео (21. II. 1836, Сен-Жермендю-Валь, — 16. I. 1891, Париж) — французский композитор. Член Института Франции (с 1884). Учился в Парижской консерватории (по композиции у А. Адана и Ф. Бенуа). С 1853 работал аккомпаниатором в «Театр лирик» и церковным органистом, с 1865 — хормейстер т-ра «Гранд-Опера». С 1881 Д. — проф. Парижской консерватории. Первые муз.-сценич. произведения Д.: оперетта «На два су уголков» (1855, т-р «Фоли нувель», Париж), комич. оперы «Месье Грифар» (1857, «Т-р лирик», Па-



рижа), «Садовник и его господин» (1863, там же), «Бык Апис» (1865, т-р «Буфф-Парижен», Париж). Автор балетов «Ручей» (совм. с Л. Минкусом, 1866, «Гранд-Опера»), «Коппелия» (по новелле Э. Т. А. Гофмана, 1870, «Гранд-Опера»), «Сильвия» (на сюжет из «Аминты» Т. Тассо, 1876, там же), опер: «Так сказал король» (1873, т-р «Опера комик», Париж), «Жан де Нивель» (1880, там же), «Лакме» (1883,там же).Опера «Кассия» (из жизни галицийского крестьянства) осталась незавершённой и была закончена Ж. Массне (1893, «Опера комик»). Музыка Д., часто связанная с нар. истоками, отличается мелодичностью, тонкостью и изяществом, гармонич. свежестью. Балеты Д. высоко ценили П. И. Чайковский и А. К. Глазунов, творчеству к-рых были близки новаторские принципы Д., прежде всего принцип симфонизации балета. В лучших своих балетах — «Коппелия», «Сильвия» — Д. стремился к реалистически-психологич. осмыслению танца, создавая образцы выразит. балетной музыки. Развивая опыт балетного творчества своего учителя Адана и традиции иск-ва оперетты, Д. вводил в балет жанровые зарисовки персонажей, добивался образности, содержательности традиц. балетных форм; его балетам присуще сквозное танц. действие. Под влиянием балетм. Ш. Сен-Леона Д. пытался использовать славянский фольклор во франц. балетной партитуре («Коппелия»). В пост. Сен-Леона (в России нов. ред. Л. И. Иванова) этот балет идёт на сценах т-ров всего мира, в т. ч. и сов. т-ра. Фрагменты партитуры «Сильвии» и «Ручья» легли в основу сов. балета «Фадетта» (пост. и реж. Л. Лавровский, либр. его же и В. Соловьёва, 1934, Т-р оперы и балета им. Кирова; пост. также в Москве, Одессе и др. городах), созданного на новый реалистически-бытовой сюжет. Лучшая из опер Д.—«Лакме», на сюжет из жизни инд. народа, порабощённого англ. колонизаторами. Несмотря на условность либретто, Д. создал выразит. колоритную музыку, благодаря к-рой опера получила популярность. Д. написал также музыку к драме Гюго «Король забавляется» (возобн. 1882, т-р «Комеди Франсез», Париж), дополнительные номера к балету Адана «Корсар» (1867, «Гранд-Опера») и др. соч.

Лит.: Французская музыка второй половины XIX века. Сборник переводных работ. Вступ. ст. и ред. М. С. Друскина, М., 1938; Guiraud E., Notice sur la vie et les oeuvres de L. Delibes, P., 1892; Loisel J., «Lakmé» de L. Delibes: étude historique et critique, analyse musicale, P., 1924; Curzon H., L. Delibes. Sa vie et ses oeuvres, P., 1926; Noske F., La mélodie française de Berlioz à Duparc, P.—Amst., 1954.

ДЕ́ЛИУС (Delius), Фредерик (29. I.1862, Брэдфорд, Англия,— 10.VI. 1934, Гре-сюр-Луан, Франция)— английский композитор. Почётный доктор Оксфордского ун-та (1929). Музыке обучался в Лейпцигской консерватории, где познакомился с Григом; впоследствии испытал его влияние на своём творчестве. С 1890 Д. жил во Франции. Д. принадлежат 6 опер, в т. ч. «Коанга» (по роману Дж. У. Кейбла «Грандиссимус», 1904, Эльберфельд), «Деревенские Ромео и Джульетта» (на сюжет новеллы Г. Келлера, 1907, т-р «Комише опер», Берлин), «Фенимор и Герда» (по роману И.Якобсена «Нильс Люне», 1919, Франкфурт-на-Майне), «Ирмелин» (1953, Оксфорд), музыка к спектаклям, симф., камерные и др. соч. Наибольшей известностью пользуется опера Д. «Деревенские Ромео и Джульетта», в к-рой особенно заметно свойственное стилю композитора стремление к импрессионистским, утончённым, мягким, гармонич. краскам, отсутствие резких контрастов, сдержанность чувства; оркестровая партия разработана с симф. широтой. Интерлюдия «Прогулка по райским садам» из этой оперы часто исполняется в концертах.

Лит.: Delius C., Frederic Delius, L., 1935; Fenby E., Delius as I knew him, L., 1936; Hutchings A., Delius. A critical biography, L., 1949. *Л. М., Вс. Т.*

ДЕ́ЛЛА КА́ЗА (Della Casa), Лиза (р. 2.II.1919)— швейцарская артистка оперы (сопрано). Первонач. муз. образование получила в Берне; совершенствовалась в Цюрихе. Дебютировала на оперном фестивале в Зальцбурге (1947) в опере «Арабелла» Р. Штрауса (в партии Зденки) и в том же году была зачислена в труппу Венской гос. оперы. Одновременно с 1953 — солистка т-ра «Метрополитен-опера». Выступала на фестивалях в Глайндборне (1951), Эдинбурге и Байрёйте (1952), в т-рах «Гранд-Опера» (1950—51), «Ла Скала» (1951—52), «Колон» (Буэнос-Айрес, 1956) и др. Д. К. активно пропагандирует произведения совр. швейц. композиторов О. Шёка, В. Буркхарда и др. Выступает как концертная певица.

Партии: Памина, Графиня, Донна Анна и Донна Эльвира, Фиордилиджи («Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Так поступают все» Моцарта), Ева («Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера), Марцелина («Фиделио» Бетховена), Чио-Чио-сан; Антония («Сказки Гофмана» Оффенбаха), Мими; Софи, Ариадна («Кавалер роз», «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса).

Лит.: Rosenthal H. D., Sopranos of today, L., 1956. *Ал. М.*

ДЕ́ЛЛА КО́РТЕ (Della Corte), Андреа (р. 5.IV. 1883)— итальянский музыковед и критик. Музыке обучался самостоятельно. С 1906 начал регулярно помещать критич. статьи по различным вопросам муз. т-ра в периодич. прессе Неаполя. С 1919 постоянный критик газ. «Ла стампа» (Турин). В 1926—53— профессор истории музыки Туринской консерватории (с 1939—также Туринского ун-та). Работы Д. посвящены гл. обр. изучению истории муз. т-ра 17—18 вв.

Соч.: Paisiello e l'estetica musicale del Metastasio, Torino, 1922; L'opera comica italiana del' 700, v.1—2; Bari, 1923; Dizionario di musica, Torino, 1925, 5 ed., 1952 (совм. с G. M. Gatti); Niccolo Piccinni, Bari, 1928; La vita musicale di Goethe, Torino, 1932; Canto e bel canto..., Torino, 1934; Vincenzo Bellini, Torino, 1936 (совм. с G. Pannain); Ritratto di Franco Alfano, Torino, 1936; Pergolesi, Torino, 1936; Un Italiano all'estero i Antonio Salieri, Torino, 1937; Tre secoli di opera italiana, Torino, 1938; Verdi, Torino, 1939; Arturo Toscanini, Vicenza, 1946; Le Sei piu belle opere di Verdi, Milano, 1947; Gluck, Firenze, 1948; B. Galuppi, Siena, 1949; L'interpretazione musicale e gli interpreti, Torino, 1951; Libretti italiani nel Seicento, Torino, 1956. *Б. Ш.*

ДЕ́ЛЛА КО́СТА (Della Costa), Мария (р. 1923) — бразильская актриса, играла в труппе «Комедиантиш», преобразованной в 1949 в Народный т-р иск-ва (т-р «Популар ди арти»). В 1954 Д. К. и С. Полониу открыли в Сан-Паулу т-р «Мария Делла Коста» спектаклем «Жаворонок» Ануя, в к-ром Д. К. играла роль Жанны д'Арк. Играла также гл. роли в спектаклях «Хозяйка гостиницы» («Трактирщица»); «Дом Бернарды Альбы» Гарсиа Лорки и др.

ДЕ́ЛЛА ПО́РТА (Della Porta), Джамбаттиста (1535—4.II.1615) — итальянский учёный и драматург. Автор комедий «Олимпия» (1550, пост. 1558), «Служанка» (1592), «Чинтия» (ок. 1591), «Астролог» (1570), «Сестра» (1589), «Братья-соперники» (1601), «Угольщик», «Мавр» (изд.1607). Используя сюжеты Плавта, Теренция, «учёную комедию» 16 в., Д. П. создавал весёлые, динамичные пьесы. Значит. влияние на Д. П. оказала комедия дель арте, в свою очередь труппы комедии дель арте переделывали в сценарии нек-рые пьесы Д. П. Комедии Д. П. оказали влияние и на нек-рых драматургов 17 в. (Томкинс, Ротру, Гильен Де Кастро и др.). Писал также трагедии: «Георгий» (изд. 1611), «Улисс» (1612). В 20 в. пьесы Д.П. ставились в Италии(в 1940—43 труппа А. Дж. Брагалья—Художеств. т-р, Рим, и др.).

Соч.: Commedie, a cura di V. Spampanato, v. 1—2, Bari, 1910—11.

Лит.: История западноевропейского театра под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956; Sanesi J., La commedia, v. 1, Milano, 1911. *Р. Х.*

ДЕ́ЛЛЕРТ (Dellert), Черстин (р. 4.XI.1925)— шведская артистка оперы (лирическое сопрано). Пению обучалась в Стокгольме у А. Андреевой-Скилонда. Впервые выступила в 1951 на оперной сцене в Большом т-ре Гётеборга. С 1952 Д. — солистка Королевской оперы в Стокгольме.



Ч. Деллерт в роли Поликсены.

Партии: Мюзетта («Богема»), Леонора («Трубадур»), Керубино («Свадьба Фигаро»), Елена («Прекрасная Елена» Оффенбаха), Поликсена («Троянцы» Берлиоза) и др. *Н. Г.*

ДЕ́ЛЛЕ СЕ́ДИЕ (Delle Sedie), Энрико (17.VI. 1822—29.XI.1907) — итальянский артист оперы (лирический баритон). Учился пению у Ч. Галеффи и Персанолы, декламации и сценич. иск-ву—у актёра Л. Доменикони. В 1851 дебютировал во Флоренции в опере Верди «Навуходоносор». Гастролировал в Вене (1859), Лондоне, Берлине и Петербурге (1860). В 1861—69 и в сезонах 1869—70, 1872—74 выступал в Итал. т-ре в Париже, после чего оставил сцену. Д. С. обладал отличным чувством стиля, волновал зрителя глубокой и выразит. сценич. игрой. В 1867—71 преподавал в Парижской консерватории, затем основал собств. школу пения. Считался одним из лучших педагогов своего времени. Написал ряд работ по вок. иск-ву.

Партии: Граф ди Луна («Трубадур»), Жермон, Фигаро; Дандини («Золушка» Россини), Дон Жуан; Малатеста, Дон Альфонсо («Дон Паскуале», «Лукреция Борджиа» Доницетти), Плюмкет («Марта» Флотова), Ренато («Бал-маскарад» Верди).

Соч.: L'art lyrique, P., 1874; Arte e fisiologia del canto, Milano, 1876; Estetica del canto e dell'arte melodrammatica, v. 1—4, Milano, 1885.

Лит.: E. Delle Sedie. Artista, insegnante e scrittore..., Livorno, 1875; Gara E., L'impressario in angustie, Milano, 1940. *Св. Г.*

ДЕ́ЛЛИНГЕР (Dellinger), Рудольф (8. VII.1857 — 24. IX. 1910)— немецкий дирижёр и композитор. Музыке обучался в Пражской консерватории. С 1880 работал дирижёром сначала в провинц. т-рах Германии, затем выдвинулся в число ведущих дирижёров нем. муз. т-ра. В 1883—93 Д.—дирижёр «Карл-Шульце-т-ра» в Гамбурге, в 1893—1910 — «Резиденц-т-ра» в Дрездене. Д.— автор оперетт, с большим успехом ставившихся на нем. сцене: «Дон Сезар» (1885), «Лоррен» (1886), «Капитан Фракасс» (1889), «Сен-Сир» (1891) (все пост. в «Карл-Шульце-т-ре», Гамбург), «Шансонетка» (1894), «Ядвига» (1901) и «Последний Ионас» (1910) (все пост. в «Резиденц-т-ре», Дрезден). Произв. Д. написаны в традициях классич. венской оперетты.

Лит.: Dellinger R. C., Rudolf Dellinger, der letzte klassische Komponist der Operette, «Sudetendeutsche Monatshefte», 1936, № 4. *Л. М.*

«ДЕ́ЛО» («Отжитое время»)— драма в 5 д. А. В. *Сухово-Кобылина* (2-я часть трилогии). Соч. 1861 (окончат. вариант). До 1881 была запрещена к постановке. Пост. 4 апр. 1882 в Малом т-ре в Москве (бенефис реж. Кондратьева; Князь — Греков, Варравин — Правдин, Тарелкин — Андресен-Бурлак, Муромский — Самарин, Атуева — Медведева, Лидочка — Федотова, Нелькин — К. Рыбаков, Разуваев — Дурново), возобновлена в 1900 (бенефис Правдина; реж. Южин; Тарелкин — Правдин, Князь — Айдаров, Варравин — К. Рыбаков, Муромский — Ленский, Атуева—Федотова, Лидочка — Яблочкина); Александринский т-р, Петербург (1882, реж. Потехин; Князь — Киселевский, Варравин — Варламов, Тарелкин—Сазонов, Муромский — Давыдов, Атуева — Жулева, Лидочка — Дюжикова 2-я, Нелькин — Горев; возобновления — 1884, 1892, 1896, 1903, 1907). В провинции «Д.» ставилось редко.

На сов. сцене: Т-р им. Комиссаржевской, Москва (1924, под назв. «Отжитое время»); МХАТ 2-й (1927; реж. Сушкевич; Князь — В. Подгорный, Варравин — Готовцев, Тарелкин—Азарин, Муромский — М. Чехов, Лидочка — Гнаинтова); Александринский т-р (1917, реж. Лаврентьев и Мейерхольд; Князь—Ге, Варравин—Уралов, Тарелкин — Аполонский, Муромский — К. Яковлев, Атуева — Немирова-Ральф,Разуваев—Судьбинин); ЦТСА (1940, реж. А. Д. Попов); Ленингр. т-р им. Ленсовета (1954, реж. и худ. Акимов). «Д.» переведено на чеш., рум. и др. языки.

Издания: Первое изд.— 1861 (Лейпциг, 25 экз.), в России—1869, Москва, в кн.: «Картины прошедшего. Писал с натуры А. Сухово-Кобылин». Отд. изд.— М., 1887; М.—Л., 1955. *А. Ш.*

ДЕЛОНЕ́ (Delaunay), Луи Арсен (21.III.1826—21. IX. 1903) — французский актёр. Род. в семье виноторговца. Рано увлёкся т-ром. Закончил Драматич. класс Парижской консерватории под рук. Ж. Ф. Прово. С 1845 играл в т-ре «Одеон» в антрепризе П. Бокажа. После шумного успеха в роли Людовика в комедии Мери «Мир и семья» Д. был в 1848 приглашён в т-р «Комеди Франсез». Привлекательная внешность, обаяние юности, свежесть дарования сразу сделали его одним из популярных актёров т-ра. Играл роли любовников в комедиях Мольера («Школа мужей», «Школа жён»), Корнеля («Лжец»), Реньяра («Рассеянный»). Мягким лиризмом, передачей тончайших оттенков чувств отличалось исполнение Д. ролей любовников в пьесах Мюссе: Фортунио («Подсвечник»), Челио («Капризы Марианны»), Валентин («Не нужно биться об заклад») и др. Играл также в пьесах Ожье, Понсара и др. Тонкое мастерство Д. было ограничено типичной для бурж. т-ра 2-й пол. 19 в. «салонной» драматургией. С 1877 Д.— профессор декламации в Драматич. классе Парижской консерватории.

Лит.: Sarcey F., La Comédie Française, P., 1876; d'Heylli G., Delaunay, P., 1883; Lyonnet H., Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier), v. 1—2, P., 1912—13. *Е. Ф.*

ДЕ ЛУ́КА (De Luca), Джузеппе (25.XII.1876, Рим,—26.VIII.1950, Нью-Йорк) — итальянский артист оперы (баритон). Учился пению в Риме у М. Бартолини и затем в муз. академии «Санта-Чечилия» у В. Персикини. Дебютировал в Пьяченце (1897) в партии Валентина («Фауст»). Затем с успехом выступал в т-рах в Лондоне, Париже, Будапеште, Мадриде, Барселоне, Лисабоне, Петербурге, Москве, Одессе, а также в Сев. и Юж. Америке — в Буэнос-Айресе и Нью-Йорке (1915—35, 1939—40). Участвовал в премьерах опер «Адриенна Лекуврер» Чилеа (1902 — партия Мишоне), «Германия» Франкетти (1903 — Вормс), «Чио-Чио-сан» (1904 — Шарплес), «Гойески» Гранадоса (1916—Пакиро) и др. Один из лучших баритонов нач. 20 в., Де Л. обладал голосом красивого бархатистого тембра, ровно звучавшим во всех регистрах, выразит. фразировкой, высоким вок. мастерством. Создал галерею разнохарактерных и глубоких сценич. образов: насмешливый шут и нежный отец Риголетто; изысканный Альфонсо («Так поступают все» Моцарта); мрачный, озлобленный Барнаба («Джоконда» Понкьелли), благородный, страдающий Ренато («Бал-маскарад» Верди), зловещий Миракль («Сказки Гофмана» Оффенбаха), плутоватый Санчо Панса («Дон Кихот» Массне) и др. Оставил сцену в 1947. Занимался педагогич. работой в Нью-Йорке.

Партии: Фигаро, Жермон, Эскамильо; Тонио, Сильвио («Паяцы»), сержант Леско («Манон Леско» Пуччини), Скарпиа («Тоска»), Форд («Фальстаф» Верди), Альберт («Вертер»), Граф ди Луна («Трубадур»), Амфортас, Вольфрам, Бекмессер («Парсифаль», «Тангейзер», «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера), Евгений Онегин, Демон и др.

Лит.: De Schaunsee M., G. De Luca, «Opera News», 1950, 27. XI; Della Corte A., L'interpretazione musicale e gli interpreti, Torino, 1951. *Л. М., Св. Г.*

ДЕ́ЛЧЕВА, Ружа (р. 2. VIII. 1915)— болгарская актриса. Засл. арт. НРБ (1950). Чл. Болг. коммунистич. партии с 1947. В 1937 по окончании школы-студии под рук. Н. О. Массалитинова при софийском Нар. т-ре вступила в труппу этого т-ра. Д.— актриса боль-

шого сценич. обаяния и интеллектуальной силы. Игра её отличается благородной простотой и изяществом.

Роли: Евгения («Изгнанники» Ваазова), Софья («Горе от ума»), Аксюша («Лес»), Глафира («Волки и овцы»), Варвара Михайловна («Дачники»); Екатерина Ивановна («Мать своих детей» Афиногенова), Лида («Платон Кречет») и др. Димитровская пр. (1950, 1959). *Аг. М.*

ДЕЛЬМА́С (Delmas), Жан Франсуа (14.IV. 1861—29. IX. 1933) — французский артист оперы (бас). Учился в Парижской консерватории. В 1886 дебютировал на сцене т-ра «Гранд-Опера» в опере «Гугеноты» (Сен-Бри); более 30 лет был солистом этого т-ра. Участвовал во всех франц. премьерах опер Вагнера — от «Тристана и Изольды» в 1891 (партия короля Марка) до «Парсифаля» в 1914 (Гурнеманц), а также в первых пост. опер франц. композиторов: «Волшебник» (1891—партия Амрона) и «Таис» (1894—Атаназль) Массне, «Бургундка» Видаля (1898—Аттила), «Варвары» Сен-Санса (1901—Скаурус), «Сын звезды» Эрланже (1904—Акиба), «Монна Ванна» Феврье (1909—Марко Колонна), «Легенда о Св. Кристофе» д'Энди (1920—Отшельник) и др. Д.— один из лучших представителей франц. вок. школы. В своём исполнении соединял совр. средства вок. и сценич. выражения с чертами величественного стиля лирич. трагедий 18 в., поражал мастерской дикцией и звучностью голоса. Гастролировал в России, Англии, Бельгии, Нидерландах и др. странах.

Партии: Каспар («Вольный стрелок» Вебера), Лепорелло, Дон Жуан («Дон Жуан» Моцарта), Ганс Сакс, Ландграф, Вотан, Хаген («Нюрнбергские мейстерзингеры», «Тангейзер», «Кольцо Нибелунга» Вагнера), Ник («Девушка с Запада» Пуччини).

Лит.: Curzon H., Croquis d'artistes, P., 1898. *Вл. О.*

ДЕЛЬ МО́НАКО (Del Monaco), Марио (р. 27.VII. 1915)— итальянский артист оперы (тенор). Учился у Мелокки в консерватории г. Пезаро. Дебютировал в 1941 в миланском т-ре «Пуччини» в опере «Чио-Чио-сан» (партия Пинкертона), затем пел в т-ре «Верди» во Флоренции и в Падуе. Широкое признание получил после исполнения в 1943 партии Рудольфа в «Богеме» на сцене т-ра «Ла Скала». В 1945 выступал в Парме и Флоренции (Эдгар в «Лючии ди Ламмермур» Доницетти и др.), в 1946— в т-ре «Ковент-Гарден» (Каварадосси, Канио, Рудольф). Затем пел в Стокгольме, Рио-де-Жанейро, Лисабоне, Буэнос-Айресе и в городах Италии (Рим, Болонья, Милан). В 50-х гг. — в театре «Метрополитен-опера», в т-рах Сан-Франциско, Барселоны, Неаполя, Вероны, Милана. В 1953 и 1954 Д. М. принимал участие в фестивале «Флорентинский май»; пел в спектаклях под упр. Д. Митропулоса «Сила судьбы» Верди (Альваро) и «Девушка с Запада» Пуччини (Джонсон). В июне 1959 выступал в СССР, исполнил на сцене Большого т-ра партии Хозе и Канио. Голос Д. М. — звучный, насыщенного тембра, баритонально крепкий в нижнем регистре и прозрачный в верхнем. Тонкая нюансировка в пении и игре, высокое чувство стиля и иск-во перевоплощения делают Д. М. одним из выдающихся мастеров совр. оперного т-ра. Артисту особенно близки героич. партии. Лучшая из них — Отелло (о. п. Верди). Д. М. снимался в фильмах.



М. Дель Монако в роли Отелло.

Партии: Каварадосси; Туридду («Сельская честь» Масканьи), Калаф, Анри («Турандот», «Плащ» Пуччини), Андре Шенье (о. п. Джордано).

Лит.: «Советская музыка», М., 1950, № 1, с. 115—16, № 11, с. 182—83. *Св. Г.*

ДЕМАРЕ́ (Desmarets), Анри (1662 — 7. IX. 1741)— французский композитор. Музыке обучался в пажеском корпусе при дворе Людовика XIV. В 1700—07 Д.— «суперинтендант музыки» исп. короля Филиппа V, в 1707—37 служил при дворе Леопольда, герцога Лотарингского. Наряду с Кампра и Детушем Д. развивал в своём творчестве оперные традиции Люлли. Автор опер — лирических трагедий — «Дидона» (1693), «Цирцея» (1694), «Венера и Адонис» (1697), «Ифигения в Тавриде» (совм. с Кампра, 1704), «Ринальдо» (1720), пост. в Академии музыки («Гранд-Опера»), балетов и балетных дивертисментов — «Амуры Момуса» (1695, там же), «Храм в Астрее» (1709, Люневиль) и др.

Лит.: Jacquot A., La musique française en Lorraine, P., 1882; Brenet M., Desmarets, «Le Menestrel», 1883, № 39—42; Masson P.-M., L'Opéra de Rameau, P., 1930. *Вл. О.*

ДЕ́МАШ И МО́ЗЕЛЬ — советские цирковые артисты, клоуны-буфф. Демаш, Джузеппе Паскальевич (р. 1892). По национальности итальянец, работу в цирке начал с 1905. Выступал в различных жанрах (акробат, муз. эксцентрик, клоун). Мозель, Григорий Захарович (р. 1896). В цирке работал с 1906; выступал как акробат, эксцентрик и клоун. Отошёл от штампов цирковой клоунады и придал традиционному образу «рыжего» новое содержание, близкое совр. зрителю.

Дуэт Д. и М. существовал в 1924—58. До 1942 назывался Жак (Демаш) и Мориц (Мозель). В 40-е гг. вместо традиц. антре артисты стали исполнять совр. злободневные сценки. *М. З.*

ДЕМБИ́ЦКАЯ (Дембицкая-Дросси), Феодосия Александровна [р. 18.IV(1.V).1901] — русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1960). Окончила драм. студию в Таганроге. Сценич. деятельность начала в 1920 в Таганрогском т-ре (Лиза — «Горе от ума»), играла здесь до 1923. Затем работала в т-рах Керчи, Махачкалы, Кирова, Калинина, Тулы, Волгограда, Казани. С 1948 — актриса Кировского т-ра.

Роли: Мария Александровна («Семья» Попова), Наталия Коншик («Калиновая роща» Корнейчука), Констанция («Обыкновенный человек» Леонова), Мария Львовна («Беспокойная старость» Рахманова), Бабушка («Обрыв» по Гончарову), Бардина («Враги»), Ламбриния Кирьякули («Остров Афродиты» Парниса), Матрёна («Власть тьмы»).

ДЕМЕ́ТЕР (Demeter), Димитрие (21.VII.1811—24. VI. 1872)—хорватский писатель и драматург. Предками Д. были греки, поселившиеся в Загребе. Ранняя драма Д.—«Виргиния»— написана на новогреч. языке. Первые драматич. произв. были опубл. в Загребе («Драматические попытки», 1838). Видный представитель движения нац. возрождения, известного под назв. иллиризма, Д. был основателем Нар. т-ра в Загребе. В этом т-ре (открыт в 1840) Д. работал до 1871. Написал историч. трагедию—«Теута» (1844) — о проникновении римлян на Балканы и их борьбе с иллирами. Создал либретто для первых хорватских опер: «Любовь и злоба» (1846) и «Порин» (1851) Лисинского. Перевёл ок. 50 пьес (Шекспира, Гёте, Хеббеля). Д. принадлежит драма на нем. яз. «Ледяной дворец» по роману Лажечникова «Ледяной дом». *С. Н.*

ДЕМЕТРИА́ДЕ (Demetriade), Аристиде (10.VII. 1871—12.II.1930)— румынский актёр. В 1893 окончил Бухарестскую консерваторию и в том же году был приглашён в Нац. т-р (Бухарест); создал сценич. образы в нац. репертуаре: Рэзван («Рэзван и Видра» Хашдеу), Овидий (о. п. Александри), Влайку Воде (о. п. Давилы). Играл Юлия Цезаря (о. п. Шекспира), Гамлета и др., выступал в пьесах совр. ему драматургов. Д. был председателем профсоюза артистов драм. и муз. т-ров, в 1916—18 — директор «Драм. об-ва».

Лит.: Alterscu S., Torneа F., Teatrul National, «I. L. Caragiale», Buc., 1955. *Н. Р.*

ДЕМЕ́ТРИЙ (Demetrius) (2-я пол. 1 в. н. э.) — древнеримский актёр-комик. По свидетельству современного ему писателя Квинтилиана, обладал утончённо мягкой манерой игры. Наибольшим успехом пользовался в ролях, требовавших острой комич. характерности (боги, юноши, благородные старики, матроны и др.). Современник Д. поэт-сатирик Ювенал приводил имя Д. как пример актёра, обладавшего высоким актёрским мастерством. *С. А.*

ДЕМЕ́ТРИУС (Demetrius), Лучиа [р. 16(29).IX. 1910]— румынская писательница, драматург. Род. в семье писателя В. Деметриуса. В 1931 окончила философский ф-т и Консерваторию драм. иск-ва, в 1932 — лит. ф-т в Бухаресте. С 1936 начала лит. деятельность. Как драматург выступила с пьесой «Гастроли в провинции» (1945—46, Нац. т-р, Бухарест). В пьесе «Весы» (1948, Муниципальный т-р в Бухаресте — 1949) Д. впервые в рум. драматургии показала строительство социализма в Румынии. Пьеса «Новый брод» (1951, Муниципальный т-р, Гос. пр., 1952) отражает борьбу за социалистич. преобразование с. х-ва. Образ представителя новой интеллигенции Д. создала в пьесе «Люди сегодняшнего дня» (1952, Муниципальный т-р, Гос. пр.). В числе других драм. произв. Д.: «Люди завтрашнего дня» (1956, «Молодёжный т-р»), «Три поколения» (1957, Муниципальный т-р), «Родословное дерево» (1958, Нац. театр), «Влайку и его сыновья» (1959, изд. 1960, Муниципальный т-р), «Когда поют соловьи» (1961, «Т-р им. Ноттара»).

Соч.: Родословное дерево, в сб.: Современные румынские пьесы, М., 1959.

ДЕ МИЛЛЬ (de Mille), Агнес (р. 1909)— американская артистка балета и балетмейстер. Ученица Ф. Козлова, М. Рамбер. В 1938 впервые выступила в партии Венеры («Суд Париса» Вейля) в «Лондонском клубе балета» («Балле Рамбер») и вскоре стала солисткой этой труппы. В 1942 пост. балет «Родео» на муз. Копленда, в к-ром использовала амер. нар. танцы (исполняла гл. партию). В 1940—48 (с небольшими перерывами) была солисткой труппы «Балле театр» (Нью-Йорк), где пост. балет «Легенда Фолл Ривер» Гулда, основанный на амер. фольклоре.



Сцена из балета «Родео» (в центре — А. Де Милль).

Несмотря на народность темы, в хореографич. решении спектакля сказалось влияние «психопатологич. балетов» балетм. А. Тудора. Д. ставила танцы в муз. комедии «Оклахома» (1943, «Гилд т-р», Нью-Йорк) и др., в к-рых создала особый характерный для амер. муз. комедий танц. жанр, органически связанный с действием комедии.

Написала автобиографию (1950).

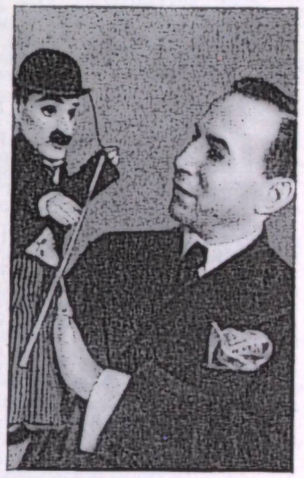
Соч.: Dance to the piper, L., 1951; Boston, 1952; And promenade home, Boston, 1958, L., 1959. *Ham. P.*

ДЕМИРЧЯ́Н, Дереник Карапетович [17(29).I. 1877—6. XII. 1956] — армянский советский писатель, драматург. В 1912 написал первую драму «Васак». Лучшие драм. произв. Д. написаны в сов. период, особую популярность приобрела сатирич. сказка-комедия «Храбрый Назар» (1924), герой к-рой, лентяй и трус, становится диктатором. Социалистич. индустриализации посв. пьесы «Песнь торжествующей любви» (соч. 1924), «Фосфорическое сияние» (1932), «Капутан» (1938). Сатирич. комедия «Наполеон Коркотян» (1934) осмеивает взяточника, расхитителя социалистич. собственности. В историч. драме «Страна родная» (соч. 1938, пост. 1940) Д. поднимает большую патриотич. тему, клеймя изменников родины. Пьесы Д. отличаются глубиной замысла, мастерством диалогов, лаконизмом. Постановки мн. пьес Д. в Т-ре им. Сундукяна и в других т-рах республики стали этапными в истории арм. т-ра.

Лит.: Ахумян Т., Драматургия Дереника Демирчяна, [Ереван], 1958 (на арм. яз.). *С. Р.*



ДЕММЕНИ́, Евгений Сергеевич [р. 28. II(12.III). 1898] — русский советский актёр и режиссёр. Засл. арт. РСФСР (1934). В 1918 начал выступать как актёр-любитель в петрогр. Коммунальных т-рах. В 1924, после демобилизации из Красной Армии, Д. организовал и возглавил в Ленинграде т-р кукол-петрушек (первоначально при Ленингр. ТЮЗе). В 1930 этот театр был объединён с Т-ром марионеток Л. Шапориной-Яковлевой (создан в 1918) и получил назв. Ленингр. кукольного т-ра под рук. Евг. Деммени. Здесь Д. пост. спектакли для детей и взрослых: «Стёпка-растрёпка» (1926) и «Юкки и Лол» (1929) Гауша, «Свадьба» Чехова (1928), «Ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем» по Н. Гоголю (1929), «Бляха № 64» по Франсу (1933), «Конёк-Горбунок» по Ершову (1938), «Проказницы Виндзора» Шекспира (1947), «Мичек-Фличек» Малика (1957), «Лекарь поневоле» Мольера (1960) и др.; впервые осуществил пост. пьес для кукол С. Я. Маршака («Козёл», 1925, «Петрушка-иностранец», 1925, «Кошкин дом», 1926, «Умные вещи», 1947, и др.) и Е. Л. Шварца («Пустяки», 1932, «Кукольный город», 1939, «Сказка о потерянном времени», 1940). Один из основоположников сов. т-ра кукол, Д. содействовал подъёму профессиональной культуры это-



Е. С. Деммени с куклой.

Е. С. Деммени. Сцена из спектакля «Свадьба».



го вида театр. иск-ва, разработке методологич. проблем кукольного спектакля, развитию исполнительского мастерства, созданию спец. драматургии. Вёл большую педагогич. работу по подготовке кадров актёров и режиссёров-кукольников, был инициатором создания группы колхозно-совхозных т-ров кукол Ленингр. обл. Автор ряда книг и статей по т-ру кукол. С 1929 Д. выступает также с куклами на эстраде.

Соч.: XX лет. 1919—1939, Л., 1939; За петрушечной ширмой. Пособие для школ и клубов, М.—Л., 1930; Страницы из жизни театра, Л., 1949; Куклы на сцене, М.—Л., 1949.

Лит.: Бахтин Н., Три года театра Петрушки, «Жизнь искусства», Л., 1927, № 3; Кукольные театры Лен. ТЮЗа. Сб. статей, под ред. Н. Верховского, Л., 1934; Куклы Деммени, «Театр», 1956, № 4. *Л. Ш.*

«ДЕМОН» — опера А. *Рубинштейна*, либр. П. Висковатова по поэме М. Лермонтова. Соч. 1871, пост. 13 янв. 1875, Мариинский т-р (дирижёр Направник, худ. Бочаров, Шишков и Лагорио; князь Гудал — О. Петров, Тамара — Рааб, Синодал — Комиссаржевский, Демон — Мельников, Гений добра — Крутикова); Большой т-р, 23 окт. 1879 (дирижёр Бевиньяни; Тамара — Верни, князь Гудал — Барцал, Демон — Корсов). Среди исполнителей последующих пост.: Шаляпин, Корякин, Корсов, Хохлов, Тартаков, Шевелев, Бакланов (Демон); Мравина, Павловская (Тамара); Собинов, Юдин (Синодал).

На сов. сцене впервые пост. 11 нояб. 1918, Мариинский т-р (дирижёр Коутс, худ. Коровин и Головин, пост. Палечека и Мельникова, реж. Кравченко; князь Гудал — Боссе, Тамара — Бронская, Синодал — Поземковский, Демон — Тартаков, Гений добра — Павлинова). Новая пост. — в Т-ре оперы и балета им. Кирова, 1939 (дирижёр Похитонов, реж. Дворищин и Милешко, балетм. Корень, худ. Мельников); в 1949 (дирижёр Похитонов, пост. Гладковского, худ. Зандин и Мельников; Демон — Алексеев, Тамара — Кашеварова, Синодал — Нечаев). Т-р Зимина, Москва, 5 дек. 1922 (дирижёр Багриновский, пост. Просторова; князь Гудал — Манакин, Тамара — Баратова, Синодал — Ролланд, Демон — А. Хохлов, Ангел — Франковская), Большой т-р, 1932 (дирижёр Кубацкий, реж. Шарашидзе, худ. Коровин, балетм. Моисеев); там же, 1942 (дирижёр Небольсин; Демон — Батурин, Тамара — Шпиллер, Синодал — Хромченко, Гудал — Яхонтов). «Д.» пост. в др. городах СССР: Харьков (1939), Рига (1939, 1948), Одесса (1941 и 1949), Ереван (1946), Уфа (1948), Львов (1950), Минск (1950), Таллин (1953), Куйбышев (1953), Фрунзе (1955), Каунас (1961), Новосибирск (1961). За рубежом пост.: Гамбург (1880), Лондон (1881, первая рус. опера в Лондоне, исп. на рус. яз.; 1888), Прага (1885), Берлин (1888), Копенгаген (1888), Манчестер (1888), Хельсинки (1896 и 1932), Варшава (1897), Вена (1899), Лисабон (1904), Барселона (1905), Монте-Карло (1906, 1916), Буэнос-Айрес (1909), София (1910), Париж (1911), Шанхай (1918), Сан-Франциско (1922), Филадельфия (1928), Тель-Авив (1932).

Издания — «Д.», СПБ, Бессель, [1878]; последнее изд., М., Музгиз, 1958. *Н. Гр.*

ДЕМЬЯ́Н БЕ́ДНЫЙ (наст. имя и фам. — Ефим Алексеевич Придворов) [1(13). IV. 1883—25. V. 1945] — русский советский поэт. Член Коммунистич. партии с 1912. В годы гражданской войны инсценировки басен и поэм Д. Б., отличавшихся красочным диалогом, остротой действия, яркой политич. направленностью и злободневностью, получили распространение на сценах проф. и самодеят. коллективов. В 1927, к десятилетию Октября, студия Ленингр. консерватории пост. инсценировку поэмы Д. Б. «Главная улица», насыщенную высоким революц. пафосом (инсценировщик и реж. С. Масловская, комп. М. Михайлов и Д. Шостакович). Д. Б. принадлежит антирелигиозное обозрение «Как 14-я дивизия в рай шла. Занимательное, дива и любопытства достойное, силою благочестия и убеждения исполненное и красноречием дышащее народное зрелище в трёх священнодействиях с музыкой, пением, танцами» (1932, Моск. мюзик-холл). Вторым драм. произв. Д. Б. было либретто пародийной оперы-фарса «Богатыри» на музыку Бородина (переработка либретто, написанного рус. драматургом 19 в. В. А. Крыловым), пост. в 1936 Моск. *Камерным театром* как «народная комическая опера». В условиях культа личности Сталина Д. Б. и режиссёр этого спектакля А. Я. Таиров были обвинены в создании политически вредного спектакля, якобы содержащего клевету на рус. народ и его историч. прошлое. Пьесу как «чуждую советскому искусству» сняли с репертуара (см. Постановление Всесоюзного Комитета по делам искусств от 13 ноября 1936, ст. газ. «Правда» от 15 ноября 1936, и др. в сб. «Против фальсификации народного прошлого», М.— Л., 1937).

ДЕНДРИ́НО (Dendrino), Герасе (р. 1901) — румынский композитор и дирижёр. Засл. деят. иск-в РНР (1962). В 1926 окончил консерваторию в Бухаресте. Работал гл. дирижёром театра «Кэрэбуш» (Бухарест) и гл. дирижёром Бухарестского т-ра оперетты. Автор популярной оперетты «Дайте волю песне» («Чиприан Порумбеску») (1954, Бухарестский т-р оперетты, Гос. пр., 1954), оперетт — «На струнах и клавишах» (1949, там же), «Лисистрата» (1951, там же), музыки к спектаклям, фильмам, ряда соч. в др. жанрах. В творчестве Д. преобладает лёгкая, особенно танц. музыка, в к-рой широко использованы старые и совр. нар. рум. песни. Большая роль в муз.-сценич. произв. Д. принадлежит хоровым ансамблям. *Н. Р., Д. Перс.*



«ДЕ НЕ́ДЕРЛАНДСЕ О́ПЕРА» («De Nederlandse Opera») — ведущая оперная компания Нидерландов. Организована в 1945 на средства муниципалитетов Гааги и Амстердама, получает также гос. субсидию. Среди солистов: Гре Браувенстейн, М. Арден, Ф. Вронс (директор «Де Н. о.»). В труппе гастролировали: С. Данко, Р. Винай, У. Граф, Э. Ратти и др. До 1950 муз. руководителем «Де Н. о.» был П. Пелла, затем швейц. дирижёр А. Кранхальс, с 1956 — дирижёры П. Мааг и А. Гварньери. Гастролировали дирижёры: Й. Крипс, П. Монто, Б. Вальтер и др. «Де Н. о.» даёт ежегодно ок. 190 спектаклей (до 20 премьер), б. ч. на сцене Гор. т-ра в Амстердаме, а также в т-рах Гааги, Роттердама, Утрехта. «Де Н. о.» активно пропагандирует оперное творчество голл. композиторов. Здесь пост. оперы «Филомела» Андриссена (1949), «Орест» Бадингса (1954), «Франсуа Вийон» Дресдена (1958) и др. В репертуаре труппы также оперы совр. зап. композиторов: «Питер Граймс» Бриттена, «Консул» Менотти, «Жизнь коротка» де Фальи, «Её падчерица» и «Из мёртвого дома» Яначека, «Эдип царь» и «Похождения повесы» Стравинского, «Умная» Орфа, «Бедный матрос» Мийо и др.

Лит.: Music in Holland, [s. l.], 1959. *Вл. О.*

ДЕНИ́СОВ, Мефодий Иванович (р. 13.III.1922) — чувашский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. Чув. АССР (1962). Член Коммунистич. партии с 1944. В 1952 окончил Саратовскую консерваторию. С 1952 — солист Чуваш. филармонии. С 1959 в Чуваш. муз.-драм. т-ре. Партии: Атнер, Садай («Шывармань» Лукина, 1959), Онегин (1961), Фурманов («Чапай» Мокроусова, 1961) и др. Исполнение Д. отличается сдержанностью, благородством. *А. Ив.*

ДЕНИ́СОВ, Михаил Иванович [р. 8(21). XI.1900] — белорусский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. БССР (1944). Чл. Коммунистич. партии с 1946. Учился в Саратовской консерватории (1925—29). Совершенствовался как певец в белорус. оперной студии (1930—33). С 1933 Д. — солист Белорус. т-ра оперы и балета. Партии: Андрей («Цветок счастья» Туренкова), Кузмич («В пущах Полесья» Богатырёва), Закревский, Ананас («Михась Подгорный», «Девушка из Полесья» Тикоцкого), Евгений Онегин, князь Игорь, Риголетто и др. Иск-во Д. характеризуется экспрессией и темпераментом. Д. известен также исполнением белорус. нар. песен и как камерный певец.

Лит.: Пукст Г., М. И. Дзянісаў, в сб.: Мастацтва савецкай Беларусі, Мінск, 1955; Майстры беларускай сцэны, Мінск, 1960. *Б. С.*

ДЕННЕРИ́, или д' Эннери (Dennery, d'Ennery), Адольф Филипп (17. VI. 1811—25.I.1899) — французский драматург. Один из самых популярных авторов мелодрамы середины и 2-й пол. 19 в. Писал почти всегда в соавторстве с Ф. Дюмануаром, О. Анисе-Буржуа и др. Литературно-наивная, сентиментальная драматургия Д. привлекала сочувствием к несправедливо преследуемым людям, смелыми, жизнерадостными героями, добивающимися благородной цели. Лучшая пьеса — «Дон Сезар де Базан» (1844, соавтор Дюмануар). Популярны были драмы «Парижские цыгане» (1843), «Мари-Жанна, или Женщина из народа» (1845), «Две сиротки» (1874), «Вокруг света в 80 дней» (1875), «Дети капитана Гранта» (1878, по Ж. Верну). Д. писал феерии — «Семь замков дьявола» (1844), либретто опер для Адана, Гуно, Массне.

Лит.: Royer A., Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875, t. 1, P., 1878; Zola E., Nos auteurs dramatiques, P., 1893, с. 335—350; Weiss J.-J., Le drame historique et le drame passionnel, P., 1894, с. 53—65. *Е. Ф.*

ДЕ НО́БИЛИ (De Nobili), Лила (р. 3.IX.1916) — итальянская художница и театральный декоратор. Училась в Академии Ронсон (Париж) и в Академии изящных иск-в (Рим). Работала как художница в ряде журналов, выполняла стенные росписи. С 1947 работает в т-ре преим. с франц. реж. Р. Руло и итал. реж. Л. Висконти. В своих работах Де Н. стремится воссоздать исторически точную обстановку действия, добиться единства декорац. оформления, костюмов, освещения. Де Н. принадлежат эскизы декораций и костюмов к спектаклям: «Трамвай, называемый желание» Уильямса (1948, т-р «Творчество», Париж), «Анна Каренина» по о. п. Толстого (1952, т-р «Ренессанс», Париж), «Как листья...» Джакозы (1954, т-р «Олимпия», Рим), «Салемские колдуньи» Миллера (1954, «Т-р Сары Бернар», Париж), «Травиата» (1955, «Ла Скала») и др.

ДЕНТ (Dent), Эдуард (16. VII. 1876 — 22. VII. 1957) — английский музыковед. Образование получил в Итон-колледже (у Ч. Ллойда) и Кембриджском ун-те (у Ч. Вуда и Ч. Станфорда), где в 1926—41 был профессором музыки. Основатель и президент (1922—38 и 1945—47) Междунар. об-ва совр. музыки. Президент Междунар. об-ва музыковедов (1932—49). Почётный доктор Оксфордского (с 1932), Гарвардского (с 1936) и Кембриджского (с 1947) ун-тов. Один из крупнейших совр. исследователей и пропагандистов оперного иск-ва. Участвовал в создании кратких муз. энциклопедических изданий. Д. принадлежат переводы либретто опер: «Волшебная флейта», «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан»; «Фиделио» Бетховена, «Вольный стрелок» Вебера, «Севильский цирюльник» и др.

Соч.: Allessandro Scarlatti, L., 1905; The baroque opera, L., 1910; Mozart's operas, Cambr., 1913; Foundations of English opera, Cambr., 1928, 2 ed., L., 1949; The opera, L., 1940; A theatre for everybody, L., 1945.

Лит.: Westrup J. A., Dent as translator, «The Music Review», Cambr., 1946, VII; Haward L., E. J. Dent, Cambr., 1956. *Вс. Т.*

ДЕ́НЦЛЕР (Denzler), Роберт (р. 19.III.1892) — швейцарский дирижёр, композитор. Музыке обучался в Париже у Ф. Андре (композиция), в консерваториях Цюриха и Кёльна. Был дирижёром оперного т-ра в Цюрихе (1915—27, 1934—47), в Берлине (1927—32). Приобрёл известность как выдающийся интерпретатор муз. драм Вагнера. Горячий пропагандист совр. музыки, Д. способствовал первой пост. оперы «Матис-художник» Хиндемита, преследовавшегося в фашистской Германии (1934). Под его управлением также прошли первые исполнения «Лулу» А. Берга (1937) и «Молчаливой женщины» Р. Штрауса (1935), исполнялась «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (1936) (все пост. в Цюрихе). Д.— автор симф. и вок. соч. *Ал. М.*

ДЕПРЕ́ (Després; наст. имя и фам.—Шарлотта Бувалле, Bouvallet), Сюзанна (18. XII. 1874 — 1. VIII. 1951) — французская актриса. Жена реж. О. М. *Люнье-Поэ*. В 1894 дебютировала в парижском театре «Эвр», руководимом Люнье-Поэ. Несколько позже поступила в Консерваторию (класс Г. И. Вормса), к-рую окончила в 1897. Среди ролей в т-ре «Эвр» (Д. выступала под псевд. С. Оклер): Хильда, Сольвейг («Строитель Сольнес», «Пер Гюнт» Ибсена), Раутенделейн («Потонувший колокол» Гауптмана). Д. работала в т-рах «Водевиль», «Жимназ». С большим успехом играла роль Рыжика (о. п. Ренара, 1900, Т-р Антуана). По мнению критиков, игра Д. отличалась предельной простотой и естественностью. Играла роли Федры (о. п. Расина, «Комеди Франсез», 1902), Гамлета (Т-р Антуана, 1913), Наташи («На дне», т-р «Эвр», 1905) и др. Современники считали Д. одной из лучших исполнительниц ролей в пьесах Г. Ибсена (Нора и др.). А. В. Луначарский называл Д. «тончайшей и сложнейшей из актрис Франции». Э. Золя писал: «Её талант правдив и нежен... Но её нежность не исключает ни безукоризненности, ни силы». Д. гастролировала в Норвегии, Финляндии, России (в 1915), Турции и др. Снималась в кино.



С. Депре в роли Рыжика.

Лит.: Kerr A., Die Welt in Drama, v. 5, B., 1917; Dubeux A., Acteurs, P., 1929; Луначарский А. В., О театре и драматургии. Избр. статьи, т. 2, М., 1958. *А. Я.*

«ДЕРЕВЕ́НСКИЙ ТЕА́ТР» — советский ежемесячный журнал. Издавался в 1925—31. Орган Главполитпросвета, Политпросвета ЦК ВЛКСМ, а с 1928 и Центр. дома иск-в в деревне. Редактор — Р. А. Пельше. Освещал вопросы художеств. работы в деревне, методику занятий драм., муз., живописных и других самодеятельных кружков. В качестве приложения к «Д. т.» в 1928—31 выходил репертуарный сб. «Красная рубаха». «Д. т.» способствовал развитию самодеятельных коллективов деревни и города. С 1934 выходил под назв. «*Колхозный театр*». *Вик. М.*

ДЕРЕВИ́ЦКИЙ, Николай Андреевич [р. 24.VII (5.VIII). 1891] — русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1954). Один из старейших деятелей детского т-ра. Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та и Драм. курсы проф. А. А. Ильинского. Сценич. деятельность начал в 1911. Работал в различных т-рах (в Москве, Саратове, Николаеве). В 1929—59 — актёр Моск. ТЮЗа.

Роли: Земляника («Ревизор»), Черничкин («Гимназисты» Тренёва), Грозное («Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского) и др.

ДЕРЕ́Н (Derain), Андре (10.VI.1880—15.IX.1954) — французский художник, театральный декоратор. Получил известность как живописец и иллюстратор книг. В 1919 начал работать в т-ре, оформив спектакль «Благовещение» Клоделя (труппа актёра и реж. А. Дюрека). В дальнейшем принимал участие в работе круп-

ных балетмейстеров (С. Баланчин, С. Лифарь, Ф. Аштон, Л. Мясин и др.); создал декорац. оформление к балетам: «Удивительная лавка» на муз. Россини (труппа «Русские балеты» под рук. Дягилева, 1919), «Арлекин на улице» на муз. Куперена (т-р «Вик Уэллс балле», Лондон, 1938), к операм «Похищение из сераля» Моцарта (1951), «Севильский цирюльник» Россини (1953) — для фестиваля в Эксе (Прованс) и др.

Лит.: Cogniat R., Décor de théâtre, P., 1930.

ДЕРЖА́ВИН, Константин Николаевич [5(18).II. 1903 — 2.XI.1956] — русский советский театровед и критик. Проф. Ленингр. ун-та. Чл.-корр. Болг. академии наук. Окончил Ленингр. гос. ун-т (1924). Был актёром т-ра Нар. комедии, секретарём коллегии ТЕО Наркомпроса (1918—20), режиссёром Лиговского драм. т-ра и т-ра Новой драмы (1921 — 22), затем — зав. репертуарной частью Академич. т-ра драмы. Д. работал в Гос. ин-те истории иск-в (позднее—Гос. и.-и. ин-т т-ра, музыки и кинематографии), в Ин-те рус. лит-ры (Пушкинский дом) и Ин-те славяноведения АН СССР. Автор трудов по истории лит-ры и т-ра Франции, Испании, слав. стран. Д. принадлежат также книги о Ленингр. т-ре драмы им. Пушкина, о болгарском т-ре. Написал сценарий фильма «Иудушка Головлёв», либретто балета «Гаянэ». Вёл педагогич. работу.



Соч.: Театр Французской революции. 1789—1799, [Л.], 1932, [2 изд.], Л.—М., 1937; Вольтер, [М.], 1946; Драматургия Лопе де Вега, в кн.: Лопе де Вега, Избранные драматич. произведения, [пер. с исп.], т. 1, М., 1954; Сервантес, М., 1958; Болгарский театр. Очерк истории, М.—Л., 1950; Иван Вазов, М.—Л., 1951; Александро Фредро и его комедии, в кн.: Фредро А., Комедии, пер. с польск., М., 1956 (Составл., редакция переводов и вступит. статья); Эпохи Александринской сцены, [Л.], 1932; Е. П. Корчагина-Александровская..., Л.—М., 1937; В. А. Мичурина-Самойлова, М.—Л., 1948; Александр Николаевич Островский. 1823—1886, Л.—М., 1950. *Ан. А.*

ДЕРЖА́ВИН, Михаил Степанович [12(25).VII. 1903—30.VII.1951] — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1946). Был рабочим металлургич. з-да. В 1924 поступил в Студию Вахтангова. Первая роль Д.— помощник начальника станции («Барсуки» Леонова, 1927). В 1928 зачислен в труппу Т-ра им. Вахтангова. Осн. внимание в своём творчестве Д. уделял раскрытию черт рус. характера. С большой внутр. силой и обаянием играл Кутузова («Фельдмаршал Кутузов» Соловьёва,1940); тонко обрисованные бытовые детали придавали глубокому и значит. образу нац. героя мягкость, простоту, человечность. Лучшие черты своего современника Д. воплотил в образе Макара Дубравы (о. п. Корнейчука). Комедийной лёгкостью, изяществом было отмечено исполнение Д. роли Леонато («Много шуму из ничего» Шекспира).

М. С. Державин в ролях: 1. Кутузов. 2. Леонато.





Роли: Егор Булычов; Киров («Крепость на Волге» Кремлёва), боцман Швач («Разлом»), Дудыкин («Темп» Погодина), Павлин («Егор Булычов и другие»), Рагно («Сирано де Бержерак» Ростана), Тихон («Гроза»).

Снимался в кино (с 1932); играл в фильмах «Семья Оппенгейм» (Велс), «Парень из тайги» (Зимин), «Дело Артамоновых» (Пётр Артамонов), «Великий перелом» (генерал Муравьёв, Гос. пр. СССР, 1946).

Лит.: Тальников Д., Актёр современник, в сб.: Советский театр, М., 1947, с. 401—402. *В. М.-М.*

ДЕРЖИ́НСКАЯ, Ксения Георгиевна [25.I(6.II).1889, Киев,—9.VI.1951, Москва]— русская советская артистка оперы (сопрано). Нар. арт. СССР (1937). Пению обучалась у Е. И. Терпан-Корганової в Петербурге. В 1913—14 пела в Москве в опере Сергиевского нар. дома, в 1915—1948 — в Большом т-ре. Партии: Лиза, Мария, Настасья («Пиковая дама», «Мазепа», «Чародейка» Чайковского), Ярославна; Брунгильда («Валькирия» Вагнера), Маргарита («Фауст») и др. Д. обладала сильным, широким голосом красивого тембра. Певица принадлежит к плеяде выдающихся мастеров сов. оперного т-ра, в творчестве к-рых нашли яркое выражение реалистич. традиции рус. вок. школы. Иск-во Д. отличалось большой муз. культурой и высокой вок. техникой. С 1947 Д. работала профессором Моск. консерватории. Гос. пр. СССР (1943).







К. Г. Держинская в ролях: 1. Лиза. 2. Вера Шелога. «Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова.

Лит.: Грошева Е., Ксения Георгиевна Держинская, М., 1952.

ДЕ́РИНГ (Deryng), Мария (25.III.1857 — г. смерти неизв.)—польская актриса. В детстве начала выступать на провинц. сцене под рук. своего отца — актёра и режиссёра Эмиля Д. В 1870 дебютировала во Львовском т-ре. С 1876 выступала в т-ре «Розманитости» (Варшава), где заменила во мн. ролях Х. Моджеевскую, уехавшую в США. Играла динамично и экспрессивно в

трагедиях и романтич. драмах: Камилла («Любовью не шутят» Мюссе), Луиза Миллер; Иоанна («Мария Тюдор» Гюго), Джульетта и др. Д. обладала красивым и звучным голосом. В 1883 оставила сцену, жила в провинции.

Лит.: Bogusławski W., Siły i środki naszej sceny, Warsz., 1879, c. 300—315 (Teatr i literatura).

ДЕ́РИНЕ (Déryné) (наст. фам. — Шенбах, нем. Schenbach; венг. — Сеппатаки, Széppataki), Роза (24.XII.1793, Ясберень, — 29.IX.1872, Мишкольц) — венгерская актриса и оперная певица (сопрано). Одна из основоположников венг. театр. иск-ва. Жена венг. актёра И. Дери. Пению обучалась у П. Гашпара. Впервые выступила на сцене в Пеште в 1810. В 1815 Д. с труппами т.н. «бродячих т-ров» выступала в Буде, Кашше, Шопроне и др. городах Венгрии.Создала галерею женских образов в мировом и отечеств. репертуаре. Роли: Мария Стюарт и Сафо в одноимённых пьесах Шиллера и Грильпарцера, Мелинда в драме Й. Катоны «Банкбан». Д. была первой оперной певицей, выступившей в Клужском национальном театре (открыт в 1821) и в Пеште (открыт в 1837). Среди оперных партий Д. наиболее известны Розина; Норма («Норма»), Констанция («Похищение из сераля» Моцарта) и др. Красивый и сильный голос, талант драматической актрисы помогали Д. создавать на сцене выразительные и запоминающиеся образы. В 1853 оставила сцену, занималась концертной деятельностью. Автор «Дневника», являющегося своеобразной летописью венг. т-ра.



Соч.: Déryné naploja, köt. 1—3, Bp., 1900, Bp., 1957.

Лит.: A hetvenötéves magyar állami operaház, Bp., 1959; Pukanszkyné Kadáz, J., A nemzeti szinház szaz éves története, Bp., 1940. *Н. Дубр.*

ДЕРКИМБА́ЕВА (наст. фам.—Атанова), Ирина Григорьевна (р. 1924) — киргизская советская артистка оперы (лирич. сопрано). По национальности бурятка. Нар. арт. Бурят. АССР (1958) и засл. арт. Кирг. ССР (1958) Окончила Моск. консерваторию (1952). С этого же года Д. — солистка Киргизского т-ра оперы и балета.

Партии: Валентина («Токтогул» Власова, Малдыбаева и Фере), Татьяна, Ярославна; Оксана («Черевички» Чайковского), Маргарита («Фауст»), Микаэла; Маженка («Проданная невеста») и др. *Н. Л.*

ДЁРМАН, Абрам Борисович [2(14).XI.1880 — 3.VIII.1952] — русский советский театровед. Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та (1918). Лит. деятельность начал в 1903. Осн. работы Д. посв. анализу драматургии А. П. Чехова.

Соч.: Антон Павлович Чехов. Критико-библиографич. очерк, М., 1939; Москва в жизни и творчестве А. П. Чехова, М., 1948; Московского Малого театра актёр Щепкин, [М.], 1951; Щепкин и выдающиеся люди его времени, «Театр», 1938, № 8; О мастерстве Чехова, М., 1959. *С. Г.*

ДЕРМО́ТА (Dermota), Антон (р. 4.VI.1910)—австрийский артист оперы (лирич. тенор). По национальности словенец. Окончил Муз. академию в Любляне. Брал уроки пения у М. Радо (Вена). В 1934 был приглашён Б. Вальтером в качестве солиста в Венскую гос. оперу. В том же году с успехом выступил на Зальцбургском фестивале в партии Дона Оттавио в опере «Дон Жуан» под упр. Тосканини. Выдвинулся как один из лучших совр. исполнителей моцартовского репертуара (Тамино — «Волшебная флейта», Бельмонт — «Похищение из сераля», Феррандо — «Так поступают все» и др.). Участвует в исполнении ораторий, даёт сольные концерты.

Партии: Альфред, Каварадосси, Рудольф; Владимир («Князь Игорь»), Еник («Проданная невеста»), Ленский и др. *Ан. В.*

ДЕ РО́ССИ (De Rossi), Джованни Герардо (12.III. 1754—27.III.1827) — итальянский драматург. Ученик и последователь К. Гольдони. Написал 16 комедий, к-рые ставились любителями в домашних т-рах Рима. В своих пьесах «На второй день после свадьбы», «Честный придворный», «Английский сапожник в Риме», «Комедия на даче» (т. 1—4, 1790—92) и др. высменвал быт и нравы рим. аристократии и буржуазии конца 18 в. В большинстве случаев комедии Де Р. вялы, сухи и рассудочны. Однако в лучшей из комедий — «Кафе во время праздника», действие к-рой развивается на фоне римского карнавала, Де Р. достигает изящной лёгкости Гольдони и поднимается до уровня истинного комизма. Написал «Трактат о драматическом искусстве» (Trattato sull' arte drammatica, Рим, 1790) и «О современном итальянском комическом театре и его восстановителе Карло Гольдони» (Del moderno teatro comico italiano e del suo restauratore Carlo Goldoni, Бассано, 1794).

Соч.: Commedie, v. 1—4, Bassano, 1790—98; Prato, 1826.

Лит.: Masi E., Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII, Firenze, 1891; Sanesi I., La commedia, v. 2, 2 ed., Milano, 1954. *P. X.*

ДЕ́ССАУ (Dessau), Пауль (р. 19.XII.1894) — немецкий композитор и дирижёр. Член Нем. академии иск-в. Теорию композиции изучал в Берлине в консерватории Клиндворта, дирижирование — в Бремене у Ф. Вейнгартнера и А. Никиша. В 1912—13 работал помощником дирижёра Гамбургского гор. т-ра, в 1913 — дирижёр Бременского т-ра оперетты «Тиволи», в 1918 — дирижёр Гамбургского камерного т-ра, в 1919—23 — оперных т-ров Кёльна, в 1924 — Майнца, в 1925—30 — Берлина. Как композитор Д. выступил в конце 20-х гг. Связав свою деятельность с рабочим движением, Д. создал в 1928—30 много произв. для рабочих хоровых коллективов. С 1933 жил в Праге и Париже, с 1939 — в США, в 1948 возвратился на родину; живёт в ГДР. Д.— автор мн. муз.- сценич. произв., значит. часть к-рых написана в содружестве с Б. Брехтом, в т. ч. музыки к пост. пьес Брехта «Мамаша Кураж и её дети» (1946, Лос-Анжелос), «Добрый человек из Сезуана» (1947, там же), «Исключение и правило» (1948, Штутгарт), «Господин Пунтила и его слуга Матти» (1949, Берлин), «Кавказский меловой круг» (1954, там же). Автор опер, в т. ч. «Осуждение Лукулла» (1951, Гос. опера, Берлин). Д. принадлежит также музыка к пост. пьес классических [«Дон Жуан» (1952, Берлин)] и современных авторов [«Бедный Конрад» (1951, Берлин), «Лило Герман» Вольфа (1953, там же), «Дорога в Фюссен» Бехера (1956, там же)]. Творчество Д. отличается яркой прогрессивной направленностью, проникнуто идеями гуманизма, мира и дружбы между народами. Нац. премии (1953, 1956). *Л. М.*



ДЕСТИ́НОВА, (Destinová). Эмма [наст. фам.—Киттлова (Kittlová)] (26.II.1878—22.I.1930) — чешская артистка оперы (меццо-сопрано). Пению обучалась у М. Лёве-Дестинн в Праге. Впервые выступила на оперной сцене в 1898 в Берлине, где до 1908 была солисткой Королевской

оперы. В 1908—10 Д.—солистка т-ра «Метрополитен-опера», одновременно гастролировала в оперных т-рах Парижа, Лондона, Берлина. С успехом выступала в Национальном т-ре в Праге, где исполняла главные партии в операх чеш. композиторов. В 1908 этот т-р присвоил ей звание «почётного члена оперы». В 1921 оставила сцену. Пение Д. отличалось мягкостью и необычайной чистотой звука, технич. совершенством. Драматич. дарование Д. с особой силой раскрылось в партиях Кармен; Недды в «Паяцах», Лизы и др. Д.— автор драмы «Рахиль».

Партии: Гата, Анежка, Либуше («Проданная невеста», «Две вдовы», «Либуше» Сметаны), Власта («Шарка» Фибиха), Манон (о. п. Массне), Сантуцца («Сельская честь» Масканьи), Азучена, Амнерис («Трубадур», «Аида»), Фрика, Елизавета («Кольцо Нибелунга», «Тангейзер» Вагнера) и др.

Лит.: Nejedlý Z., Opera Narodního divadla od roku 1900 do převratu, Praha, 1935, 2 изд., 1949. *Т. А.*

«ДЕ́ТИ ВАНЮ́ШИНА»—драма в 4 д. С. А. *Найдёнова.* Соч. 1901 (новый вариант 4-го действия — 1907). Пост. 10 дек. 1901 в т-ре Лит.-художеств. об-ва, Петербург (Ванюшин — М. Михайлов, Арина Ивановна — Кривская, Константин — Хворостов, Алёша — Глаголин, Клавдия — Погодина, Людмила — Холмская, Аня — Музиль-Бороздина, Катя — Лилина, Щёткин — Бравич, Красавин — К. Яковлев); 14 дек. 1901, т-р Корша (бенефис М. Светлова; реж. Синельников, худ. Визовский: Ванюшин — Светлов, Арина Ивановна — Блюменталь-Тамарина, Константин — Леонидов, Алексей — Остужев, Клавдия — Ю. Васильева, Людмила — Голубева, Щёткин — А. Петровский). Харьковский т-р, 1902 (Ванюшин — Павленков); Новый т-р Неметти, Петербург, 1903; Александринский т-р, 1910 (Ванюшин — Давыдов, Арина Ивановна — Стрельская, Константин — Лерский, Алексей — Владимиров, Клавдия — Савина, Людмила — Потоцкая, Аня — Домашева, Щёткин — А. Петровский, Красавин — Судьбинин). В 1907 Товарищество драм. артистов т-ров Художественного, Малого, т-ра Корша в Кисловодске пост. «Д. В.» с новым вариантом 4-го акта (реж.— автор; Ванюшин — Грибунин, Арина Ивановна — Блюменталь-Тамарина, Константин — Леонидов). «Д. В.» ставились почти во всех провинц. т-рах (Киев, Одесса, Екатеринослав, Новочеркасск, Орёл, Ярославль, Нижний Новгород, Саратов, Томск, Омск, Иркутск, Ереван и т. д.), в районных и пригородных т-рах, Алексеевском и Сергиевском нар. домах в Москве, т-рах в Кускове, Малаховке, Павловске и пр.

На первых пост. «Д. В.» на сов. сцене—Самарский т-р (1919), Казанский т-р (1922, реж. Зотов; Ванюшин — А. Георгиевский, Арина Ивановна — Охотина, Клавдия — Жилина); Киевский т-р им. Ленина (б. «Соловцов», 1923; Ванюшин — Лаврецкий, Арина Ивановна — Чужбинова, Алексей — Светловидов, Аня — Зеркалова, Красавин — Вершинин); Т-р им. Сафонова (филиал Малого т-ра, 1923; Ванюшин — Давыдов, Арина Ивановна — Турчанинова, Константин — Ольховский и Истомин, Алексей — Н. Соловьёв, Клавдия — Рыжова, Юдина, Людмила — Е. Садовская, Красавин — Васенин, Яковлев); Всероссийское лит.-драм. об-во им. Островского, Москва, в 25-летие со дня премьеры «Д. В.» в т-ре Корша (1926, реж. Платон и Ланской; Ванюшин — Борисов, Арина Ивановна — Блюменталь-Тамарина, Константин — Радин, Алексей — Мейер, Клавдия — Васильева, Людмила — Мальская-Найдёнова, Аня — Шатрова); Т-р им. МОСПС (1934; Арина Ивановна — Яковлева, Константин — Пясецкий, Алексей — Калинцев, Клавдия — Карелина-Раич); Малый т-р, Москва (1938, руководитель пост. Судаков, реж. Гладков и П. Иванов); Моск. драм. т-р (1938, реж. Туманов и Давиченский); Курский т-р (1938, реж. Канин); Тбилисский т-р им. Грибоедова (1939, дипломная работа реж. Товстоногова, худ. Локтин); Пермский т-р (1939, реж. Самборская); Киевский т-р рус. драмы (1946, реж. К. Хохлов; Ванюшин—Высоцкий, Константин — Лавров, Алексей — Белоусов, Елена—Смирнова); Бакинский т-р (1946, реж. и исполнитель роли Ванюшина — Жариков); Одесский рус. т-р (1946, Ванюшин — Н. Комиссаров); Ленингр. драм. т-р (1948, реж. Галин, худ. М. Григорьев) и др.

Издания: Первая публикация — Найдёнов С., Дети Ванюшина. Драма в 4 д., Приложение к журн.«Театр и искусство», П., 1902, № 1, из послед. изд.: Найдёнов С. А., Дети Ванюшина. Драма в 4 д., М., 1955.

Лит.: «ЕИТ», СПБ, 1911, вып. III; Синельников Н. Н., Шестьдесят лет на сцене, [Харьков], 1935; «Дети Ванюшина» на сцене..., М., 1940. *А. Шн.*

«ДЕ́ТИ СО́ЛНЦА» — сцены (4 д.) А. М. *Горького.* Соч. 1905; пост. 12 окт. 1905 в Т-ре Комиссаржевской, Петербург (реж. Арбатов; Протасов — Бравич, Лиза — Комиссаржевская, Елена — Голубева, Вагин — Феона, Чепурной — Уралов, Мелания — Холмская, Назар Авдеевич — Слонов, Миша — Нелидов, Егор — Александровский, Трошин — Грузинский, Луша — Корчагина-Александровская); 24 окт. 1905, МХТ (реж. Немирович-Данченко и Станиславский, худ. Симов; Протасов — Качалов, Лиза — М. Андреева, Елена — Германова, Вагин — Леонидов, Чепурной — Лужский, Мелания — Книппер, Назар Авдеевич — Москвин, Миша — Лось, Егор — Громов, Трошин — Грибунин, Антоновна — Муратова, Фима — Литовцева, Луша — Халютина, доктор — Адашев). Среди пост. «Д. с.» на провинц. сцене: Нижегородский т-р (1905); Екатеринбургский (1906); Смоленский (1906); Рижский Латышский т-р (1906; перевод Лусиса) и др.

Среди пост. на сов. сцене: Новый т-р, Петроград (1918, реж. Арбатов); Воронежский т-р (1935, нов. ред. 1938, 1947, реж. Энгелькрон); Тбилисский т-р им. Грибоедова (1936); Куйбышевский т-р (1936, нов. ред. 1952; Протасов — Шебуев, Вагин — Бура); Ярославский т-р (1936), Моск. Камерный т-р (1937, реж. Таиров; Лиза — Коонен), Т-р им. Ермоловой (1937, возобн. 1944, реж. Хмелёв и Кнебель; Протасов — Корчагин, Лиза — Кириллова, Николаева, Елена — Кононенко, Вагин — И. Соловьёв, Чепурной — А. Васильев, Мелания — Тополева, Егор — Филиппов); Т-р им. Леси Украинки (1937, 1946, 1950, Протасов — Романов); Волгоградский т-р им. Горького (1937); Т-р драмы Литов. ССР, Каунас (1947); Т-р им. Сундукяна (1953, Протасов — Вагаршян); Т-р им. Кингисеппа (1953), ленингр. Т-р им. Комиссаржевской (1960).

Зарубежные пост. «Д. с.»: 1905 — т-р «Эвр» (Париж), Малый т-р (Берлин), Гор. т-р, Нюрнберг; 1906/07 — т-р в Салерно (Италия); 1907 — т-ры в Риме и Генуе (антреприза Виталиани), «Интимный т-р» (Вена); в 1944 пост. в Болгарии; в 1953 — в Чехословакии, и др.

Издания: первая публикация—в Сборнике: „Знание", кн. 7, П., 1905; послед. изд. «Дети солнца», М.—Л., 1950; Горький М., Собр. соч., т. 6, М., 1954.

Лит.: Горький и театр. Сб. статей, М.—Л., 1938; «Театр», М., 1938; «Дети солнца». Материалы и исследования, М., 1947; Комиссаржевский В., Хмелёв за режиссёрским столом, М., 1956. *А. Шн.*

ДЕТОМА́ (Dethomas), Максим (13.X.1867—1929) — французский художник, театральный декоратор. С 1910 работал в «Т-ре дез Ар» (Париж): «Братья Карамазовы» по Достоевскому (1911), «Мария Магдалина» Хеббеля (1912), «Пигмалион» Рамо и Бюссе (1913). В 1913—27 был руководителем постановочной части и гл. художником т-ра «Гранд-Опера», где оформил спектакли: «Пчёлы» Стравинского (1917), «Сильвия» Делиба (1919), «Ребекка» Франка (1918), «Орфей и Эвридика» Глюка (1926) и др. В декорациях Д. заметно влияние рус. художников группы «Мир искусства», с творчеством к-рых его ознакомили т. н. «Русские сезоны» под рук. С. П. Дягилева.

Лит.: Cogniat R., Décor de théâtre, P., 1930.

ДЕТОНИ́РОВАНИЕ (от франц. détonner — фальшиво петь) — неточное, фальшивое исполнение, отклонение от нормальной высоты звука. Термин «Д.» применяется гл. обр. в области вок. иск-ва и обычно означает понижение звука (повышение наблюдается редко). Причина Д.— недостаток муз. слуха у артиста и отсутствие строгого самоконтроля над исполнением.

ДЕ́ТСКАЯ ОПЕРА — см. *Опера для детей.*

ДЕ́ТСКИЙ ТЕА́ТР — см. *Театр для детей.*

ДЕТУ́Ш (Destouches), Андре Кардиналь (апр. 1672—3.II.1749) — французский композитор. Воспитывался в иезуитской школе. В 1692—96 был королевским мушкетёром; одновременно начал сочинять музыку. Брал уроки у А. Кампра, позже сотрудничал с ним. Уже первая опера Д.— «героич. пасторали» «Иссе» (1697, Фонтенбло, близ Парижа), была встречена публикой с энтузиазмом. С 1713 Д.— генеральный инспектор, в 1728—31 — директор Академии музыки, одновременно (до 1749) «сюринтендант королевской музыки». Д.— автор многих опер (лирических трагедий), неоднократно повторявшихся после первой постановки. Среди них: «Амадис Греческий» (1699), «Мартези, первая царица амазонок» (1699), «Омфала» (1700), «Карнавал и безумства» (комедия-балет, 1703), «Каллироя» (1712), «Телемак» (1714), «Семирамида» (1718) — все пост. в Академии музыки («Гранд-Опера»). Д. продолжал традиции галантно-пасторального стиля Люлли. Его произв. отличаются выразит. мелодией, развитым речитативом, сценичностью.

Лит.: Pélissier L.-G.-J.-B., Famille, fortune et succession d'A. C. Destouches, P., 1900; Dulle K., A. C. Destouches. Diss., Lpz., [1909]. *Вл. О.*

ДЕТУ́Ш (Destouches; наст. фам.— Нерико, Néricault), Филипп (1680—1754) — французский драматург. Происходил из бурж. среды, порвал с семьёй и был в течение нек-рого времени актёром. Как драматург дебютировал комедией «Дерзкий любопытный» (1708), за к-рой последовали «комедии характеров»—«Неблагодарный» (1712), «Нерешительный» (1713) и «Клеветник» (1715). В 1717—23 был секретарём франц. посланника в Лондоне. Пребывание в Лондоне оказало большое влияние на лит. развитие Д., он испытал воздействие англ. нравоучит. комедии К. Сиббера и Р. Стила. По возвращении во Францию создал свои лучшие пьесы — «Женатый философ» (1727), «Гордец» (1732), «Расточитель» (1736). Д. вёл борьбу с сословными предрассудками, защищал свободу чувства против аристократич. чванства и тщеславия. Главное внимание уделял созданию характеров персонажей, однако среда, бытовой фон имеют в его пьесах, построенных на сюжетах из семейной жизни, большое значение. Чуждаясь низменности фарса, отрицая буффонаду, Д. признавал только сдержанный, «благородный» комизм. Он ввёл в свои пьесы чувствительность, проложив путь создателю «слёзной комедии» Нивелю де Лашоссе.

Соч. в рус. пер.: Притворная Агнеса, или Сельский стихотворец. Комедия, [СПБ, 1764]; Бесстыдно-любопытный. Комедия, М., 1788; Тройная женитьба, СПБ, 1778 и 1787; Лунатик, СПБ, 1788; Мот, или Добродетельная обманщица, СПБ, 1789; Женатый философ, СПБ, 1827.

Лит.: Чебышев А. А., Очерки из истории европейской драмы. Французская «слезная комедия», Воронеж, 1901; История западноевропейского театра, т. 2, под общей ред. С. С. Мокульского, М., 1957; Lenient C., La comédie en France au XVIII siècle, t. 1, P., 1888; Hankiss J., Philippe Néricault-Destouches, l'homme et l'oeuvre, [P.], 1920. *С. Мок.*

ДЕ́УС ЭКС МА́ХИНА (лат. deus ex machina, букв.— «бог из машины») — драматургический и постановочный приём в древнегреческом театре: внезапное появление на сцене божества, приводящее действие к развязке. Осуществлялся при помощи спец. подъёмной машины — *эоремы.* Участие «божества» в разрешении конфликта, лежащего в основе трагедии, имело место, по-видимому, в нек-рых не дошедших до нас произв. Эсхила, где боги символизировали собой закономерности мирового правопорядка. Иной стала функция Д. э. м. в аттич. трагедии последних десятилетий 5 в. до н. э. Активный интерес к психологич. содержанию образа, следование логике раскрытия характера у Софокла и особенно у Еврипида приводили к противоречию между замыслом поэта и традиц. изложением мифа, взятого в качестве сюжета той или иной трагедии. Неожиданное появление «божества» в эпилоге служило средством вернуть развитие действия и поведение персонажей к общеизвестному мифологич. варианту. Приём Д. э. м. использован в трагедии Софокла «Филоктет» и в трагедиях Еврипида — «Елена», «Ипполит», «Ифигения в Тавриде», «Ион», «Электра» и др. *В. Я.*

ДЕФИЛИ́ППИС НОВО́А (Defilippis Novoa), Франсиско (1892—27.XII.1930) — аргентинский драматург. Писал психологич. драмы, острые комедии и сатирич. гротески. Первая пьеса—«Субботний день» (т-р в Росарио, 1913). В т-ре «Буэнос-Айрес» пост. «Матушка» (1920), «Акула» (1922), «Самаритянка» (1923), «Твоя и моя честь» (1925), «Пути мира» (1925). Герои многих пьес Д. Н. проповедуют непротивление злу насилием, в любви к человеку они видят средство исправления пороков. Драматургия Д. Н. утверждает смирение, жертвенность, очищение путём страданий. Однако драматург верил в будущее, в новое молодое поколение: драма «Мне было двадцать лет» (1926, т-р «Буэнос-Айрес») прославляет любовь, молодость, жажду жизни. Сайнете «Я видел бога» (1930) бичует ханжество, призывает к духовному освобождению человека, комедия «Депутат от нашего сёла» (1918, т-р в Росарио) разоблачает фальшь бурж. демократии. Изучая опыт европ. театр. иск-ва, Д. Н. стремится реформировать нац. т-р.

Соч.: Siete sainetes porteños, B. Aires, 1958.

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Río de la Plata, B. Aires, 1957. *Ал. Р.*

ДЕ ФИЛИ́ППО (De Filippo), Эдуардо (р. 24.V. 1900) — итальянский драматург, актёр, режиссёр. Начал сценич. деятельность как актёр в юношеском возрасте в труппе Э. Скарпетты, видного деятеля неаполитанского диалектального т-ра. В дальнейшем играл в различных неаполитанских труппах. В 1931 вместе с братом Пеппино и сестрой Титиной сформировал собственную труппу «Комический театр Де Филиппо», с которой с успехом гастролировал по стране. Драматургическую деятельность начал в 1926. Де Ф. пишет диалектальные комедии (на неаполитанском диалекте), одноактные фарсы, обозрения (временами выступал в соавторстве с др. драматургами). Вся театральная деятельность Де Ф. неразрывно связана с диалектальным т-ром Неаполя — прямым наследником традиций комедии дель арте. Но уже в ранних пьесах Де Ф. проявляется стремление раздвинуть узкий круг местных тем и интересов, характерных для диалектального т-ра, и, сохраняя лучшие традиции этого жанра, преодолеть его ограниченность (комедия «Рождество в доме Купьелло», 1932). В годы господства фашистского режима, когда путь к глубокому и правдивому иск-ву был закрыт, демократич. иск-во диалектального т-ра преследовалось. Поэтому талант Де Ф. наиболее полно раскрывается со 2-й пол. 40-х гг. В эти годы он пишет комедии, близкие неореалистич. иск-ву, сочетающие приёмы диалектального т-ра с опытом совр. драматургии: «Неаполь-миллионер» (1945), «Эти призраки» (1946), «Филумена Мартурано» (1946), «Ложь на длинных ногах» (1948), «Внутренние голоса» (1948), «Великая магия» (1949),«Страх № 1» (1950), «Моя семья» (1955), «Де Преторе Винченцо» (1957), «Суббота, воскресенье, понедельник» (1960), «Мэр района Санита» (1961) и др. Они рассказывают о трудной жизни простых людей Италии, рисуют трагизм окружающей их повседневности. Де Ф. показывает, как действительность разрушает идеалы и иллюзии его простых гуманных героев. За традиц. приёмами диалектальной комедии, её яркой комедийностью, каскадом перепитий и трюков отчётливо проступает тема непримиримой враждебности бурж. общества счастью людей. Отсюда трагич. подтекст комедий, к-рые, как он сам говорит, трагичны даже тогда, когда заставляют смеяться. Социальная значимость, гуманизм, тонкость, психологическая глубина пьес и в то же время их почти буффонная яркость, острая гротесковость определяют своеобразие и значение драматургии Де Ф. в совр. театр. иск-ве. Пьесы Де Ф. ставятся не только в его труппе, но и во многих т-рах мира: «Эти призраки» пост. в Греции (1947, т-р «Технис», Афины); «Неаполь-миллионер» — в Австрии (1953, т-р в Баден-Бадене; 1955, «Фолькстеатр» и «Штадттеатр», Вена), в Аргентине (1954); «Рождество в доме Купьелло», в Пикколо-т-ре (Буэнос-Айрес); «Филумена Мартурано» шла в Париже (1952, т-р «Ренессанс»), в Буэнос-Айресе (1954, Пикколо-театр), Берлине (1953, «Шлоспарктеатр»), Нью-Йорке (1956, т-р «Лицеум»). Большой популярностью пользуется драматургия Де Ф. в Сов. Союзе. В моск.





Э. Де Филиппо в ролях: 1. Паскуале Лоякано. «Эти призраки». 2. Женнаро Жовине. «Неаполь—миллионер». 3. Доменико Сориано. «Филумена Мартурано». 4. Дон Антонио Барракано. «Мэр района Санита».

т-рах были пост.: «Филумена Мартурано» (1956, Т-р им. Вахтангова), «Ложь на длинных ногах» (1957, т-р Сатиры), «Призраки» (1957, Т-р драмы и комедии), «Моя семья» (1957, ЦТСА), «Никто» («De Pretore Vincenzo», 1958, т-р «Современник», Драм. т-р им. Станиславского). Пьесы Де Ф. широко идут на сценах и др. городов СССР: «Филумена Мартурано» — в Риге, Таллине, Ашхабаде, Харькове, Уфе, Новосибирске, Свердловске и др.; «Ложь на длинных ногах» — в Ленингр. т-ре комедии, Т-ре им. Леси Украинки, Вильнюсском т-ре и др.; «Моя семья» — в Ленинграде, Риге, Мурманске, Архангельске и др.

Де Ф.— блестящий исполнитель осн. ролей в своих комедиях. Играет также в пьесах др. итал. драматургов (Л. Пиранделло, Э. Скарпетты и др.). Его своеобразной актёрской индивидуальности присущи патетика и комизм. Исполнительское мастерство Де Ф., так же как и его пьесы, сочетает вековые традиции нар. т-ра Неаполя, связь с к-рым он постоянно подчёркивает, и опыт совр. актёрского иск-ва.

В 1953 Де Ф. восстановил разрушенное войной здание т-ра «Сан-Фердинандо» (Неаполь) и создал для него вторую труппу — «Скарпеттиана», к-рая знакомит зрителей с комедиями драматургов диалектального т-ра 19 в.: Скарпетты, Петито, Стараче и др. (т-р открылся «Палумеллой» Петито. Де Ф. играл роль Пульчинеллы в традиц. костюме и маске).

Де Ф. много работает в кино как режиссёр и актёр (экранизировал свои комедии: «Неаполь—миллионер», 1950, «Филумена Мартурано», 1951, «Эти призраки», 1954). В 1962 труппа Де Ф. гастролировала в Москве и Ленинграде.

Соч.: Ложь на длинных ногах, М., 1955; Призраки, М., 1956; Филумена Мартурано, М., 1956; Страх № 1, М., 1957; Вор в раю, «Знамя», 1958, № 4; Неаполь — город миллионеров, М., 1959; Cantata dei giorni dispari, v. 1—2, Torino, 1957—58 (сборник пьес).

Лит.: Медведев Н. Эдуардо де Филиппо. Вступ. статья к кн.: Эдуардо Де Филиппо, Ложь на длинных ногах, М., 1955; Алкизеи-Севастикоглу, Мой учитель Эдуардо де Филиппо, «Театр», 1956, № 11; Бояджиев Г., Эдуардо де Филиппо и его герои, «Театр», 1957, № 2; Pandolfi V., Spettacolo del secolo, Pisa, 1953; Frascani F., La Napoli amara di Eduardo de Filippo, Firenze, 1958; Magliulo C., Eduardo de Filippo, Bologna, 1959; Eduardo de Filippo and the neapolitan theatre, «The Kenyon Review», 1951, № 1; De Chiara G., Eduardo al San Ferdinando, «Teatro d'oggi», 1954, № 2; Weaver W., The de Filippos: first family of Italy's stage, «Theatre arts... in Italy», 1955, № 5; Intervista con Eduardo de Filippo, «Sipario», Milano, 1956, № 119. (В этом же номере «Sipario» опубликованы статьи о Де Филиппо V. Pandolfi, C. Alvaro, G. De Chiara, Z. Compagnone, R. Rebora, T. Kezich). *Р. Кр.*

ДЕ́ФРЕСНЕ, Дефре́н (Defresne), Август (Огюст) (р. 1893)—голландский драматург, режиссёр. Творч. деятельность начал в 1916. Работал как драматург и режиссёр в театр. объединениях «Ост-Недерландсе тонел» («Восточно-нидерландский т-р»), «Амстердамсе тонел» («Амстердамский т-р»), «Недерландсе тонел» («Нидерландский т-р») и «Амстердамсе тонелверенигинг» («Амстердамское театр. объединение»). Автор драм (совм. с А. *Далсюмом*) «Жилая барка» (1924), «Господин над господами» (1925), «Иные вожди» (1928), «Восставшие» (1929), «Набожный музыкант» (1933), «Необитаемый остров» (1941), «Безымянные 1942 года» (1945), а также романов и др. соч. В своих пьесах Д. обращает особое внимание на разработку конфликта. Мн. драмы Д. ставились на голл. сцене. *А. Вис.*

ДЕХОТИ, Абдусалом Пирмухаммед-заде (р. 14.III. 1911) — таджикский советский поэт, драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1941. Автор муз. драмы «Хосров и Ширин» (совм. с М. Турсун-заде, 1936, не пост.) по мотивам поэмы Низами, либретто первой тадж. оперы «Восстание Восе» (совм. с Турсун-заде, 1939, Муз. т-р, ныне Т-р оперы и балета им. Айни), драмы «Свет в горах» (1948, Т-р им. Лахути) — о первых годах Сов. власти, комедии «Повесть о Тарифходжаеве» (совм. с Б. Рахим-заде, 1953, Т-р им. Лахути) — из колхозной жизни. Перевёл на тадж. яз. ряд пьес. *И. Н.*

ДЕХТЕРЁВ, Василий Александрович [р. 22.VIII (4.IX). 1910] — русский советский композитор, дирижёр. В 1929 окончил Первый муз. техникум в Москве по классам фп. и композиции проф. Б. Л. Яворского. В 1929—31 — концертмейстер балетного уч-ща и оперной мастерской Большого т-ра. В 1932—36 — зав. муз. частью Моск. ТРАМа, где в 1934 пост. муз. комедию «Мечтания» на текст Арбузова. В 1936—38 работал в оперной студии Магнитогорска. В 1938—47 — дирижёр Оперно-драматич. студии (позднее т-ра) им. Станиславского в Москве (с 1942 также руководитель оперного отделения). Здесь пост. его оперы «Княжна Мэри» (либр. Г. Кристи по Лермонтову; исп. по радио в 1941, Свердловский т-р оперы, 1946) и «Таня»— о Зое Космодемьянской (либр. Б. А. Дехтерёва; 1943, Т-р оперы и балета им. Кирова; в 1955 там же—его опера «Фёдор Таланов», либр. Л. М. Леонова и О. Л. Леонидова по пьесе «Нашествие» Леонова). Д. написал также оперы «Горит земля» (1947) и «Иван Шадрин» по пьесе Погодина «Человек с ружьём» (1962, Куйбышевский т-р оперы и балета), музыку к спектаклям Моск. ТРАМа (1933—34) и Моск. ТЮЗа (1951—53),

к кинофильмам, вокальным и инструментальным сочинениям (1957). Гос. пр. СССР (1950).

Лит.: Дурылин С., Новая опера в студии им. К. С. Станиславского, газ. «Правда», 1944, 25 августа, № 204 (о «Княжне Мэри»); Ананьева В., Томпакова О., Музыкальная повесть о судьбе человека, газ. «Смена», Л., 1956, 1 марта, № 52 (о «Фёдоре Таланове»). *Б. Ш.*

ДЕШЕВО́В, Владимир Михайлович [30.I(11.II). 1889 — 27.X.1955] — русский советский композитор. В 1908—14 учился в Петерб. консерватории у Л.В. Николаева (фп.), А. К. Лядова и М. О. Штейнберга (композиция и инструментовка). В 1923—33 — зав. муз. частью ленингр. т-ров «Красный театр», «Агитстудия», «ЛенТРАМ», «ПионерТРАМ». Автор оперы «Лёд и сталь» (1930, Ленингр. т-р оперы и балета), балетов: «Красный вихрь» («Большевики») (1924, там же) — первый сов. балет на тему Октябрьской революции, «Джебелла» (1925), «Бэла» (1941, Т-р оперы и балета им. Кирова), «Сказка о мёртвой царевне и о семи богатырях» (1949, Ленингр. Малый оперный т-р), музыки к спектаклям ленингр. и моск. т-ров: «Эдип-царь» Софокла, «Прометей» Эсхила, «Отелло», «Король Лир», «Тартюф»; «Скупой рыцарь» и «Каменный гость» Пушкина, «Вишнёвый сад», «Разлом» и др. соч.

Лит.: Богданов-Березовский В., В. М. Дешевов, газ. «Жизнь искусства», 1929, 18 августа, № 33; его же, Советская опера, Л.—М., 1940.

ДЖАБА́РЛЫ, Джафар Гафар оглы (22.III.1899, сел. Хизы,—31.XII.1934, Баку)— азербайджанский советский драматург, театральный деятель, режиссёр. Засл. деят. иск-в Азерб. ССР (1933). Лит. деятельность начал в 1915. Первые пьесы Д.«Верная Сарийя» (1915), «Увядшие цветы» (1917) направлены против социального неравенства, бесправия женщины, невежества. После установления Сов. власти в Азербайджане Д. стал активным деятелем сов. лит-ры и т-ра. В пьесах, пост. в нач. 20-х гг., «Айдын» (1922), «Октай эль оглы» (1923), Д. разоблачал капиталистич. мир, лицемерную, лживую бурж. мораль. Романтич. трагедия Д. «Невеста огня» (1928), посв. героич. борьбе азерб. народа против араб. захватчиков в 9 в., насыщена высоким патриотич. духом. В пьесе «Севиль» (1928) Д. призывал к полному раскрепощению женщины-азербайджанки. Пост. этой пьесы превратилась в яркое общественно-политич. событие, во время спектакля женщины срывали с себя чадру. В пьесе «Алмас» (1931) показана классовая борьба в деревне, создан образ передовой сов. женщины-учительницы Алмас. Пьеса «В 1905 году» (1931) утверждала идею дружбы азерб., арм. и рус. трудящихся. В пьесе «Яшар» (1932) показаны успехи колхозного строительства, борьба с классовыми врагами.



Идейная насыщенность, острота драматургич. конфликта, живость диалога, сочный язык — характерные особенности лучших произв. Д. Творчество его оказало значит. влияние на развитие азерб. сов. драматургии и т-ра. Драматургия Д. вошла в репертуар Т-ра им. Азизбекова, на сцене к-рого ставились его пьесы, и др. т-ров Азерб. ССР, а также т-ров Армении, Туркмении, Татарии и др. республик.

Соч.: Чаббарлы Ч., Әсәрләри, ч. 1—3, Баку, 1938—1948; Әсәрләри, 4 чилдә, ч. 1—2, Баку, 1950 (изд. продолжается); Пьесы. Вступ. статья Дж. Джафарова, «Драматургия Джафара Джабарлы», Баку, 1951.

Лит.: Искусство Азербайджана. [Материалы по истории азербайджанского театра], [т.] 3, Баку, 1950; Гусейн Мехти, Джафар Джабарлы и современность, «Известия Азерб. филиала Акад. наук СССР», Баку, 1947, вып. 3, № 7, с. 14—35; Ариф М., Чәфәр Чаббарлының јарадылыг јолу, Баку, 1956; Чәфәров Ч., Чәфәр Чаббарлы, Баку, 1959; Ариф М., Творчество Джафара Джабарлы, Баку, 1961; Ахундов Н., Чәфәр Чаббарлы (библиография), Баку, 1950.

ДЖАВА́ДОВ, Ага Гусейн Халил оглы (р. 22. IV. 1894) — азербайджанский советский актёр. Нар. арт. Азерб. ССР (1938). Чл. Коммунистич. партии с 1941. Сценич. деятельность начал в 1921 в Бакинском свободном сатир-агиттеатре. В 1925—33 — актёр Бакинского тюркского рабочего т-ра, в 1933—38 — Кировабадского т-ра, в 1938—42—Азерб. т-ра муз. комедии. С 1942 — актёр Т-ра им. Азизбекова. Играл характерные, бытовые роли. Образы, созданные Д., отличаются своеобразием, ярким колоритом и сочной комедийностью, сатирич. направленностью. Мастер эпизодич. ролей (Адвокат — «Рассказ о Турции» Хикмета и др.).

Роли: Хан («Везир Ленкоранского ханства» Ахундова), Мешади Ибад, Султанбек («Не та, так эта», «Аршин мал алан» Гаджибекова), Мемишев, Джалал («Махаббет», «Хаят» Ибрагимова), Оджаггули, Нина, Имамверди («Алмас», «Яшар», «В 1905 году» Джабарлы), Муса, Берберзаде, Мирза Солтан («Свадьба», «Счастливица», «Невеста» Рахмана), Тагибек («Тавриз туманный» Ордубады), Шмага («Без вины виноватые») и др. Снимался в кино. *К. Кас.*

ДЖАВАХИШВИ́ЛИ, Иван Александрович (11.IV. 1876 — 18.XI.1940) — грузинский сов. историк. Деп. Верх. Совета Груз. ССР. Академик (с 1939). В 1899 окончил Петерб. ун-т, ф-т вост. языков. В своих истор. трудах Д. уделял большое внимание истории груз. т-ра. В «Истории грузинского народа» (1951) Д. исследовал, в частности, пережитки языческих мистерий. В книге «Основные вопросы истории грузинской музыки» (1938) исследовал развитие сахиоба, мгосноба и др. видов театр. зрелищ средневековья. *Н. Э.*

ДЖАВАХИШВИ́ЛИ, Наталья Григорьевна (26. VIII.1882 — 7.IX.1950) — грузинская советская актриса. Нар. арт. Груз. ССР (1941). Сценич. деятельность начала в 1901 в любительских спектаклях нар. т-ра Авчальской аудитории. В 1902 была принята в проф. труппу в Тифлисе. Работала в т-рах Кутаиси, Тбилиси, Сухуми. С 1921—актриса Т-ра им. Руставели. Создала ряд остро характерных сценич. образов, сочетающих гротеск и яркую реалистич. выразительность: Майко («Измена» Сумбатова-Южина), Галчиха («Без вины виноватые»), Матрёна («Власть тьмы»). *А. П.*

ДЖАВИ́Д — см. *Гусейн Джавид.*

ДЖАВРИШВИ́ЛИ, Давид Лаврентьевич [р. 17 (29).1894] — грузинский советский балетмейстер. Нар. арт. Груз. ССР (1961). В 1920 окончил курсы физкультуры в Тбилиси. Основатель и руководитель груз. хореографич. студии в Батуми (1927—31), Тбилиси (1934—52). Пост. танцы в оперных спектаклях т-ров Тбилиси, Москвы, Харькова и Одессы — «Абесалом и Этери» (1931, Харьков, 1936, Тбилиси, 1939, Москва), «Даиси» (1937, Харьков, 1941, Одесса) Палиашвили, «Разбойник Како» Андриашвили (1940), «Родина» Туския (1941), «Ладо Кецховели» Киладзе (1941), «Измена» Ипполитова-Иванова (1941), «Демон» (1949). Автор трудов по груз. хореографии.

Соч.: Грузинские народные пляски, в сб.: Искусство Грузии, М., 1937; Груз. нар. танцы, Тбилиси, 1958. *Д. Д.*

ДЖАДА́МБА, Балдандоржийн (1901 — 1954) — монгольский актёр. Засл. арт. МНР (1932). С 1930 учился в театр. студии, с 1931 работал в Гос. муз.-драм. т-ре в Улан-Баторе. Д.— яркий характерный актёр.

Роли: Лама-певец («Юность Цога» Цэдэнжава и Баста), Командор («Овечий источник»), Ломбарди («Слуга двух господ»), Незеласов («Бронепоезд 14-69») и др. *Г. У.*

ДЖАЗ (англ. jazz) — род увеселительной музыки, преимущественно танцевального характера. Возник на основе муз. фольклора амер. негров и афр. нар. ритмов, обогащённых элементами европ. гармонии и мелодии. Термин «Д.» происходит, по одной версии, от франц. слова «jaser» (болтать, трещать) или англ.

«chaise» (преследовать, погоня), по другой — от имени негр. музыканта Джазбо Брауна, организатора и руководителя первого джазового ансамбля в Нью-Йорке (1915). Как новый тип музыки Д. возник на юге США в конце 19 — нач. 20 вв. Основными определяющими чертами Д. были: острая и гибкая ритмика, основанная на принципе синкопирования, широкое употребление ударных инструментов, сильно развитое импровизационное начало, идущее от традиций негр. музыки, выразит. манера исполнения, отличающаяся большой экспрессией, динамич. и звуковой напряженностью, доходящей до экстатичности. Исполняя европ. музыку—салонные танцы, церковную музыку, военные марши, а также негритянские нар. песни, негры-музыканты (вначале в штате Луизиана) широко применяли импровизацию, придавали исполняемым произведениям неповторимое своеобразие. Они создавали свой муз. язык и формы выразительности, разрабатывали спиричуэлз (нар. духовные песни), блюз (сольная песенная форма, распространилась в 70—80-х гг.), трудовые рабочие песни, танц. музыку, непосредственно предшествовавшие возникновению Д. В этих формах сложилась характерная антифонная техника исполнения (вопрос — ответ). Всем им были присущи импровизация и характерные ритмы. На основе этих форм возникла первая простейшая форма Д.— р э г т а й м, появившаяся в Новом Орлеане ок. 1895: музыка исполнялась на фп. и представляла собой однообразную фигуру и тему, варьирующуюся в синкопированном ритме. В Новом Орлеане возникли и первые негр. оркестры духовых инструментов, выработавшие особую манеру интерпретации, к-рая получила название Д. нью-орлеанского стиля. Эта музыка отличается чётким двудольным ритмом, наличием трёх самостоят. мелодич. линий, к-рые проводятся одновременно на корнете (трубе), тромбоне и кларнете в сопровождении ритмич. группы — рояля, банджо или гитары, контрабаса или тубы. Основная муз. тема многократно повторяется в разл. вариациях. Нью-орлеанский стиль выдвинул мн. известных музыкантов; среди его создателей — Л. *Армстронг*, занимающий одно из ведущих мест в области Д.

Многие белые музыканты стали объединяться в джазовые ансамбли, имитируя в своём исполнении манеру негр. Д. Этот новый стиль — д и к с и л е н д — модернизировал нью-орлеанский стиль. В свою очередь нью-орлеанский стиль также видоизменился—коллективная импровизация уступила в нём место сольной.

Джазовые оркестры выступали в основном на танц. площадках, в кафе и ресторанах. Для удовлетворения вкусов посетителей зачастую применялись разл. антихудожеств. комедийные трюки. Так зарождались предпосылки для возникновения коммерческого Д. Оркестры этого типа насаждают бессодержательное бурж. иск-во, призванное развращать психологию массового слушателя.

В 20-х гг. джазовая музыка постепенно распространяется на север. Во мн. городах организуются оркестры. Центром развития Д. становится Чикаго. Формируется чикагский стиль Д., для к-рого характерно усиление сольной импровизации — виртуозных эпизодов, исполняемых разл. инструментами. Одно из гл. мест в Д. начинает занимать саксофон — мелодич. инструмент, обладающий специфич. тембром. Широкую популярность завоёвывают оркестры Ф. Хендерсона (с к-рым выступали исполнительницы блюзов Б. Смит и Г. Рейни), Д. *Эллингтона*, Р. Николса, «Мак-Кинни», Э. Керва, Дж. Лансфорда и др. Эти оркестры заложили основу т. н. классич. Д. Наряду с этим в нач. 30-х гг. по инициативе дирижёра П. Уайтмена, при участии крупных оркестровых составов, создаётся т. н. симф. Д. — сочетающий черты симфонической музыки с элементами Д. В это же время формируется и новый собственно джазовый стиль — с в и н г, для к-рого также характерен большой состав исполнителей. В отличие от нью-орлеанского стиля исполнители свинга отказываются от коллективной импровизации — музыканты сопровождают импровизацию солиста заранее написанным аккомпанементом. В составе оркестра появляются вибрафон, разновидности труб, тромбонов и саксофонов. Вскоре новая форма приобрела широкую популярность. Среди лучших исполнителей свинга—оркестры Б. *Гудмена*, К. Бейси, Л. Хэмптона, Г. Миллера. Следующий стиль Д., возникший во 2-й пол. 30-х гг.,—б у г и - в у г и, для к-рого характерно повторение на рояле неизменной басовой фигуры, сковывающей ритмич. и мелодич. возможности импровизации. В то же время свинг постепенно вырождается в чисто коммерч. музыку. В конце 40-х годов интерес к свингу сменяется возвращением к нью-орлеанскому стилю. Рождается новый стиль — б и б о п, к-рый культивируется большей частью малыми составами; эта чисто импровизационная музыка отличается мелодич. свежестью. Среди известных представителей Д. би-боп — композитор-виртуоз на саксофоне Ч. Паркер, пианисты Т. Монк, Дж. Льюис, тромбонист Дж. Джонсон, трубачи Д. Гиллеспи и М. Дейвис. В противовес негр. стилю создаётся (ок. 1956) «холодный стиль» — к у л. Значительно более спокойный, с широким применением полифонии, этот стиль в то же время находится под влиянием модернистских течений совр. музыки Запада. Разновидность совр. Д.— п р о г р е с с и в — делает попытку приблизиться к серьёзной концертной музыке, соединяя в себе черты би-бопа и кула. Здесь впервые широко употребляются латиноамер. мелодии и ритмы. Среди коллективов Д.-прогрессив — оркестры под упр. С. Кентона, В. Хермана, Б. Рибберна и отчасти Д. Эллингтона.

В последние годы в США наметились два новых стиля исполнения — более темпераментный стиль вост. побережья (и с т - к о с т) и более сдержанный, технически развитый стиль зап. побережья (в е с т - к о с т). Внимание музыкантов, работающих в области Д., всё больше привлекает блюз. Эту муз. форму развивают представители т. н. «совр. джаза», обращающиеся к камерному стилю,— исполнению небольшими составами (Дж. Льюис и его «Модерн джаз квартет», Э. Гарнер, М. Джэксон, Д. Брубек).

Начиная с 20-х гг. Д. распространился по всем странам мира. Этому способствовало растущее производство граммофонных пластинок, радио и кино. Однако, за небольшим исключением, оркестры-Д. представляют собой музыку коммерч. Д., подражают амер. образцам. В коммерч. Д. элементы нар. негр. музыки искажены и опошлены. Огромное распространение Д. в США и Зап. Европе с коммерч. целью обусловило массовый ремесленно-стандартный характер всевозможных модных массовых песенок упадочного, пошлого нередко циничного содержания. Разлагающее влияние коммерч. Д. сказалось в создании судорожной, припадочной музыки, «оскорбительного хаоса бешеных звуков» (М. Горький). В статье «О музыке толстых» Горький писал: «Это—эволюция от красоты менуэта и живой страстности вальса к цинизму фокстрота с судорогами чарльстона».

Передовые музыканты Д. создали оркестры, к-рые стремятся претворить в новой муз. форме нац. элементы, создать художеств. образцы джазовой музыки на основе использования фольклорных традиций: Д. в Чехословакии (под упр. К. Влаха), Румынии (под упр. Э. Козма), Франции (под упр. М. Леграна) и др.

Музыка импровизац. Д. оказала известное влияние и на творчество ряда композиторов. Элементы Д. нашли отражение в опере «Порги и Бесс» Гершвина, в операх «Дитя и чары» Равеля, «Джонни наигрывает» Кшенека, в «Трёхгрошовой опере» Вейля, в нек-рых симф. соч. Дебюсси, Мийо, Онеггера, Хиндемита и др.

Отдельные элементы раннего Д. развивают нек-рые эстрадные оркестры СССР, для к-рых характерны театрализация, стремление исполнителей создать цельный, тематич. эстрадно-муз. спектакль. В 1928 впервые в новой манере Д. выступили Я. Теплицкий в Ленинграде и А. Цфасман в Москве. В 1929 создан Гос. эстрадный оркестр, руководимый Л. *Утёсовым*; пользуются известностью эстрадные оркестры под управлением Э. Рознера, Б. Ренского, О. Лундстрема. Нац. республики СССР сочетают элементы Д. с нар. муз. интонациями; таковы арм., азерб., узб., груз. и др. эстрадные оркестры. В стиле Д. создаются новые песни, танц. музыка. Плодотворно использовали элементы Д. композиторы И. Дунаевский, В. Соловьёв-Седой, А. Новиков, Д. Покрасс, Б. Мокроусов, М. Блантер, Н. Богословский и др.

Лит.: Горький М., О музыке толстых, М., 1931; Городинский В., Музыка духовной нищеты, М.—Л., 1950; Джаз-банд и современная музыка. Сб. статей, Л., 1926; К о н е н В., Легенда и правда о джазе, «Советская музыка», 1955, № 9; C o p l a n d A., Jazz structure and influence, «Modern Music», 1927, I; G o f f i n R., Nouvelle histoire du jazz, P., 1948; B e r e n d t J. E., Das Jazzbuch, Hamb., 1953; F e a t h e r L. G., The Encyclopedia of Jazz, N. Y., 1955. *Л. У.*

ДЖАКО́ЗА (Giacosa), Джузеппе (21.X.1847 — 27.I. 1906) — итальянский драматург, писатель и либреттист. В начале своего творчества Д. написал ряд сентиментальных драм в стихах на сюжеты ср.-век. легенд и хроник: «Партия в шахматы» (1871), «Триумф любви» (1875, 1877, труппа Беллотти-Бон, Венеция), «Собрат по оружию» (1877, там же). В этих пьесах Д. следует романтич. принципам. Под влиянием веристов и Г. Ибсена Д. обратился к семейно-бытовым драмам; «Грустная любовь» (1887, т-р «Валле», Нац. труппа, Рим), «Права души» (1894), «Как листья...» (1900, т-р «Мандзони», труппа Т. Ди Лоренцо, Милан). Д. хорошо владел драматургич. техникой, умело строил сюжет, диалог его естествен и динамичен. Однако бурж.-либеральная ограниченность мировоззрения мешала драматургу создавать подлинно реалистич. произв. даже тогда, когда он обращался к социальной проблематике. Автор либретто (совм. с Л. Иллика) к операм «Богема» (1896), «Тоска» (1900), «Чио-Чио-сан» (1904), мелодрамы «Госпожа Шалан» (1911), в к-рой играли Э. Дузе, Сара Бернар.

Лит.: Rumor M., Giuseppe Giacosa, Padova, 1940; Mardi P., Vita e tempe di Giuseppe Giacosa, Milano, 1949. *P. X.*

ДЖАКОМЕ́ТТИ (Giacometti), Паоло (19.III.1816—19.VIII.1882) — итальянский драматург. Творч. деятельность начал в 1840. Работал для различных странствующих трупп, сочиняя по 4—5 пьес в год. Постоянная спешка, нужда, необходимость писать, учитывая склонности и капризы исполнителей, требования директоров трупп, отсталые вкусы публики, наложили на пьесы Д. печать ремесленничества. Сценичность пьес Д. обеспечила им большой успех и длительную популярность. Д. написал ок. 80 пьес в стихах и в прозе. Среди них — трагедии (точнее — историч. драмы), комедии, мелодрамы. Лучшие пьесы Д. вошли в составленный им сборник «Избранный театр» (31 пьеса, 4 тт., 1857—63). В предисловии к этому сборнику Д. сформулировал принципы своей поэтики, к-рую он основывал на высоких гуманистич. и воспитат. задачах театр. иск-ва. Он утверждал традиции гражданского, патриотич. романтизма, резко выступал против чисто развлекат. драматургии, хотя в ряде своих пьес разрабатывал сюжеты третьестепенных франц. романов и пьес. Из историч. трагедий Д. наибольший успех имели «Елизавета, королева Англии» (1853) и написанная для актрисы А. Ристори «Юдифь» (1858), звучавшая в её исполнении как пламенный патриотич. призыв к войне против чужеземцев. Комедия Д. «Четыре женщины в одном доме» (1842) — о злоключениях, вызванных женскими сплетнями, близка к комедиям К. Гольдони. Мировую известность получила пьеса Д. «Гражданская смерть» (1861, пер. на рус. яз. А. Н. Островским под назв. «Семья преступника»). Эта пьеса сочетает элементы психологич. драмы (раскрытие характера беглого каторжника Коррадо, вынужденного из любви к жене и дочери добровольно уйти из жизни) с острой антиклерикальной направленностью (разоблачение лицемерия, ханжества служителей католич. церкви). Роль Коррадо с огромным успехом исполняли Т. Сальвини, Э. Росси и Э. Цаккони; в России — В. Папазян, П. Адамян. Пьеса вошла в репертуар нек-рых сов. т-ров. Д.— автор неизданных мемуаров (рукопись хранится в музее Питре в Палермо).

Лит.: G r i m a l d i G r o s s o G., Paolo Giacometti, nella vita e nelle opere, Genova, 1916; R e s a r c o F., Paolo Giacometti e il suo teatro, Genova, 1882. *С. Мок.*

ДЖАКОМИ́НО, Ж а к о м и н о (наст. имя и фам. — Д ж а к о м о Ч и р е н и; Cireni) (1884 — 1956) — итальянский цирковой артист. С 8 лет занимался акробатикой и прыжками. Дебютировал как клоун-прыгун в цирке Медрано (Париж). С 1905 выступал в России в петербургском цирке Чинизелли и др. цирках как ковёрный клоун, демонстрируя своё мастерство в разных цирковых жанрах—акробатика (прыжки через 3 слонов и 6 лошадей и др. препятствия), трюковая езда, дрессировка, жонглирование. Д. был дружен с А. И. Куприным, Ф. И. Шаляпиным. Снимался в фильмах. С 1918 работал в Голливуде. В 1930 оставил сценическую деятельность.



Лит.: Д м и т р и е в Ю., Русский цирк, М., 1953. *М.Зон.*

ДЖАЛИ́Л, Рахим (р. 1909) — таджикский советский драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1943. Творчество Д. связано с развитием Ленинабадского муз.-драм. т-ра. На сцене этого т-ра шли пьесы Д.: «Победа» (1932) — о коллективизации, «Саодат» (1935, 2-й вариант — «Санавбар», 1938), посв. борьбе нового со старым в тадж. кишлаке, «Две встречи» (1943)—об участии таджиков в партизанской борьбе в годы Отечеств. войны. Перевёл на тадж. яз. «Грозу»; «Легенду о любви» Назыма Хикмета и др. *Н. Н.*



ДЖАЛИ́ЛОВ, Абид (р. 10. XI.1896) — узбекский советский актёр. Нар. арт. Узб. ССР (1939). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Сценич. деятельность начал в 1918, с 1919— в Т-ре им. Карла Маркса, с 1930 — актёр Театра им. Хамзы. В 20—30-е гг. создал образы борцов за идеи коммунизма: Никита Вершинин («Бронепоезд 14-69»), Арслан, Пулатов («Два ком-



А. Джалилов в ролях: 1. Салихбай. 2. Мавлон.

муниста», «Честь и любовь» Яшена), Руководящее лицо («Мой друг» Погодина). В 40—50-е гг. играл секретаря райкома Камилова («Новбахор» Уйгуна), революционера Пулата («Заря Востока» Сафарова), командира Харитонова («За тех, кто в море!»), Кошкина («Любовь Яровая»), рабочего-коммуниста Исмаила («Рассказ о Турции» Назыма Хикмета). Большой обличит. силой отмечены и образы отрицат. персонажей, созданные Д.: Салихбай («Бай и батрак» Хамзы), Маджиддин («Алишер Навои» Уйгуна и Султанова, Гос. пр. СССР, 1949), Клавдий («Гамлет»), Дикой («Гроза»). Среди лучших ролей Д.: Мавлон («Шёлковое сюзане» Каххара), граф Моор («Разбойники»). Герои Д. — сильные люди, умеющие владеть своими страстями. Актёр раскрывает внутр. жизнь героев сдержанно, лаконично, выразительно. Снимается в кино.

ДЖАЛИ́ЛОВ, Тохтасын (р. 1896) — узбекский советский композитор. Нар. арт. Узб. ССР (1937). Чл. Коммунистич. партии с 1942. Депутат Верх. Совета Узб. ССР 3-го созыва. Композиторскую деятельность начал в 1929 (музыка к спектаклям «Дочь садовника» Абдуллы и «Товарищи» Яшена); до этого выступал как исполнитель на нац. инструменте гиджаке. В 1934—1936 Д.— муз. руководитель Ташкентского муз. т-ра им. Свердлова, в 1937—40 — художеств. руководитель Ташкентской филармонии, в 1940—49 — Т-ра им. Мукими. Автор опер «Тахир и Зухра» (соавтор Б. Бровцын, 1-я ред. 1949, 2-я ред. 1955), муз. драм «Ойхон» (1929), «Курбан Умаров» (совм. с Шарафутдиновым, 1941), хоров, песен и др. Композитор-мелодист, Д. творчески претворяет в муз. т-ре нац. фольклор. *А. Ш.*

ДЖАЛИ́ЛЬ, Муса (наст. фам. и имя — Залилов, Муса Мустафович) (15.II.1906 — 25.VIII.1944) — татарский советский поэт, драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1929. Лит. деятельность начал в 1919. Писал стихотворения и муз. драмы, к-рые ставились в самодеятельных коллективах пионеров под рук. автора, а в дальнейшем— тат. театр. коллективами Казани, Уфы, Оренбурга, Ташкента, Астрахани и др. городов (в 1925 Д. запретил постановку своих муз. пьес, считая, что они устарели).

В 1925 выпустил свой первый сб. стихотворений. После окончания филологич. ф-та Моск. ун-та (1931) работал в тат. газ. «Коммунист», издававшейся в Москве. С 1935 — зав. лит. частью сначала татарской оперной студии при Моск. консерватории, в дальнейшем — оперного т-ра в Казани (с 1953 им. Мусы Джалиля). Много работал по созданию репертуара для этого т-ра. На основе драматической поэмы Д. «Алтыначеч» («Золотоволосая») композитор Н. Жиганов написал оперу о борьбе народа против ханов-поработителей (Гос. пр. СССР, 1948). Премьера оперы состоялась в июле 1941, когда автор уже был в рядах защитников Родины. Д. написал много рецензий и статей по вопросам драматургии, т-ра и актёрского иск-ва. Незадолго до Великой Отечеств. войны закончил либретто оперы «Илдар» (1941) — о защитниках социалистич. отечества от нападения белофиннов (комп. Н. Жиганов).



В годы Великой Отечеств. войны Д. был тяжело ранен, взят в плен и заключён в концлагерь. В плену вёл активную антифашистскую деятельность, за что был осуждён и казнён. В застенках фашизма Д. написал «Моабитские тетради» — стихи, удостоенные в 1957 Ленинской пр. За этот поэтич. и гражданский подвиг Д. посмертно (в 1956) присвоено звание Героя Советского Союза.

Лит.: Исхак А., Поэт-герой Муса Джалиль, М., 1956; Бикмухаметов Р., Муса Джалиль, М., 1957; Гази Кашшаф, Муса Жәлил, 2 изд., Казан, 1961. *М. К.*

«ДЖАЛИ́ЛЬ» («Муса Джалиль») — опера Н. *Жиганова*, либр. А. Файзи. Пост. 15 мая 1957, Т-р оперы и балета им. Мусы Джалиля (дирижёр Тихонов, реж. Покровский и Миллер, худ. Нагаев, балетм. Гаскаров, хормейстеры Гаймерль и Хамзина; Муса Джалиль — Ишбуляков, Жена поэта — Тимирова, Журавлёв — Жарков, Канзафаров—Альмеев, Хаят — Булатова, Андре, бельгиец — Жуков, Женщина с ребёнком — Лоринова). Опера показана на декаде тат. иск-ва в Москве в 1957. Пост. Большим т-ром, 1959 (дирижёр Хайкин, реж. Покровский и Миллер, худ. Рындин, балетм. Захаров, хормейстеры Агафонников и Савва; Муса Джалиль — Ишбуляков, Жена поэта — Соколова, Хаят—Архипова, Женщина с ребёнком — Гагарина, Андре, бельгиец — Лисициан, Журавлёв — Эйзен). Новая пост. там же, 1961. В 1960 пост. в Праге, Нац. т-р (реж. Штрос, худ. Бубеник и Тихий; в гл. роли — Жидек).

Издания: «Д.», клавир, рус. текст Р. Халимова и Г. Форе, М., «Советский композитор», 1959. *Н. Гр.*

ДЖАМА́НОВ, Садыкбек (р. 1.V.1913) — киргизский советский актёр. Нар. арт. Кирг. ССР (1958). Чл. Коммунистич. партии с 1945. Сценич. деятельность начал с 1936 в кирг. ТЮЗе (г. Фрунзе), играл там роли Фрондосо [«Овечий источник» («Фуэнте овехуна»)], Сарынжи (о. п. Эшмамбетова). С 1941 — актёр Кирг. драм. т-ра. Играл роли героев в фольклорно-эпич. спектаклях—Курманбек (о. п. Джантошева), Тюльку («Джаныл» Маликова и Куттубаева), Каныбек (о. п. Джантошева). Создал ряд образов современников: инженер-геолог Рыскулбек («Песчаное предгорье» Абдумомунова), председатель колхоза Актан («Мы не те, что были» Маликова и Куттубаева), врач Курман («Курман» Абдумомунова). Острой сатиричностью отмечено исполнение ролей Ляпкина-Тяпкина («Ревизор»), Макферсона («Русский вопрос»), Ярового, Яго. Др. роли: Аширбай (о. п. Абдумомунова), Тельгара («Одно дерево не лес» Таджибаева), Капсалан («Кычан» Бейшеналиева), Карабек («Дело Адыла» Маликова). Работает в кино. *Н. Л.*



ДЖАМА́НОВА, Роза Умбетовна (р.16.IV.1928)—казахская советская артистка оперы (сопрано). Нар. арт. СССР (1959). В 1954 окончила Алма-атинскую консерваторию по классу А. М. Курганова. С 1953 Д. — солистка Т-ра оперы и балета им. Абая (Алма-Ата). Обладая голосом красивого тембра, Д. создала в этом т-ре полюбившиеся зрителям образы трогательных поэтич. казахских девушек: Сары («Биржан и Сара» Тулебаева), Ажар («Абай» Жубанова и Хамиди), Бану («Амангельды» Брусиловского, совм. с М. Тумбаевым). Среди др. партий: Назугум (о. п. Кужамьярова), Маро («Даиси» Палиашвили), Татьяна; Иоланта (о. п. Чайковского), Маша («Дубровский» Направника), Катарина («Укрощение строптивой» Шебалина), Чио-Чио-сан; Маргарита («Фауст»), Недда («Паяцы») и др.



Р. У. Джаманова в роли Назугум.

Лит.: Львов Н., Казахский театр. Очерк истории, М., 1961. *Н. Л.*

ДЖАНА́Н (наст. фам. — Джананян), Мкртич Мигранович (1892—1938) — армянский советский актёр. Заслуженный артист Арм. ССР (1932). Род. в



М. М. Джанан в ролях: 1. Оксен. 2. Арган. «Мнимый больной».

Константинополе (Стамбул). Там же окончил юридич. ф-т ун-та. Сценич. деятельность начал в 1911. Принимал участие в организации арм. драм. об-ва в Константинополе (1918). В 1919 поступил вольнослушателем в Парижскую консерваторию по классу драм. иск-ва. С 1922—артист 1-го Гостеатра Армении в Ереване (ныне Т-р им. Сундукяна). Многогранный эмоциональный актёр, обладавший высоким мастерством перевоплощения, большой сценич. культурой, Д. играл героич. и характерные роли: Оксен («Дядя Багдасар» Пароняна), Петручио («Укрощение строптивой»), Яго, Макбет; Сатин («На дне»), Годун («Разлом»), Яровой («Любовь Яровая»). Автор пьес «Шах-наме» (1935) (играл роль Зепра). «Дядя рабочий» (1929). Занимался режиссурой. Один из основателей азерб. т-ра в Ереване (1928). Писал статьи по вопросам т-ра. *С. Мел.*

ДЖАНДАРБЕ́КОВ, Курманбек (р. 7.I.1905) — казахский советский актёр, режиссёр и певец. Нар. арт. Казах. ССР (1936). Чл. Коммунистич. партии с 1946. Один из основоположников Казах. драм. театра. Работал в этом т-ре как актёр и режиссёр с 1925. Роли: певец Сырым («Каракёз» Ауэзова), Фурманов («Мятеж»); пост. спектакли «Каракёз» (1926), «Шахта» Шанина (1930). С открытием в 1933 казахского муз. т-ра перешёл в его состав. Исполнял партии: Бекежан («Кыз-Жибек» Мусрепова), Котибар («Айман и Шолпан» Ауэзова), Жалбыр (о.п.Майлина), Ер-Таргын (о.п. Брусиловского), Бекет (о. п. Зильбера). В 1944 — 48 — художественный руководитель Т-ра оперы и балета им. Абая, в 1953—55 — директор, в 1949—52 и 1956—59—гл. режиссёр. Пост. в этом театре спектакли: «Айман и Шолпан» (1934), «Жалбыр» (1936), «Ер-Таргын» (1937), «Гвардия, вперёд!» Брусиловского (1942), «Абай» Жубанова и Хамиди (1944), «Демон» (1947), «Кармен» (1948); «Назугум» Кужамьярова (1956), «Биржан и Сара» Тулебаева (1946, Гос. пр. СССР, 1949). Пост. Д. отмечены знанием нар. жизни, нац. музыки, использованием опыта рус. передового и сов. т-ра. В 1959—61 Д. — гл. режиссёр Казах. т-ра драмы. С 1961 — зав. кафедрой оперной подготовки Алма-атинской консерватории.



К. Джандарбеков в роли Ер-Таргына.

Лит.: Мекишев Б., Бисенова Г., Казахский государственный академический театр оперы и балета имени Абая, Алма-Ата, 1954. *Н. Л.*

ДЖАНДАРБЕ́КОВА, Шолпан (р. 2. I.1923) — казахская советская актриса. Нар. арт. Казах. ССР (1959). Окончила театр. уч-ще в Алма-Ате. В 1942 была принята в труппу Казах. т-ра драмы. Творчество Д. отмечено лиризмом, романтич. взволнованностью. Её женственные героини наделены глубокими чувствами, тонким умом, благородством. Таковы: Актокты, Баян («Ахан-серэ и Актокты», «Козы Корпеш и Баян Сулу» Мусрепова), Енлик («Енлик и Кебек» Ауэзова), Ширин («Легенда о любви» Назыма Хикмета). В то же время актрисе присуща глубокая аналитич. работа над образом, его идейное осмысление. Обаянием и



Ш. Джандарбекова в ролях: 1. Катя. «Чокан Валиханов» Муканова. 2. Актокты.

умом отмечено исполнение ролей современниц: Шекер («Дружба и любовь» Абишева), Марфуга («Волчонок под шапкой» Мухаметжанова). Интеллектуальность творчества актрисы проявилась в ролях классич. драматургии: Негина («Таланты и поклонники»), Марианна («Скупой»). Д. с успехом играет и комедийно-характерные роли: Фелицата («Правда—хорошо, а счастье лучше»), Салхия («Зависть» Абишева), девочка Параська («Любовь на рассвете» Галана).

ДЖАНЕЛИ́ДЗЕ, Дмитрий Севастиевич [р. 26. IV(9.V).1906] — грузинский советский театровед. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1958). Учился на Высших лит. курсах в Москве и в Тбилисском гос. ун-те. Лит. деятельность начал в 1932. Автор мн. трудов по истории груз. т-ра. С 1933 ведёт педагогич. работу в Тбилисском ун-те, театр. студиях, с 1940 — в Тбилисском театр. ин-те (доцент).

Соч.: Народные истоки грузинского театра, т. 1, Тбилиси, 1948 (на груз. яз.); Александр Мревлишвили, Тбилиси, 1956 (на груз. яз.); Грузинский гос. драм. театр им. Котэ Марджанишвили. Краткий очерк, Тбилиси, 1958; Михаил Сараули, Тбилиси, 1959 (на груз. яз.); Грузинский театр с древнейших времён до 2-й пол. XIX в., Тбилиси, 1959, и др.

ДЖАНИБЕКЯ́Н (наст. фам. — Тер Хачатрян), Гурген Джанибекович [р. 6(18).V.1897] — армянский советский актёр. Нар. арт. Арм. ССР (1938). Чл. Коммунистич. партии с 1944. Сценич. деятельность начал с 1918 в Ереване [первая роль — Григор-ага («Утёс» Папазяна)], затем работал в Ленинакане, в Арм. т-ре в Тбилиси. В 1924 вступил в труппу 1-го Гос. т-ра Армении в Ереване (ныне Т-р им. Сундукяна). Актёр мощного темперамента, глубокого внутр. драматизма, Д. создал ряд разнохарактерных образов — трагедийных, драматических, сатирических: Масисян («Хатабала» Сундукяна, 1927), Сотликян («Ярость» Ахумяна, 1929), Пепел («На дне», 1932), Фигаро (1933), Барегам Пахлавуни («Наполеон Каркотян» Демирчяна, 1934), Сейран («Намус» Ширванзаде, 1936), Отелло (1940), Гамлет (1942), Иван Горлов («Фронт», 1942); Григор-ага («Утёс» Папазяна, 1944), Сето («Монастырское ущелье» Вагаршяна, 1945), Галумян («Дерзание» Овчинникова; Гос. пр. СССР, 1952), Гарнакерян («Опытное поле» Заряна, 1953), Протасов («Живой труп», 1951), Кент («Король Лир», 1953). Снимался в кино. Выступает также как режиссёр (пост. «Бесприданницу», 1946, и др.).







Г. Д. Джанибекян в ролях: 1. Григор-ага. 2. Иван Горлов.

ДЖАННИ́НИ (Giannini), Дузолина (р. 19.XII. 1902) — американская артистка оперы (сопрано). По происхождению итальянка. Пению обучалась у своего отца, тенора Ф. Джаннини и у М. Зембрих. Впервые выступила как концертная певица в 1923 в Нью-Йорке. Сценич. деятельность начала в 1925 в Гамбурге. В 1925—37 с успехом гастролировала в Лондоне, Берлине, Вене, Осло, Монте-Карло и др. городах Европы, а также в Австралии и Новой Зеландии. В 1933—35 пела на Зальцбургских фестивалях, в т. ч. в спектаклях под управлением Б. Вальтера и А. Тосканини. В 1936—41 — солистка т-ра «Метрополитен-опера». Одна из выдающихся певиц своего времени, Д. покоряла слушателей исключительно красивым и гибким голосом обширного диапазона (пела партии меццо-сопрано), захватывающей экспрессией и тонкостью оттенков исполнения, артистич. темпераментом.

Партии: Донна Анна («Дон Жуан»), Алиса, Аида, Дездемона («Фальстаф», «Аида», «Отелло» Верди), Тоска; Сантуцца («Сельская честь» Масканьи), Кармен.

Лит.: Morgan W. R., D. Giannini, «The Record Collector», 1954, v. IV, № 2, Febr.

ДЖАННО́ТТИ (Giannotti), Донато (27.X.1492—27.XII.1573) — итальянский комедиограф и учёный. Написал учёную комедию «Влюблённый старик» (между 1533 и 1536, на сюжет «Купца» Плавта) и комедию «Милесна».

Лит.: Sanesi J., La commedia, v. 1, Milano, 1911.

ДЖАНТО́ШЕВ, Касымалы (р. 15.IX.1904)—киргизский советский писатель и драматург. Засл. деят. иск-в Кирг. ССР (1946). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Лит. деятельность начал в 1926. В 1928 написал пьесы «Алым и Мария» и «Карачач», рисующую горькую участь девушки в старом ауле. Пьесой Д. «Алым и Мария» открылся в 1930 Кирг. драм. т-р. В дальнейшем Д. принимал деятельное участие в работе этого т-ра, в 1934—46 работал в нём как актёр, режиссёр, художеств. руководитель. Написал пьесы «Курманбек» — на мотивы одноимённого эпоса (1943, Кирг. драм. т-р), «Певец народа» — об акыне Токтогуле (1950, Рус. т-р). Совр. темам посвящены пьесы: «Маленький герой» (1937), «Кто что сделал» (1944), «В одном доме» (1950), «Петля строптивому» (1955). Эпоха гражданской войны отражена в пьесе «Каныбек» (1956); жизнь учителей — в пьесе «Наша мать» (1961) (пост. в Кирг. драм. т-ре).

Соч.: Батыр Курманбек, пер. с кирг. Я. Апушкина, М.—Л., 1944; Певец народа, пер. с кирг. В. Соловьёва, послесловие Н. Львова, М., 1952; «Киноск», М., 1952.

Лит.: Богданова -М., Киргизская литература. Очерк, М., 1947; Писатели Советского Киргизстана, Фрунзе, 1958. *Н. Л.*

ДЖАПАРИ́ДЗЕ, Георгий Семёнович (1827—1906) — грузинский актёр. Служил писцом в Горн. В 1850 вступил в труппу груз. т-ра, созданную в Тифлисе Г. Эристави. Играл героич. и характерные роли. После закрытия т-ра (1856) принимал участие в любительских спектаклях. Автор пьес, ставившихся в т-ре Эристави: «Майко», «Ревнивый муж», «Дед и внук» (все в 1853) и др.

Лит.: Бухникашвили Г., Театр Георгия Эристави, Тбилиси, 1948; Герсамия С., Театр Георгия Эристави, Тбилиси, 1950 (на груз. яз.). *Е. Ш.*

ДЖАПАРИ́ДЗЕ, Медея Валериановна (р. 20.XII. 1922) — грузинская советская актриса. Нар. арт. Груз. ССР (1959). Деп. Верх. Совета СССР 6-го созыва. С 1941 — актриса Т-ра им. К. Марджанишвили. Среди сценич. образов Д.: жизнерадостная, задорная девушка Марине (о. п. Бараташвили), поэтичная горянка Гулсунда («Изгнанник» Важа Пшавела), Эльза («Пигмалион» Шоу), Лиза («Багратиони» Самсония), Параска («Любовь на рассвете» Галана), Марта («Деревья умирают стоя» Касоны), Нуца («Золотой человек на волоске» Буачидзе), Джульетта и др. Прекрасные внешние данные, нежный, богатый интонациями голос, глубина чувств и поэтичность придают сценич. образам Д. скульптурную чёткость и обаяние. С 1937 снимается в кино. *Ш. М.*

ДЖАПА́РОВ, Коша (р. 17.II.1924) — туркменский советский балетмейстер. Засл. деят. иск-в Туркм. ССР (1955). В 1941, по окончании Ленингр. хореографич. уч-ща, вступил в балетную труппу Туркм. т-ра оперы и балета. В 1945 написал либретто и пост. балет «Акпамык» по мотивам туркм. нар. сказок (муз. А. Зносько-Боровского и В. Мухатова). В 1946—51 учился на балетмейстерском отделении ГИТИСа. В 1951 пост. в туркм. т-ре балет «Красный цветок», в том же году совм. с Б. Фенстером в Ленингр. малом оперном т-ре — балет «Алдар Косе» Корчмарёва. В 1951—56— гл. балетмейстер, с 1956 — балетмейстер Туркм. т-ра оперы и балета. Пост. спектакли: «Лебединое озеро» (1952); «Гюльшен» Гаджибекова (1953), «Эсмеральда» (1954); «Чудесный лекарь» Мухатова и Равич (1960), «Жизель», а также танцы в операх.

Лит.: Синявер Л., Туркменская ССР, М., 1957 (серия «Музыкальная культура союзных республик»). *Н. Л.*

ДЖАТИ́ЕВА, Софья Михайловна [р. 12(24). VIII. 1896] — осетинская советская актриса. Нар. арт. Груз. ССР (1957). Одна из первых осетинских актрис. В 1910—21 играла в осетинском драм. кружке Народного дома им. Зубалова в Тифлисе. В 1934—57—актриса Юго-Осетинского т-ра им. К. Хетагурова (Цхинвали). Драматич. дарование Д. раскрылось в ролях: Асиат («Две сестры» Бритаева), Магда («Сказка» Туаева), Джемма («Овод» по Войнич), Нана («Чермен» Плиева), Бике («Семья Аллана» Мухтарова), Анна («На дне») и др. Вела педагогич. работу.

Лит.: Цабаев В., Юго-Осетинский гос. драматический театр им. Коста Хетагурова, Сталинири, 1957. *Вас. Ц.*

ДЖА́ТРА — древний вид индийского народного театра, получивший распространение в Бенгалии и Орриссе. В своём возникновении восходит к ритуальным танцам, исполнявшимся скотоводч. племенами. Позже Д. превратилась в поэтич. муз.-песенные сценки, входившие в состав религиозных процессий в честь бога Вишну-Кришны. Эти сценки чередовались с диалогом в прозе, импровизируемым исполнителями. Первоначально сюжеты Д. были основаны на эпизодах из жизни Кришны и его возлюбленной пастушки Радхи («Убийство змея Калинды», «Чанди-джатра»). В дальнейшем представления Д. создавались и на мифологич. сюжеты, не связанные с Кришной («Видья-Сундар»). Постоянные персонажи Д.— Кришна, Радха, её подруги-пастушки, вестник богов Нарада. Представление разыгрывалось без сценич. подмостков, на расстеленном на земле ковре. Декорации отсутствовали, исполнители переодевались на глазах у зрителей. Труппу, состоявшую из мужчин, возглавлял *адхикари*, к-рый прерывал действие, разъясняя сложный религиозно-философский смысл происходящих событий. В более поздние времена по образцу нар. драм, исполнявшихся на бенг. яз., создавались пьесы на санскрите. В 16 в. Рупа Госвами написал на санскрите три пьесы о любви Кришны и Радхи. В 1-й пол. 20 в. Д. популяризировала Ассоциация нар. т-ров. Спектакли в форме Д. ставятся и в совр. Бенгалии.

Лит.: Восточный театр. Сб. статей, ред. А. М. Мерварта, Л., 1929, с. 77—83; Guha-Thakurta P., The Bengali drama..., L., 1930. *Св. П.*

ДЖАФА́РОВ, Джафар Гашум оглы (р. 1914)— азербайджанский советский театровед и литературовед. Чл. Коммунистич. партии с 1943. Доктор искусствоведения (1962). Окончил Моск. педагогич. ин-т. Автор книги «Театр им. Азизбекова» (1951) и ряда статей по вопросам азерб. т-ра и лит-ры. С 1961—зав. отделом т-ра и кино Института архитектуры и искусства АН Азербайджанской ССР.

ДЖАФА́РОВА, Турсунхон Юлдашевна [р. 15(28). VIII. 1915] — узбекская советская артистка музыкальной комедии и драмы. Нар. арт. Узб. ССР (1952). Чл. Коммунистич. партии с 1940. С 1931 — актриса Наманганского узб. т-ра, где проработала до 1939. Роли: Дильбар («Два коммуниста» Яшена), Ширин, Лейли («Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун» Хуршида), Гульджамал («Худжум» Яна), Джамиля («Бай и батрак» Хамзы), Луиза Миллер и др. С 1941 Д. — артистка Т-ра им. Мукими. Роли: Зухра («Тахир и Зухра» Абдуллы), Нурхон Офтабхон (о. п. Яшена), Хивря («Сорочинская ярмарка» Рябова) и др.

ДЖЕГУА́КО — народные певцы, исполнители и импровизаторы героических, шуточных и лирических песен у народов адыгской этнической группы (кабардинцы, адыгейцы, черкесы), балкарцев, карачаевцев. Д. участвовали в нар. празднествах, объединяясь в группы из 2 и более человек, выступали в сопровождении музыкантов, исполняющих на народных муз. инструментах мелодию, повторяющуюся на каждой строфе рассказа. Д. исполняли в форме диалогов-речитативов сказания партского эпоса, дополняя декламацию мимикой и пластикой, создавали новые песни, откликаясь на совр. события. В конце 18 в., с распространением мусульманской религии, выступления Д. стали преследоваться. В 19 в. проходили одиночные выступления Д. Известны имена Султан-Керим Гирея, Шазо-Ибрагима, Кульчуку Сижажева и др. *Е. Ж.*

ДЖЕЛО́ЗИ (Gelosi, от итал. gelose — ревностный)— одна из первых и наиболее знаменитых трупп итальянской комедии дель арте. Первые сведения о труппе Д. относятся к 1568, когда она находилась в Милане. В дальнейшем Д. выступали в Генуе, Ферраре, Венеции, Флоренции, Мантуе, Бергамо, Болонье, Пизе и др. итал. городах. Д. часто выезжали на гастроли за пределы Италии, гл. обр. во Францию, где они гастролировали в 1571, 1577—78, 1599—1604. С 1583 директором труппы был Ф. Андреини (Капитан). В 1604 после смерти примадонны труппы И. *Андреини* и ухода из т-ра её мужа Ф. *Андреини* труппа распалась. За 36 лет существования Д. в состав труппы входили крупные актёры: В. Писсими (1-я любовница), Дж. Паскуати (Панталоне), Л. Буркьелла (Доктор), С. да Болонья (Арлекин), О. Нобили (1-й любовник), А. Валерини (2-й любовник), П. Веронезе (2-я любовница), С. Ронкальи (Серветта). *С. Мок.*

«ДЖЕ́НТЛЬМЕН» — комедия в 5 д. А. И. Сумбатова (*Южина*) из жизни моск. купечества конца 19 в. Соч. 1896. Пост. 29 окт. 1897 в Малом т-ре (бенефис Макшеева; Чечков — Макшеев, Рыдлова — О. Садовская, Рыдлов — К. Рыбаков, Люба — Лешковская, Эмма — Яблочкина, Остергаузен — Правдин, Остужев — А. Ильинский, Гореев — А. Ленский, Кэтт — Ермолова), 4 дек. 1897 — в Александринском т-ре (бенефис Сазонова; Рыдлов — Сазонов, Рыдлова — Жулева, Люба — Потопкая, Чечков — Давыдов, Эмма — Савина, Остергаузен — П. Ленский, Остужев — Горев, Гореев — Писарев, Кэтт — Мичурина, Лебедынцев — Варламов, Боженко — Корвин-Круковский). «Д.» прочно утвердился в репертуаре рус. дореволюц. т-ра (шёл в Моск. драм. т-ре, на мн. провинц. сценах). Среди исполнителей—Блюментальь-Тамарина, Стрельская (Рыдлова); Каширин, Костромской, Лешковский, Падарин, Рыбников (Рыдлов); Турчанинова (Люба); Д. В. Гарин, Зраженский, М. П. Медведев, К. Н. Рыбаков (Чечков); Карелина-Раич (Уилкс), Леонидов, Юрьев (Остергаузен); Далматов, И. Рыжов, П. М. Садовский (Остужев); Волховская, Пашенная, Рощина-Инсарова (Кэтт); К. Н. Яковлев (Лебедынцев) и др.

На сов. сцене: Моск. драм. т-р (1919, 1925; Рыдлова — Токарева, Рыдлов — Радин, Эмма — Борская, Кэтт — Шатрова), Казанский т-р (1923), Ленингр. т-р им. Пушкина и др. Моск. т-р Сатиры пост. «Д.» с подзаголовком «Попугай цивилизации» (1941; реж. Горчаков, Липскеров, худ. Волков; Рыдлова — Яроцкая, Рыдлов — Поль, Люба — Зверева, Чечков — Корф, Курихин, Эмма — Пугачёва, Гореев — Лепко, Кэтт — Слонова, Лебедынцев—Любезнов).

Издания: Первая публикация — сб. Сцена, вып. XVIII, М., 1896; из послед. дореволюц. изд.: Полное собр. соч. А. И. Сумбатова, т. 3, М., 1901; Сумбатов-Южин А. И., Пьесы, М., 1961. *А. Шн.*

ДЖЕ́РРОЛД (Jerrold), Дуглас Уильям (3.I. 1803—8.VI.1857)— английский драматург, журналист, театральный деятель. Первая его пьеса «Более испу-

ган, чем задет» была пост. в 1821 в т-ре «Сэдлерс-Уэллс». Вскоре Д. был приглашён на лит. работу в «Кобург-тиэтр». Здесь ставятся его пьесы — фарс «Поль Прай» (1827) и мелодрама «Пятнадцать лет из жизни пьяницы» (1828). В 1829 на сцене «Сарри-тиэтра», куда Д. переходит работать, идёт с большим успехом его мелодрама «Черноглазая Сьюзан», в 1831 на сцене «Друри-Лейн» — пьеса «Невеста Лаггейта». В 1836 Д. становится одним из руководителей «Стрэнд-тиэтра». Здесь он ставит свою трагедию «Художник Гента» и исполняет в ней заглавную роль. Параллельно с этими мелодраматич. пьесами Д. до 1854 пишет лёгкие комедии — «Золотое сердце» и др. Пьесы Д. с успехом шли во многих т-рах Англии.

Лит.: Jerrold W. B., Life and remains of Douglas Jerrold, L., 1859; его же, Douglas Jerrold, v. 1—2, L., 1914. *Ф. К.*

ДЖЕ́ТЕРЕ, Сервер Джамилович (р. 16.II.1906)— кумыкский советский актёр, режиссёр, драматург. Нар. арт. Даг. АССР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1940. По национальности татарин. В 1928 окончил тат. театр. техникум в Казани. В 1928—41 — актёр и режиссёр тат. т-ра в Симферополе. Одновременно учился на режиссёрском ф-те ГИТИСа, к-рый закончил в 1940. С 1942 — актёр и режиссёр Кумыкского т-ра (Махачкала). Роли в Симферопольском т-ре: Гайдар («Гибель эскадры»), Хлестаков, Карл Моор; в Кумыкском т-ре: Штубе («Разлом»), Отелло; Рустам («Намус» Ширванзаде), Султанбек («Аршин мал алан» Гаджибекова). Пост. в этом т-ре спектакли: «Фатима» Хетагурова (1957), «Женитьба Фигаро» (1950), «Беспокойная старость»; «Испанцы» Лермонтова (1958). Автор пьес «Кто кого?» (1933), «В огненном кольце» (1934), «Свадьба продолжается» (1946), «Сёстры» (1953), «Счастливцы» (1958), пост. в Кумыкском т-ре (Д. был и постановщиком своих пьес). С 1946 ведёт педагогич. работу, руководил двумя выпусками студии Кумыкского т-ра. *М. Я.*

ДЖЕ́ФФЕРСОН (Jefferson), Джозеф (20.II.1829—23.IV.1905) — американский актёр. Род. в актёрской семье. Еще ребёнком выступал в спектаклях труппы своего отца, разъезжавшей по стране. После смерти отца играл в труппах, гастролировавших в Юж. штатах. Ок. 1850 организовал свою труппу. В 1857 с успехом играл в т-ре Л. Кин (Нью-Йорк), затем гастролировал в Америке, Австралии, Лондоне. Роли: Боб Эйкр («Сверчок на печи» по Диккенсу) и др. Актёр-гуманист, Д. неизменно стремился выявить лучшие черты характера своего героя, используя и развивая порою намёки авторской характеристики. Д. был комедийным актёром, но его дарованию присуще и трагедийное начало. Эта особенность дарования Д. раскрылась в образе Азы Тренчарда («Наш американский кузен» Тейлора) и особенно в роли Рипа Ван Винкля (по одноим. новелле Г. Ирвинга, 1860). В этой роли Д. продемонстрировал высокое иск-во перевоплощения. Рип в начале пьесы— молодой бродяга и весельчак, в конце — одинокий, всеми покинутый старик; актёр потрясал зрителей трагич. силой большого человеческого горя. Исполнение этой роли Д. способствовало утверждению на амер. сцене нац. героя, выходца из народа.

Соч.: Rip Van Winkle: the autobiography, N.Y.,[1950].
Лит.: Winter W., Life and art of Joseph Jefferson, N.Y.—L., 1894. *К. Б., Н. К.*



ДЖИВЕЛЕ́ГОВ, Алексей Карпович [14(26). III. 1875—14. XII.1952] — русский советский историк, искусствовед, литературовед и театровед. Чл.-корр. Академии наук Арм. ССР. Профессор. Поступив в 1893 в Моск. ун-т на историч. отделение историко-филологич. ф-та, Д. специализировался по всеобщей истории. Будучи учеником одного из видных рус. историков-медиевистов П. Г. Виноградова, Д. воспринял от своего учителя интерес к вопросам экономич. развития общества, процессам социальной борьбы. Осн. темой ранних книг Д. была борьба новых социальных сил ср.-век. города против феодально-клерикального уклада жизни. В сов. время, углубляя и развивая эту же проблематику, Д. создал книги, посв. социальным движениям средних веков. Многие исследования Д. посв. культуре Ренессанса. Гл. научный интерес учёного сосредоточивается на итал. Возрождении («Очерки итальянского Возрождения», 1929, «Данте Алигьери»,1933, 2-е дополненное изд. 1946). В ряде трудов Д. освещаются проблемы англ. и франц. Возрождения. В послереволюц. период Д. занялся изучением истории т-ра, гл. обр. итальянского. Многолетняя работа Д. над темой комедия дель арте завершается книгой «Итальянская народная комедия» (посмертное издание 1954, 2-е изд. 1962). Интерес к т-ру Гольдони выразился в ряде статей о творчестве итал. драматурга (предисловия к изданиям комедий Гольдони в 1936—50). Д. выступал и как переводчик комедий Гольдони.

Внимание Д. неизменно привлекали значительные явления реалистич. иск-ва. Д. постоянно выявлял жизненную основу шедевров поэзии, драмы и изобразительного иск-ва. Ведя свой анализ на широком историч. фоне, Д. воссоздавал образы художников и их эпоху с подлинным мастерством писателя-историка.

Д. вёл большую педагогич. работу (с 1915). Читал курс истории зап.-европ. литературы в Моск. ун-те, Ин-те философии и лит-ры, Ин-те Красной профессуры, лекции по истории т-ра в моск. театр. студиях и

1. Дж. Джефферсон. 2—3. Дж. Джефферсон в ролях: 2. Рип Ван Винкль. 3. Калеб Пламмер.



т-рах. С 1930 преподавал историю зап.-европ. т-ра в ГИТИСе, где в течение ряда лет возглавлял кафедру истории т-ра. Д. вёл также научно-организационную работу в исследовательских ин-тах АН СССР (Ин-т мировой литературы им. Горького, Ин-т истории иск-в),принимал активное участие в работе АН Арм. ССР.

Соч.: История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года (совм. с Г. Н. Бояджиевым), М.—Л., 1941; Итальянская народная комедия, М., 1954, 2 изд., 1962;Итальянский театр, в кн.: История западноевропейского театра, т. 1, М., 1956 (совм. с Г.Н. Бояджиевым);Театр и драма периода Реставрации, в кн.: История английской литературы, т. 1, вып. 2, М.—Л., 1945; Комедия Гольдони «Слуга двух господ», Предисловие к кн.: Гольдони К., «Слуга двух господ», М., 1930; Карло Гольдони и его комедии. Предисловие к кн.: Гольдони Карло. Комедии, пер. с итал., под ред. А. К. Дживелегова, т. 1, М., 1933; «Орфей в литературе и на сцене», в кн.: Полициано Анджело. Сказание об Орфее, М.—Л., 1933, с. 25—42; Бомарше, Предисловие к кн.: Бомарше, Трилогия, М. —Л., 1934; Маски Commedia dell' arte, «Жизнь искусства», 1921, № 1—4, 1922, № 1; Отелло (К вопросу о происхождении трагедии) — «Ежегодник Института истории искусств, II. Театр, музыка», М.,1948, с. 165—88; Теория драмы в Италии XVI века, «Изв. АН Арм. ССР. Общественные науки», 1953, № 2, с. 71—87; Народные основы французского театра (жонглёры), «Ежегодник Института истории искусств. Театр», М., 1955, с. 318 — 51 (работа подготовлена к печати Г. Н. Бояджиевым); Театр эпохи возникновения буржуазных отношений. Введение, в кн.: История западноевропейского театра, т. 1,М., 1956, с. 127—43 (совм. с Г. Н. Бояджиевым); Томмазо Сальвини, «Сообщения Института истории искусств», вып. 10—11, М., 1957, с. 144—56 (работа подготовлена к печати Г. Н.Бояджиевым). *Гр. Б.*

ДЖИГИТО́ВКА (от тюрк. джигит — искусный и отважный наездник) —цирковой жанр; разновидность верховой езды. Возник из военно-спортивной конно-акробатич. игры кавказских горцев, рус. казаков и народов Ср. Азии. Д.— стремительная скачка, во время к-рой всадники демонстрируют виртуозное управление специально дрессированным конём, стреляют на полном карьере в цель, выполняют эффектные упражнения с шашкой и сложные акробатич. прыжки. Д. превосходит кавалерийскую вольтижировку своим темпом и обилием трюков. Как цирковой жанр возник в нач. 19 в., сохранив все трюки, применяемые нар. наездниками. Первым исполнителем Д. в цирке был А. Гудцев, а первым рус. джигитом-казаком — П. Орлов. Лучшие номера этого жанра созданы в рус. и сов. цирке. Известны группы цирковых джигитов—осетин (рук. Али-Бек—Кантемиров), казаков (рук. М. Н. Туганов), туркмен (рук. Д. Ходжабаев), узбеков (рук. К. Зарипов). *М.З.*

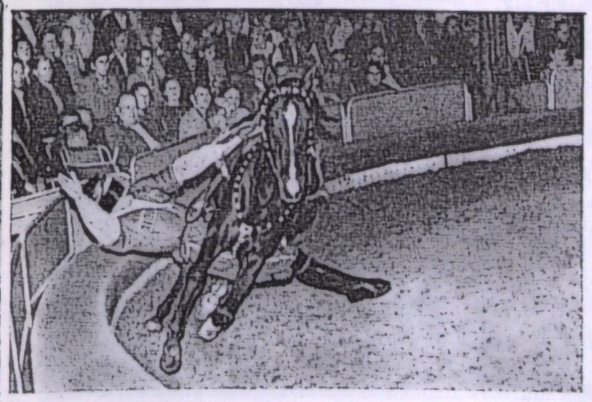
Выступление джигитов Али-Бек.



ДЖИЛБЕРТ, Гилберт (Gilbert), Уильям Швенк (18.XI.1836—29.V.1911)—английский драматург и либреттист. В молодости занимался журналистикой, писал фарсы и скетчи, затем комедии. Среди них: «Возлюбленные» (1874, т-р Принца Уэльского), «Разбитые сердца» (1875, т-р «Корт»). В 1875 началась совм. работа Д. с комп. А. Салливеном, они создали ок. 25 оперетт, среди них «Микадо» (1885, т-р «Савой»), к-рая ставилась во многих т-рах. Д. принадлежат также либретто оперетт «Суд присяжных» (1875, театр «Ройялти»), «Дворцовые стражи» (1888, т-р «Савой»), «Гондольеры» (1889, там же) и др. Либретто оперетт, написанные Д., проникнуты задорным юмором, иронией.

Лит.: Bishop G. W., Barry Jackson and the London theatre, L., 1933. *Ф. К.*

ДЖИ́ЛЬИ (Gigli), Беньямино (20.III.1890, Реканати,— 30.XI.1957, Рим) — итальянский артист оперы (тенор). Выходец из бедной семьи (отец Д. был сапожником). Д. уже в детстве пел сольные партии в церковных мессах. Учился у М. Ладзарини в г. Реканати, однако материальная необеспеченность не позволила ему серьёзно заняться музыкой. В 18-летнем возрасте Д. отправился в Рим, где брал уроки пения у А. Бонуччи, а затем поступил в римскую муз. академию Санта-Чечилия; занимался под рук. А. Котоньи и Э. Розати. В 1914 получил 1-ю премию на междунар. конкурсе вокалистов в Парме и в том же году дебютировал на оперной сцене в Ровиго, близ Венеции. После выступлений в Генуе, Палермо, Болонье, Неаполе и др. городах Италии совершил первую зарубежную гастрольную поездку (Испания, 1917); в 1918 был приглашён А. Тосканини в т-р «Ла Скала», на сцене к-рого утвердил за собой славу одного из лучших теноров 20 в. Выступал в Германии, Франции, Юж. Америке. В 1920—32 Д. был солистом т-ра «Метрополитен-опера»; в течение следующих 10 лет вновь пел в т-ре «Ла Скала», гастролировал в Берлине, Гамбурге, Лондоне и др. европ. городах.



После пек-рого перерыва, вызванного 2-й мировой войной, Д. с 1945 предпринял новое турне по Европе и Америке. В 1954 оставил оперную сцену и до 1956 выступал в концертах. Блестящий вокалист, Д. в совершенстве владел своим необычайно красивым по тембру голосом. Его исполнение отличалось героич. пафосом выражения, мощью и блеском звука, мягкостью и нежностью красок, глубиной чувства. Наиболее близки были певцу лирич. партии: Неморино («Любовный напиток» Доницетти), Лионель («Марта» Флотова), Федерико («Арлезианка» Чилеа), Лоэнгрин и др. Как концертного певца Д. отличали вдохновенная трактовка разл. по стилю произв., яркая эмоциональность. Снимался во мн. муз. фильмах.

Б. Джильи в ролях: 1. Маурицио (слева Ф. Барбьери—Адриенна Лекуврер). 2. Канио (слева И. Адами Корраддетти — Недда).





ДЖИЛЬИ (Gigli), Джироламо (14.X. 1660—4.I. 1722)— итальянский драматург, поэт и филолог. Профессор литературы в Сиенском ун-те. По своему мировоззрению и лит.-эстетич. взглядам близок к ранним итал. просветителям. В первый период своего творчества (1684—1704) писал пьесы в духе итало-исп. трагикомедий 17 в. — «Дон Кихот, или Один безумец врачует другого» (изд. 1698). Во 2-й период Д. обращается к драматургии франц. классицизма. Он перерабатывает комедии Расина («Сутяги, или Безумный судья», изд. 1704), Мольера («Плутни Скапена», изд. 1752). В комедии «Дон Пилоне, или Притворный ханжа» (изд. 1711)— переработка «Тартюфа» — Д. создал яркий сатирич. образ лицемера-иезуита. Исполнение этой комедии (впервые в исполнении Д. и его друзей) вызвало протест религиозных кругов. Обличению ханжества, скупости посв. также и комедия «Сестрица дона Пилоне» (1712, Сиенская академия). Перерабатывая франц. комедии, Д. нередко вводил в них элементы итал. нар. т-ра. «Сестрица дона Пилоне» была пост. труппами А. Д. Брагальи (1926, «Т-р Независимых», Рим) и П. Т. Сенезе (1954, Сиена).

Соч.: Opere, v. 1—3, Siena, 1797—98.

Лит.: Мокульский С. С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939. *Р. Х.*

ДЖИМИ́ЕВ, Георгий Савельевич [18(31).XII. 1906 — 25. IX.1944] — осетинский советский драматург и писатель. Работал в кино в Ашхабаде и Баку как актёр, ассистент режиссёра и автор киносценариев, в т. ч. «Две эпохи»,— о социалистич. строительстве в Сев. Осетии. В 1934 написал (на основе сценария «Две эпохи») пьесу «Дружба врагов» (Рус. т-р, г. Орджоникидзе). Писал гл. обр. для Осетинского т-ра (г. Орджоникидзе). Здесь были пост. комедии Д. «Свадьба» (1936) о колх. строительстве, новых взаимоотношениях в осетинской деревне, «Новая невестка», «Боевые дни, или Герой Советского Союза» (1941), героич. драма «Чёрный туман» (1944) о борьбе осетинского народа против фашистских оккупантов. *М. Лит.*

ДЖИРА́ЛЬДИ ЧИ́НТИО, Чинцио (Giraldi Cintio), Джамбаттиста (1504—73) —итальянский писатель, драматург, теоретик литературы. В трактате «Рассуждение о сочинении трагедий и комедий» (1543) декларировал свою приверженность поэтич. нормам Аристотеля, но стремился приспособить их к запросам совр. ему итал. зрителей, считая, что наиболее близки им кровавые трагедии Сенеки. Испытывая влияние контрреформации, Д. Ч. считал, что иск-во призвано обратить человечество к католицизму. Драматургия Д. Ч. оказала влияние на формирование итал. классицистской трагедии, он стремился сделать свои пьесы сценичными, ограничил роль хора, нек-рые трагедии имели благополучный конец. Д. Ч. написал первую итал. классицистскую трагедию «Орбекка» (пост. Д. Ч. в его доме в 1541 для феррарского герцога), изобиловавшую кровавыми убийствами, изображением извращённой жестокости, а также трагедии «Дидона» (1542), «Клеопатра» (1543), «Альтила» и др., пасторальную драму «Эгле» (1545).

Соч.: Tragedie, Venezia, 1881; Discorsi, a cura E. Camerini, Milano, 1864.

Лит.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956; Гаспари А., История итальянской литературы, М., 1897. *Р. Х.*

ДЖИРО́, Дж.— см. *Жиро*, Дж.

ДЖО́КОВИЧ (Đoković), Милан (р. 1908) — югославский драматург. Написал пьесы: «Согласие дом строит» (1934), «Вода с гор» (1945), «В среду пятница» (1952), «Карточный домик», «Любовь—всё» (совм. с Р. Плаовичем) и др. Д.— переводчик пьес М. Горького, книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве». С 1947—директор и режиссёр драмы Нар. т-ра в Белграде. Пост. спектакли: «Станое Главаш» Якшина, «Перекрёсток» (пьеса Д.), «Отелло»; «Три месяца тюрьмы» Вильдрака и др. *Аг. М.*

«ДЖОКО́НДА» («Gioconda»)—опера А. *Понкьелли*, либр. А. *Бойто* по драме В. Гюго «Анджело». Пост. 8 апр. 1876, Милан, т-р «Ла Скала». Пост. мн. т-рами мира, в т. ч. Сантьяго, Чили (1882, на итал. яз.), Барселона (1883, на итал. яз.), Лондон (1883, на итал. яз.), Будапешт (1883, 1930), Нью-Йорк (1883, на итал. яз.; 1913), Вена (1884, на итал. яз.; 1885), Загреб (1884), Буэнос-Айрес (1884, на итал. яз.), Прага (1884, на нем. яз.), Варшава (1884), Рио-де-Жанейро (1885, на итал. яз.), Мехико (1885, на итал. яз.), Лиссабон (1886, на итал. яз.), Брюссель (1887, 1939), Берлин (1889), Бухарест (1889, на итал. яз.; 1921), Стокгольм (1892), Рига (1893, на нем. яз.; 1928), Хельсинки (1897, на итал. яз.; 1927); Женева (1902), Гаага (1905, на итал.яз.), Каунас (1929), София (1934), Любляна (1938). Впервые в России пост. итал. труппой в 1883 в Москве. На рус. яз. пост. 13 февр. 1907, Большой т-р (пер. Лишина; дирижёр Фёдоров, реж. Василевский, худ. Внуков; Энцо — Южин, Барнаба — Грызунов, Джоконда — Салина, Слепая — Звягина, Лаура — Подольская, Альвизо — Петров).

На сов. сцене пост. 7 июня 1956, Ленингр. Малый оперный т-р (пер. Левика; дирижёр Дониях, реж. Лапиров, худ. Лещинский, хормейстеры Лебедев, Шапиро, балетм. Исаев; Джоконда — Богданова, Энцо — Довенман, Барнаба — Ольшевский, Слепая — Лелива, Альвизо — Морозов, Лаура — Ступальская). Саратовский т-р оперы и балета (1958).

Издания: «Д.», клавир, Milano, Ricordi, [s. a.]; рус. пер. Г. Лишина, М., Юргенсон, [1886]. *Н. Гр.*

ДЖОЛЫМБЕ́ТОВА, Тарбия (р. 15.III.1917) — каракалпакская советская актриса. Нар. арт. Кара-Калпакской АССР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1957. По национальности казашка. В 1934 была принята в состав вновь организованного Кара-Калпакского т-ра. В 1936—39 училась в каракалпакской студии ГИТИСа. С 1939 — актриса т-ра им. Станиславского (г. Нукус). Играет в драм. и муз. спектаклях.

Роли: Санем («Дочь Арала» Шамуратова и Аймурзаева), Назигуль, Шмирбике («Айгуль и Абат», «Равшан» Аймурзаева), Гульджамал («Бахыт» Ходжаниязова), Джамиля («Бай и батрак» Хамзы), Людмила («Васса Железнова» Горького), Анна Андреевна («Ревизор» Гоголя), Любовь Гордеевна («Бедность не порок» Островского), Зербинетта («Проделки Скапена») и др. *Т. Б.*

«ДЖО́ННИ НАЙГРЫВАЕТ» («Jonny spielt auf»)— опера Э. *Кшенека*, его же либр., пост. 10 февр. 1927, Лейпциг. Др. пост.: Цюрих (1927, на нем. яз.), Прага (1927, на нем. яз.), Берлин (1927), Вена (1927), Будапешт (1928), Загреб (1928), Любляна (1928), Париж (1928), Антверпен (1928), Хельсинки (1928), Нью-Йорк (1929, на нем. яз.), Рига (1929), Копенгаген (1930), Варшава (1933).

На сов. сцене пост. 13 нояб. 1928, Ленингр. Малый оперный т-р (пер. Гальперина и Геркена; дирижёр Самосуд, пост. Смолича, худ. Дмитриев, балетм. Вайнонен; Макс — Балашов, Анита — Кузнецова, Джонни — Фрейдков, Ивонна — Талонкина, Даниэлло — Ольховский). В Москве пост. 15 мая 1929, Муз. т-р им. Немировича-Данченко (рук. пост. Немирович-Данченко, дирижёр Брон, реж. Баратов, худ. Эрдман, балетм. Глан; Макс — Остроумов, Джонни — Саратовский, Анита — Тулубьева, Ивонна — Кемарская, Даниэлло — Павловский).

Издания: «Д. н.», клавир, W.—Lpz., Universal-Edition, [1926]. *Н. Гр.*

ДЖОНС (Jones), Генри Артур (20.IX. 1851—27.I. 1929) — английский драматург. Сын крестьянина. В 1878 после нескольких неудачных попыток поставить одноактные пьесы и напечатать роман добился в 1878 пост. в провинц. т-ре в Эксетере пьесы «Это всего лишь за углом» (т-р «Ройял»). Первый значит. успех Д.—пьеса «Серебряный король» (совм. с Г. Германом, 1882, т-р «Принсесс»). Плодовитый драматург, Д. заполнил англ. сцену своими пьесами, из к-рых наиболее значительны: «Святые и грешники» (1884), «Танцовщица» (1891), «Мятежная Сюзанна» (1894), «Торжество ханжей» (1895), «Майкл и его потерянный ангел» (1896), «Лжецы» (1906), «Защита г-жи Дейн» (1900). Творчество Д. сыграло немалую роль в возрождении реализма в англ. драме конца 19 в. Не порывая с приёмами «хорошо сделанной драмы», используя шаблоны мелодрамы, Д. под влиянием Ибсена ставил в своих пьесах нравственные проблемы и критиковал ханжество «викторианской» буржуазии. Он был одним из ближайших предшественников, а затем соратников Б. Шоу, высоко оценивавшего произв. Д. Пьесы Д. характеризует умелая композиция действия, живость диалога, но его персонажам недостаёт жизненной убедительности, а философия его драм не идёт дальше поверхностного морализирования. Д.— автор книг «Возрождение английской драмы» («The renaissance of the english drama», L., 1895), «Основы национальной драмы» («The foundations of a national drama», L., 1913), «Театр идей» («The theatre of ideas», L., 1915), в к-рых он изложил свои взгляды на драматургию.

Соч.: Representative plays, v. 1—4, L., 1926.

Лит.: Jones D. A., Life of H. A. Jones, L., 1930; Shaw G. B., Our theatres in the nineties, v.1—3, L., 1932; Archer W., The old drama and the new, L., 1923, Cordell R. A., H. A. Jones and the modern drama, L., 1932. *А. А.*

ДЖОНС (Jones), Иниго (15.VII.1573—21.VI. 1652)— англ. архитектор и театральный декоратор. Учился в

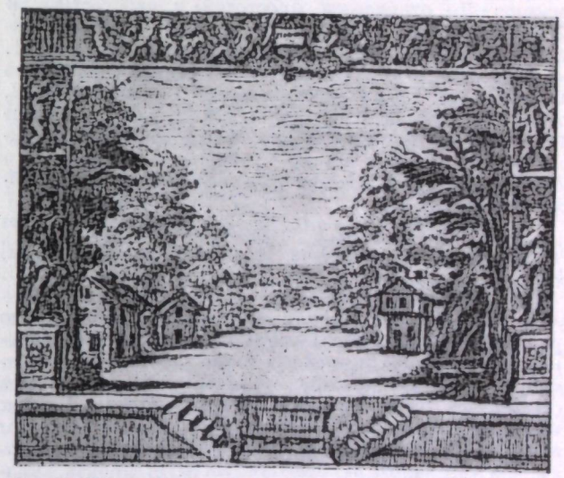


Рис. И. Джонса к спектаклю «Пастораль Флоримены».1635.

Рис. И. Джонса к пост. «масок»: 1. Костюм Океана. «Маска мрака» Б. Джонсона. 1605. 2. Костюм одного из персонажей. «Маска лорда» Кемптона. 1613.



Италии, работал в Дании, в 1604—05 состоял художником при дворе Якова I в Лондоне и в Оксфорде, где оформлял постановки «*масок*». Восприняв достижения итал. декораторов эпохи Возрождения, Д. ввёл меняющиеся перспективные декорации и вращающуюся сцену, показывавшие постоянную сценич. конструкцию с разных сторон. Д. принадлежит введение первой в Англии сцены-коробки с аркой и просцениумом. Сохранились созданные Д. эскизы театральных костюмов, они отличаются живописностью и элементами историзма. Декорации Д. предназначались для постановок пьес-«масок» Б. Джонсона, С. Дениела, Т. Хейвуда и др. Драматург Б. Джонсон, поссорившись с Д., высмеял его в комедии «Сказка бочки» (1633).

Соч.: Designs for masques and plays at court, a descriptive catalogue of drawings for scenery and costumes..., Oxf., 1924.

Лит.: Gotch J. A., Inigo Jones, L., 1928; Nicoll A., Stuart masques and the renaissance stage, L., [1937]. *А. А.*

ДЖОНС (Jones), Роберт Эдмунд (12.XII.1887 — 26.XI.1954) — американский театральный художник и режиссёр. Творч. деятельность начал в 1911. В 1915 оформил пьесу А. Франса «Человек, который женился на немой» (т-р Уоллока, Нью-Йорк), после чего получил широкую известность. Д.— один из основателей совр. школы декорационного иск-ва в США. Творч. манера Д. отличается простотой и строгостью. В 20-е гг. работал в содружестве с драматургом Ю. О'Нилом. Пост. его пьесы «Траур к лицу Электре» (1931, «Гилд-тиэтр»), «А, пустыня!» (1932, там же), «Ночь под Таосом». Среди других работ Д.—«Гамлет» (1922, т-р Сэма Харриса), «Отелло» (1922, 1936), «Чайка» (1938, «Шуберт-тиэтр»), к-рые он одновременно оформлял и ставил как режиссёр. Работал художником в Голливуде, где принимал участие в разработке проблем цветного кино.

Лит.: Moussinac L., Le théâtre des origines à nos jours, P., 1957, c. 418, 420; Altman G., [a. o.], Theater pictorial, Los Angeles, 1953, c. 456, 458—61, 471—74, 508. *К. Б.*

ДЖОНС (Jones), Сидни (17.VI.1861—29.I.1946) — английский композитор и дирижёр. Первоначально работал военным капельмейстером, затем был дирижёром странствующих оперных трупп в Англии и Австралии. С 1905 — дирижёр оркестра лондонского т-ра «Эмпайр». Автор оперетты «Гейша» (1896, Лондон; текст О. Холла и Х. Гринбэнка), обошедшей сцены всего мира. Написанная под влиянием оперетты Салливена «Микадо», «Гейша» не уступает произв. Салливена в непосредственности и живости чувства, мелодич. гибкости и богатстве, профессиональной отделке партитуры. Среди др. оперетт Д.— «Весёлая девушка» (1893), «Греческий раб» (1899, Вена), «Персидская принцесса» (1909, Лондон), «Девушка из Юты» (совм. с П. Рабенсом, 1913, Лондон), «Счастливый день» (1916, там же) и др.

Лит.: Macqueen-Pope W., Gaiety. Theatre of enchantment, L., 1949. *Вс. Т.*

ДЖО́НСОН (Jonson), Бен (наст. имя—Бенджамин) (11.VI.1573, Лондон, — 6.VIII.1637, там же) — английский драматург, поэт, теоретик драмы. Происходил из шотландской протестантской семьи. Отец Д. был священником; умер незадолго до рождения сына. Отчим Д., каменщик, обучил его своему ремеслу, это дало Д. возможность быть членом гильдии каменщиков, предоставлявшей гражданские права, к-рых не имели актёры. Д. учился в Вестминстерской школе, где получил блестящее классич. образование. В качестве волонтёра Д. участвовал в войне Нидерландов против Испании. Вернувшись в Англию в 1592, стал актёром. В 1597 Д.—актёр и драматург т-ра «Роза», где была пост. его первая пьеса «Обстоятельства переменились» (1597) и где Д. успешно выступил в роли Джеронимо («Испанская трагедия» Кида). Д. обладал



Б. Джонсон. Гравюра.

бурным темпераментом; сидел в тюрьме за убийство на дуэли. Был одним из главных участников «*войны театров*». Завоевав как актёр признание зрителей, Д. вошёл в милость при дворе короля Якова I. Последние годы жизни Д. были омрачены одиночеством и бедностью. Комедии Д. «У всякого своя причуда» (1598) и «Каждый без своей причуды» (1599) были впервые пост. «Труппой слуг короля», к к-рой принадлежал Шекспир. Эти пьесы положили начало новому жанру англ. драматургии—сатирич. бытовой нравоучительной комедии. В прологах к ним Д. обосновал свою «теорию юморов» («юмор», «гумор» — «жизненный сок», от к-рого по ср.-век. понятиям зависел психич. склад человека), требующую изображения таких характеров, в к-рых преобладает одна черта («юмор»), определяющая всё их поведение. Эта главная черта обычно обозначается в именах героев комедий Д. В своих лучших пьесах Д. разоблачал социальные пороки совр. ему общества. В комедии «Вольпоне, или Лиса» (пост. 1606?, «Труппа слуг короля») Д. обличал стяжательство, хищничество, власть денег, нравственно калечащую человека; в комедии «Эписин, или Молчаливая женщина» (1609, т-р «Уайтфрайерс») Д. осмеивал причуды богача; комедия «Алхимик» (1610, «Труппа слуг короля») была направлена против ср.-век. суеверий, шарлатанства и корыстолюбия; в «Варфоломеевской ярмарке» (1614) Д. критиковал нравы горожан, ханжество и лицемерие пуритан. Стремление Д. ввести в англ. драматургию принципы классицизма, изложенные им в теоретич. работе «Открытия» (изд. 1609), особенно сильно сказалось в его «античных» трагедиях «Падение Сеяна» и «Заговор Катилины» (1603 и 1611, «Труппа слуг короля»). В них выражено и политич. свободомыслие Д., его протест против монархич. произвола. Трагедии Д., как и его поздние комедии («Дьявол глуп, как осёл», 1616; «Притягательная лэди», 1632; «Сказка бочки», 1633 и др.), успеха на сцене не имели. Помимо комедий и трагедий, Д. работал и в др. драматич. жанрах. Им написано ок. 30 «масок» — пьес аллегорич. содержания, почти лишённых фабулы и состоящих из поэтич. монологов и диалогов, песен и танцев. В этот традиционный жанр Д. внёс элементы пародии. Историч. драма Д. «Падение Мортимера» и пастораль «Печальный пастух, или Повесть о Робине Гуде» остались незавершёнными. Друг Шекспира, почитатель его гения, оспаривающий, однако, его художеств. принципы, Д. сам был крупнейшим драматургом эпохи Возрождения. Его творчество своим гуманизмом и глубиной проблематики противостояло эпикурейству придворно-аристократич. театра. Д. оказал большое влияние на англ. нац. комедийную традицию, проявлявшуюся не только в драматургии, но и в романе 18—19 вв. Разнообразие и яркость созданных им характеров, живой язык, народность способствовали сохранению его драматургии в репертуаре многих т-ров Англии и др. стран. Лучшие пост. в Англии: «У всякого своя причуда», 29 ноября 1751, т-р «Друри-Лейн», Лондон (Кайтли — Гаррик), 5 июня 1816, там же (Кайтли— Э. Кин), 20 июля 1838, т-р «Хеймаркет», Лондон (Кайтли—Макреди); «Вольпоне» в 17 и 18 вв. постоянно шла почти во всех т-рах

Англии, 30 янв. 1921, т-р «Лирик», 30 июля 1935 на Малвернском фестивале (Вольпоне—Лоусон); «Эписин», 26 нояб. 1752, т-р «Друри-Лейн», пост. Гаррика, 1909, Драматич. об-во им. К. Марло, июнь 1948, Оксфорд; «Алхимик» в 18 в. часто ставился в т-ре «Друри-Лейн», в нач. 19 в., труппа Беттертона, 1776, т-р «Друри-Лейн» (Драггер — Гаррик), 1899, Драматич. об-во Елизаветинского т-ра.

В СССР «Эписин» — в Петроградском т-ре ИОН («Искания освобождённой независимости», 1923); «Вольпоне» — в Театре-студии под рук. Ю. А. Завадского (1932), пост. Завадского, с участием В. П. Марецкой (пьеса шла в переделке Г. Ю. Вечоры, под заглавием «Моё»); в Ленингр. т-ре Комедии (1929), пост. К. П. Хохлова, с участием Е. М. Грановской и С. Н. Надеждина; в Гос. евр. т-ре БССР (под заглавием «Деньги», 1934); в Большом драм. т-ре им. Качалова (1957, Казань); «Алхимик» — в Т-ре им. Комиссаржевской, 1924.

Соч.: The works, v. 1—9, L., 1875; The complete plays, v. 1—2, L.—N. Y., 1929—34; в рус. пер.—Драматич. произведения, т. 1—2, М.—Л., 1931—33; «Эписин, или Молчаливая женщина», Пб., 1921; «Вольпоне, или Хитрый лис», М., 1954; «Варфоломеевская ярмарка», М., 1957; Пьесы, Л.—М., 1960.

Лит.: Аксенов И. А., Елизаветинцы. Статьи и переводы, М., 1938; Baum H. W., The satiric and the didactic in Ben Jonson's comedy, [Chapel Hill, 1947]; Bentley G. E., Shakespeare and Jonson: their reputations in the seventeenth, v. 1—2, Chi., 1945—46; Варшер С. Э., Литературный противник Шекспира, «Русская мысль», М., 1886, № 8; Виппер Ю. Б., Самарин Р. М., Курс лекций по истории зарубежных литератур XVII в., М., 1954; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956; РоммА. С., Бен Джонсон, Л.—М., 1958. *Ел. К.*

ДЖО́НСОН (Johnson), Самюэл (1709—84) — английский лексикограф. Издавал соч. Шекспира. Автор пятиактной трагедии «Ирене», пост. Д. Гарриком в «Друри-Лейн» в 1749.

ДЖО́НСОН (Johnson), Эдуард (22.XI.1881—20.IV. 1959) — канадский артист оперы (лирико-драматический тенор), театральный деятель. Как драматич. актёр выступил в 1908 в Нью-Йорке в оперетте «Вальс-мечта» О. Штрауса. В 1908—10 Д. учился пению в Италии у В. Ломбарди. Впервые выступил на оперной сцене в 1912 в Падуе (под псевдонимом Эдоардо ди Джованни). В 1914—19 Д. — ведущий тенор т-ра «Ла Скала». Одновременно гастролировал в Англии, Испании, Португалии, Аргентине, Бразилии, Уругвае. В 1919—22 по приглашению М. Гарден пел в оперном т-ре Чикаго. В 1922—35 Д. — солист т-ра «Метрополитен-опера»; пел вместе с Шаляпиным. В 1935—50 Д.— директор этого т-ра. По его инициативе были осуществлены пост. опер «Альцеста» Глюка (1941), «Питер Граймс» Бриттена (1948), «Хованщина» Мусоргского (1950) и др. В качестве председателя Торонтской оперной ассоциации (50-е гг.) способствовал развитию оперного иск-ва в Канаде. Выдающийся вокалист 20 в., Д. был тонким интерпретатором разл. по стилю и нац. чертам репертуара. Яркость и прозрачность звука, выразит. нюансировка, высокая техника декламации в сочетании с большим художеств. вкусом особенно проявились в исполнении партии Пеллеаса.

Партии: Пеллеас («Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси), Радамес, Хозе, Канио; Андре Шенье (о. п. Джордано), Фауст; Парсифаль (о. п. Вагнера), Димитрий («Борис Годунов»), Садко и др.

Лит.: Celetti R., Edoardo di Giovanni, «Musica e Dischi», Mil., 1956, № 116; McCready L. G., Edward Johnson, в кн.: Canadian portraits, Toronto, 1957, с. 31—67. *Вс. Т.*

ДЖОРДА́НИ (Giordani), Томмазо (1730?, 1744? — февр. 1806) — итальянский композитор и артист оперы. Впервые выступил в странствующей оперной труппе своего отца. В конце 50-х гг. 18 в. начал активную композиторскую деятельность. Его первая опера «Комедиантка, ставшая певицей» была исполнена в 1756 в лондонском т-ре «Ковент-Гарден». С 1764 жил

в Дублине, писал для т-ров «Ройял», «Литл т-р» и «Смок Элли т-р»; с 1788 Д.— муз. директор «Нью т-р ройял». Д. был представителем галантного салонного стиля. Лучшие из его соч. отличаются мелодич. изобретательностью, ясностью формы, мастерством инструментовки, стилистич. изяществом.

Другие оперы: «Отец и сын — соперники» (1770), «Артаксеркс» (1772), «Антигона» (1774), «Поцелуй» (1782) (все пост. в Лондоне), «Любовь в маске» (1765), «Филлис при дворе» (1767), «Осаждённый замок» (1784) (все пост. в Дублине) и др.

Лит.: Lawrence W. J., Tommaso Giordani. An Italian composer in Ireland, «Musical Antiquary», L., 1911, Jan., № 6. *Л. М.*

ДЖОРДА́НО (Giordano), Умберто (27.VIII.1867—12.XI. 1948) — итальянский композитор. Академик (с 1929). Муз. образование получил в консерватории в Неаполе (1881—86). Автор опер «Андре Шенье» (1896, «Ла Скала»), «Федора» (1898, т-р «Лирико», Милан), «Сибирь» (1903, «Ла Скала»), «Мадам Сан-Жен» по комедии Сарду (1915, «Метрополитен-опера»), «Ужин насмешниц» (1924, «Ла Скала»), «Король» (1926, там же) (три последние под управлением Тосканини) и др. Д.—один из видных представителей веризма. Оперы Д. отличаются драматизмом характеров, мелодич. выразительностью, интересной оркестровкой. Лучшая опера Д. «Андре Шенье» с успехом пост. во всех крупных т-рах Европы, США и Юж. Америки; в России (1897, Москва и Петербург, с участием Э. Карузо, М. Баттистини, Ф. Таманьо).

Преподавал в Высшей консерватории изящных иск-в. В 1929 имя Д. было присвоено т-ру в Фодже.

Другие произв.: оперы «Клятва» (1892, Рим), «Зевс в Помпее» (совм. с А. Франкетти, 1921, там же), балет «Волшебная звезда» (соч. 1928, не пост.), музыка к спектаклю «Цезарь» Э. Форцано (1939, Флоренция) и др.

Лит.: Galli A., Macchi G., Paribeni G. C., U. Giordano nell'arte e nella vita, Mil., 1915; Paribeni G. C., Madame Sans-Gêne, Mil., 1923; Cellamare D., U. Giordano, Mil., 1949. *Иг. Ф., Св. Г.*

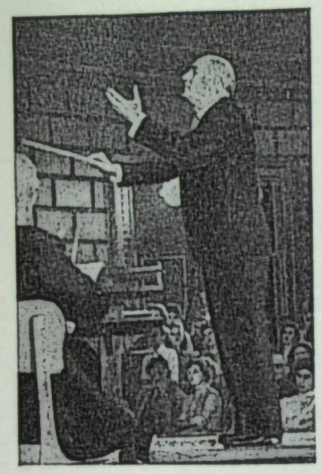
ДЖОРДЖА́ДЗЕ, Барбаре Давидовна (1833—95) — грузинская писательница, поэтесса и драматург. Сестра писателя Р. Эристави. Лит. деятельность начала в 1859 как поэтесса. Написала драму «Зависть», историч. драму «Прекрасная Кекела», водевили «Гадалка» и «Языком зеркала». Комедией Д. «Что искал и что нашёл» 1 сент. 1879 был открыт первый сезон постоянного груз. т-ра. Выступая в нач. своей деятельности против демократизации лит. языка, Д. впоследствии пересмотрела свои взгляды. Её произв., созданные после 60-х гг., написаны нар. языком. *Ел. Г.*

ДЖО́РДЖЕВИЧ (Đorđević), Бранка (р. 21.II. 1912) — югославская артистка оперы (меццо-сопрано). В 1941 окончила Муз. академию в Белграде. С 1938 Д.— солистка Белградского оперного т-ра, с 1946 — Сараевской оперы. Обладает гибким и сильным голосом, ярким драматич. талантом, тонким чувством стиля.

Партии: Дамао («Ero с того света» Готовац), Ева («Никола Шубич Зринский» Зайца), Кармен; Азучена («Трубадур»), Маддалена («Риголетто»), Шарлотта («Вертер» Массне), Сантуцца («Сельская честь» Масканьи), Чио-Чио-сан; Любаша («Царская невеста»), Полина («Пиковая дама») и др. *М. М.*

ДЖО́РДЖЕВИЧ, Йован (13.XI.1826—9.IV.1900) — сербский писатель, историк и театровед. Был редактором разл. журналов и газет, министром просвещения, профессором истории Белградского ун-та. По инициативе Д. в 1861 был открыт Сербский народный т-р в Нови-Саде — первый театр сербского народа. В 1868 Д. возглавил белградский Нар. т-р (открыт в 1869), одновременно организовал актёрскую школу. Был инициатором создания в 1870 первого в Сербии закона о т-ре. Д. писал статьи по вопросам театра, переводил пьесы с венг. и нем. языков.

ДЖОРДЖЕ́СКУ (Georgescu), Джордже [р. 12 (24). IX. 1887] — румынский дирижёр и музыкально-общественный деятель. Нар. арт. РНР (1954). Муз. об-



разование получил в Бухарестской консерватории, совершенствовался в Высшей муз. школе в Берлине (1910—12). В 1916—1918 совершенствовался как дирижёр под рук. Р. Штрауса и А. Никиша. Впервые выступил как дирижёр в симф. концерте в Берлине в 1918. В 1922—28, 1930—33, 1939—40 был директором Бухарестской оперы. Руководил пост. опер «Летучий голландец», «Валькирия» Вагнера, «Борис Годунов», «Богема», «Тоска», «Фауст», «Аида» и мн. др. Дирижировал также операми в Нью-Йорке, Берлине, Вене, Флоренции и мн. др. городах мира. В 1952, 1954, 1955 и 1958 выступал в СССР. Исполнительский стиль Д., одного из крупных совр. дирижёров, характеризуется большим темпераментом, волей, пластичностью, строгостью жеста, тонкой нюансировкой. Гос. пр. РНР (1949, 1957).

Лит.: Voiculescu L., George Georgescu, Buc., 1957; Тудор А., Расцвет музыки в РНР, Бух., 1956.

И. Р., Д. Перс.

ДЖО́РДЖИ-РИГЕ́ТТИ (Giorgi-Righetti) — см. *Бригенти.*

ДЖО́ШИ ДАМАЯ́НТИ (р. 1925?) — индийская танцовщица. Начала заниматься танцем в раннем детстве у известных танцовщиков Ситарама Прасада и М. Менака. Впоследствии занималась у бр. Махарадж. Изучала танцы школы «бхарат натьям», «катакхали», «манипури». Творч. деятельность начала в 1935 в труппе танцовщицы Менака, в 1936 вместе с труппой выезжала на гастроли в Европу и Юго-Вост. Азию. С 1937 выступает с танцами школы «катхак». Д. Д. пропагандирует чистый стиль классич. инд. танца, избегая декоративных, рассчитанных на внешний эффект движений и жестов. Д. Д.—танцовщица яркой индивидуальности, одна из немногих исполнительниц, воспроизводящих древние танцы средствами совр. танца «катхак». Её исполнение отличается ясностью рисунка, изяществом. Выезжала на гастроли в Китай, Бирму, Индонезию (1953), Японию (1958).

Лит.: «Marg», Bombay, 1959, v. XII, № 4, September.

Л. Гр.

ДЖО́Я (Gioia), Гаэтано (1764 или 1768—30.III. 1826) — итальянский артист балета, балетмейстер и педагог. Девятнадцати лет дебютировал в Турине в женской партии. В 1789 пост. первый балет «Софонисба», к-рый с успехом исполнялся во многих т-рах Италии. В 1790 работал в Вене, в 1793—95 — в Милане, в 1795—96 — Неаполе и др. городах Италии. Балеты, пост. Д. в 90-е гг., близки по форме и сюжету пантомимным балетам Ж. Ж. Новера и Г. Анджолини. В дальнейшем на творчество Д. большое влияние оказала деятельность балетмейстера С. Вигано, с балетами к-рого Д. познакомился в Вене. Балеты, пост. Д. в Неаполе в 1870-е гг., «Андромеда и Персей» (1803), «Возвращение Улисса в Итаку» (1804), «Сафо» (1806), «Цезарь в Египте» (1807) и др. отличались эмоциональностью, драматизмом, детальной разработкой массовых сцен, тесно связанных с танцами солистов. Среди др. значительных пост. Д.— «Габриелла ди Верги» (на муз. Россини и Мейербера, 1819, Флоренция), «Изгнанники из Сибири» (1923, Милан). Д. был одарённым музыкантом и часто сам сочинял музыку к балетам. С 1824 жил в Неаполе, преподавал иск-во пантомимы в т-ре Сан-Карло.

Лит.: Ritorni V., Commentarii della vita e delle opere coreodrammatiche di Salvatore Vigano, Mil., 1838; Regli E., Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio e spett. teatrali, Bologna, 1824—27.

Е. С.



А. Джугару в роли Городничего.

ДЖУГА́РУ (Giugaru), Александру (р. 23.VI.1897) — румынский актёр. Нар. арт. РНР (1962). В 1916 начал сценич. деятельность в театр. компании «Сцена»; исполнял роли в опереттах, обозрениях и комедиях. В 1926 окончил Консерваторию драм. иск-ва (Бухарест) и вступил в труппу супругов Буландра. С 1946 работает в бухарестском Нац. т-ре им. Караджале. Роли: Траханаке и хозяин Думитраке («Потерянное письмо», «Бурная ночь» Караджале), Лунардо («Самодуры» Гольдони), Городничий; начальник станции («Безымянная звезда» Себастьяна) и др. Д. с большим мастерством играет комедийно-сатирич. роли. Его иск-во отличается остротой типизации, точностью социальной характеристики. Выступает также как исполнитель рассказов Караджале. С 1925 снимается в кино. В 1958 вместе с т-ром гастролировал в СССР. Гос. пр. РНР (1954).

И. Р.

ДЖУ́ДИ (Judy) — один из основных персонажей английской народной кукольной комедии «Панч и Джуди», жена Панча. Тип грубой, сварливой и драчливой женщины.

И. Б.

ДЖУМАХМА́ТОВ, Асанхан (р. 16.VI.1923) — киргизский советский дирижёр. Засл. деят. иск-в Кирг. ССР (1958). Чл. Коммунистич. партии с 1943. В 1948—52 обучался в нац. студии при Моск. консерватории, в 1958 окончил консерваторию (педагоги: проф. Л. М. Гинзбург и проф. Б. Э. Хайкин). С 1948 Д.— дирижёр, с 1958—гл. дирижёр Кирг. т-ра оперы и балета. Руководил пост. опер «Токтогул» (1958), «Айчурек» Власова, Малдыбаева и Фере, «Белый сокол» Ряузова (1957), «Мурат» Книппера (1959), «Джамиля» Раухвергера (1961), «Русалка» (1957), «Борис Годунов» (1960), «Пиковая дама» (1950), «Кармен» (1949), «Аида» (1960), «Тоска» и др. Д.— дирижёр яркого темперамента и одухотворённости; особенно удаются ему массовые сцены опер.

Лит.: Львов Н., Киргизский театр. Очерк истории, М., 1953, с. 211—12.

А. Ив.

ДЖУРА́ЕВ, Асрор (р. 22. XI.1911) — узбекский советский режиссёр и актёр. Чл. Коммунистич. партии с 1949. Нар. арт. Узб. ССР (1950). В 1927—30 выступал в «Синей блузе». Учился на режиссёрских курсах в Москве в 1939 и 1948. С 1930 — актёр, с 1933—режиссёр (1940—44, 1948—57 — гл. режиссёр) Самаркандского т-ра. Роли: Улмас («Сожжем» Яшена), Чаусов («Мятеж» по Фурманову). Пост. спектакли: «Бай и батрак» Хамзы (1949), «Московский характер» Софронова (1949), «Алишер Навои» Уйгуна и Султанова (1952), «Бесприданница» (1951), «Священная кровь» по Айбеку (1956), «Блудный сын» Раннета (1960).

Т. Т.

ДЖУ́РИ, Аделаида Антоновна (р. 9.IV.1872) — русская артистка балета и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1945). Род. в Каире. В Россию приехала в 1885. В 1891 окончила балетное отделение Моск. театр. уч-ща

и в том же году дебютировала на сцене Большого т-ра в партии Эсмеральды (о. п. Пуни). Лёгкий, грациозный танец Д. отличался безупречной техникой. Среди лучших партий Д.— Жизель; Лиза («Тщетная предосторожность»), Одетта-Одиллия и др. В 1903 оставила сцену и все последующие годы занималась педагогич. деятельностью. В 1926—46 Д.— педагог Хореографич. уч-ща при Большом т-ре.

Л. П.



А. А. Джури в партии Одетты-Одиллии.

ДЖУ́РКОВИЧ (Jurković), Никола (12. V. 1812 — 25.XII.1875) — югославский композитор, режиссёр, актёр. По национальности серб. Один из основоположников сербской нац. муз. и театр. культуры. Сценич. образование получил в Белграде. В 1840—42 играл в драматич. труппе в Белграде под рук. А. Николича и Й. Стерии-Поповича. В 1844 основал и возглавил в Панчеве «Любительское театр. об-во», в к-ром работал как режиссёр, композитор, актёр и певец. Пост. здесь ряд пьес, к к-рым написал муз. номера и патриотич. песни; среди них особенно популярны «Восстань, восстань, серб», «Весело серб идёт в солдаты», «Мечом и копьём» и др. Автор хоровых и др. произв. Перевёл с нем., итал. и др. языков на сербский ок. 30 пьес классич. репертуара.

Лит.: Tomandl M., Spomenica Pančevačkoj srpskoj crkevenoj pevačkoj društva, [Pančevo], 1938; Dorotević V. P., Prilozi biografskom rečniku srpskih muzičara, Beograd, 1959.

Над. П.

ДЖУ́СТО (наст. фам. — Тихомиров), Дмитрий Фаустович [р. 24.III (5.IV).1895] — русский советский артист оперетты, режиссёр. Сын итал. певца Ф. Дж. Джусто и артистки МХТ Е. Д. Тихомировой. В 1914—18 обучался пению в частной оперной студии С. А. Дубасовой в Москве. Сценич. деятельность начал в 1916. В 1923—25 выступал в Дмитровском т-ре оперетты в Москве, затем работал в периферийных т-рах. В 1941—42 возглавлял Моск. ансамбль оперетты, где одновременно исполнял обязанности режиссёра. С 1944 Д.— артист и режиссёр Одесского т-ра оперетты, с 1947 — худ. рук. т-ра музкомедии в Бобруйске. Выступал в амплуа «простака». Роли: Бони («Сильва» Кальмана), Ганс Шлак («Принцесса долларов» Фалля), Пипо («Маскотта» Одрана), Фриц («Ярмарка невест» Якоби) и др.

Г. Л.

ДЖО́КСОН (Jackson), Барри Винсент (6.IX.1879—1961) — английский театральный деятель. В 1907 организовал любительскую труппу «Актёры-паломники», на основе к-рой создан *Бирмингемский репертуарный театр.* Д. пост. здесь мн. произв. Шекспира, Шоу. В 1935 он передал управление т-ром «Тресту Барри Джэксона», в к-ром занял пост директора. В 1929 Д. был организатором Малвернских театр. летних фестивалей (до 1937). В 1945—48 одновременно был директором Шекспировского мемориального т-ра в Стратфорд-он-Эйвон и организатором фестивалей шекспировских пьес, ставившихся в этом т-ре. С 1949 входил в дирекцию оперного т-ра «Ковент-Гарден» (Лондон). Д. написал пьесы «Фифинелла» (совм. с Б. Дином, 1911), «Невеста сэра Тальдо» (совм. с Дж. Дринкуотером, 1913—14) и др., книгу «Театр и гражданская жизнь» («The theatre and civil life», 1922). Д.—магистр искусств (1929), доктор литературы Бирмингемского ун-та (1950).

Лит.: Bishop G. W., Barry Jackson and the London theatre, L., 1933.

Ф. К.

ДЗАЙНАРКУ́-ГУСА́Н (гусан — дословно, возвещающий о смерти) — трагедийный актёр древнего и средневекового армянского театра.

ДЗА́ННИ (итал. Zanni, уменьшит. от имени Giovanni) — один из основных персонажей итальянской *комедии дель арте.* Прообразом Д. послужил тип обедневшего крестьянина из окрестностей города Бергамо (Сев. Италия) или из Кавы, Ачерры (Юж. Италия), покинувшего родные места в поисках работы. Позднее определились две наиболее популярные разновидности этого персонажа: первый — пройдоха, плут, ловкач, именовался Д. или *Бригелла,* Педролино, Скапино и др., второй — простак, увалень, носил имена *Арлекин,* Бураттино, Кола, Флауттино — в Венеции, Пульчинелла — в Неаполе. Д. говорили на разл. местных диалектах, персонаж этот носил крестьянскую одежду: длинная холщёвая блуза с низким поясом, длинные широкие штаны, широкополая шляпа с пером, за поясом деревянная палка в форме меча (батоккио), на плече короткий плащ. Обязательным атрибутом обоих Д. были чёрные полумаски. Костюм первого Д. соответственно его характеру был более щегольским, на его блузу часто нашивались жёлтые позументы, придававшие ей сходство с лакейской ливреей. Исполнение ролей Д. строилось на импровизации, насыщенной, особенно в начальный период, элементами сатиры, оно носило остро буффонный характер, отличалось обилием шуток и острот, различных забавных трюков (*лацци*). Д. принимали активное участие в развитии сюжетной интриги; вступая в борьбу с Панталоне и Доктором, они приводили действие к благополучному концу. Д. определяли оптимистич. пафос, сатирич. силу комедии дель арте. Из актёров, выступавших в этом амплуа, наиболее известны Н. *Барбьери,* Д. *Бьянколелли* и А. *Сакки.* В 17—18 вв. маски Д. в значит. степени утеряли свою реалистич. направленность в результате общей аристократизации комедии дель арте. Персонаж этот оказал влияние на образы слуг, созданные Шекспиром, Мольером и Гольдони в своих произведениях.

С. Мок.

ДЗАННО́НИ (Zannoni), Атаназио (1720—92) — итальянский актёр. С детства выступал в т-ре и к 1750 стал признанным актёром-импровизатором. В течение 30 лет работал в труппе А. *Сакки;* был исполнителем ролей *Бригеллы* во всех *фьябах* К. Гоцци, оказав своей актёрской индивидуальностью влияние на творчество этого драматурга. Д. изменил характеристику Бригеллы: из неотёсанного, хитрого, находчивого слуги Бригелла превратился в живого и остроумного человека, обладающего нек-рой культурой и не лишённой юмора философией. Д. легко и быстро находил живые, меткие слова для выражения мыслей Бригеллы. Созданный им образ имел большой успех у зрителей, особенно в пьесах «Разорванные договоры», «Влияние Сатурна», «Вдова-индианка» и др. Д.— автор комедии «Родина», книги «Словечки Бригеллы» и др. произв. в стихах и прозе.

Ал. С.

ДЗАНУ́ЦЦИ (Zanuzzi; наст. фам. — Катрол и), Франческо Антонио (р. ок. 1728 — г. смерти неизв.) — итальянский актёр. Род. в Падуе. Сценич. деятельность начал в Венеции. Исполнял роли молодых любовников. Сходство с известным актёром этого амплуа А. Витальба принесло ему прозвище Витальбино (уменьшительное от Витальба). В 1758 Д. был приглашён в т-р «Комеди Итальенн» в Париже, где с успехом дебютировал в 1761 в комедии «Потерянный и обретённый сын Арлекина» по сценарию Гольдони. Д.

работал в «Комеди Итальенн» до его закрытия (1780), исполняя вначале роли любовников, затем — *Панталоне*. В 1780 возвратился в Италию, но на сцене больше не выступал. Гольдони несколько раз упоминает о Д. в «Мемуарах» (части 2-я и 3-я). *С. Мок., Р. Х.*

ДЗА́РДИ (Zardi), Федерико (р.25.X.1912) — итальянский драматург. Дебютировал в 1938 пьесой «А кто его знает?» (труппа Экспериментального т-ра, Флоренция). Автор пьесы «Якобинцы» (1957, труппа «Пикколо т-ра», Милан) о франц. бурж. революции. Большое место в драматургии Д. занимает сатира. Д. высмеивает совр. итал. внешнюю политику (комедия-памфлет «Марсиане», 1960, т-р «Стабиле», Генуя), разл. стороны жизни и культуры бурж. Италии (комедия — обозрение «Тромбоны», 1956, т-р «Меркаданте», Неаполь, труппа В. Гасмана).

Лит.: Pandolfi V., Teatro italiano contemporaneo, Milano, 1959. *Р. Х.*

ДЗЕ́НО (Zeno), Апостоло (11.XII.1668—11.XI.1750) — итальянский драматург-либреттист и критик. В 1696 начал драматургич. деятельность. В 1718—1728 жил в Вене, где занимал должности придворного историографа и поэта-драматурга. Д. принадлежал к кружку венецианских просветителей-классицистов (Ш. Маффеи, П. Мартелли, Л.А. Муратори и др.). Писал в жанре лирич. трагедии. Выступая вместе с др. просветителями против слащавой чувствительности оперных сюжетов, против сценич. штампов и ходульных эффектов, Д. стремился подчинить оперную драматургию классицистским правилам. Написал ок. 70 оперных либретто, гл. обр. на античные, реже —на ср.-век. и библейские сюжеты. Лучшие из них — «Люций Вер» (1700), «Фемистокл» (1701), «Меропа» (1712), «Ифигения» (1718), «Кай Фабриций» (1729). В ряде своих произв. Д. подражал Корнелю и Расину. Нек-рые либретто были написаны Д. совм. с П. Париати: «Гамлет» (1705), навеянный хроникой Саксона Грамматика, и «Дон Кихот в Сьерре-Морене» (1719), восходящий к роману Сервантеса. На либр. Д. писали оперы Г. Ф. Гендель, Б. Галуппи, А. Лотти, Ф. Арайя, А. Скарлатти, Дж. Скарлатти, А. Саккини и др. композиторы. Сценич. произв. Д. прославляли супружескую верность, постоянство в дружбе, великодушие, справедливость, верность в несчастье. Реформа оперной драматургии, начатая Д., была успешно продолжена и завершена поэтом П. Метастазио.

Соч.: Люций Вер, опера в 3 действиях, СПБ, 1774.

Лит.: Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939; Pistorelli L., I melodrammi di Apostolo Zeno, Padova, 1894; Wotquenne A., Libretti d'opéras e d'oratorios italiens du XVII siècle, Brux., 1901; Fehr [J.] M., Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes. Diss., Z., 1912; Zardo A., Apostolo Zeno e le sue «Poesie drammatiche», «Nuova Antologia», 1927; Grazietto R., A. Zeno, P. Metastasio e la critica del Settecento «Rivista Musicale Italiana», Torino, 1946. *С. Мок.*

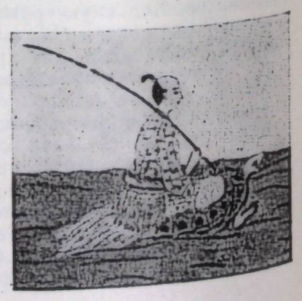
ДЗЕРЖИ́НСКИЙ, Иван Иванович [р. 27.III (9.IV). 1909] — русский советский композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1942. Муз. образование получил в Ленингр. консерватории (1932—35, класс композиции П. Б. Рязанова, с 1933 — Б. В. Асафьева). В опере «Тихий Дон» по одноим. роману М. А. Шолохова (1935, Ленингр. Малый оперный т-р) Д. ввёл интонации совр. нар. песен. Музыка оперы проникнута песенным мелодизмом. В хоровых сценах даны яркие картины жизни донского казачества, показаны нар. массы. Широкую популярность приобрёл финальный хор оперы «От края и до края». Реалистич. направленность «Тихого Дона» определила его важное значение в развитии сов. оперы. «Тихий Дон» пост. в оперных т-рах Советского Союза, исполнялся за рубежом. Вторая опера Д.—«Поднятая целина» (1937, Большой т-р) по одноим. роману Шолохова. Известность получила «Казачья песня» из этой оперы. Написал также оперы «Кровь народа» (1941, Ленингр. Малый оперный т-р, г. Чкалов), «Надежда Светлова» (1943, там же), «Князь-озеро» (1947, Т-р оперы и балета им. Кирова), «Далеко от Москвы» (1954, Ленингр. Малый оперный т-р), «Гроза» по А. Н. Островскому (1955) и др. Одна из последних работ Д. — опера-песня «Судьба человека» (1961, Большой т-р), написанная на сюжет одноим. рассказа Шолохова. Д. принадлежат также муз. комедии «Зелёный цех» (1932, ТРАМ, Ленинград), «В зимнюю ночь» по повести Пушкина «Метель» (1946, Ленингр. т-р муз. комедии). Написал музыку более чем к 30 спектаклям, а также ряд камерно-инструмент. произв., песни и др. Гос. пр. СССР (1950).



Лит.: Тихий Дон. Опера И. И. Дзержинского. Сб. статей и материалов, Л., 1937; Поднятая целина. Музыкальная драма в 4 актах. Музыка И. И. Дзержинского. Сб. статей к постановке в Гос. Академическом Малом оперном театре, Л., 1937; Берлянд Е., Творчество И. Дзержинского, «Советская музыка», 1948, № 9.

ДЗЕРЖИ́НСКИЙ ТЕА́ТР (Дзержинский драматический театр имени 30-летия Ленинского комсомола) — театр в г. Дзержинске (Горьковская обл.). Осн. в 1946. Первоначально спектакли устраивались в заводских дворцах культуры. В 1948 было сооружено специальное здание (построено на комсомольских воскресниках). В том же году т-ру присвоено имя 30-летия Ленинского комсомола. Центр. место в репертуаре Д. т. занимают пьесы, посв. образу сов. молодого человека: «За тех, кто в море!» Лавренёва (1946), «Молодая гвардия» по Фадееву (1947), «Два капитана» по Каверину (1947), «Счастье» Павленко (1949), «Парень из нашего города» Симонова (1950), «Слава» Гусева (1952), «Годы странствий» Арбузова (1954), «Юность отцов» Горбатова (1957). Т-р ведёт работу с местными авторами (спектакль о Дзержинском — «Вспомним, товарищи!» Либера, 1955, и др.). Спектакли Д. т. «Настоящий человек» по Полевому (1954), «Поднятая целина» по Шолохову (1956) в инсценировке режиссёра и актёра т-ра Т. Лондона были показаны в Москве (в 1954 и 1957). В т-ре работают (1962): режиссёры — В. И. Гриценко, М. Н. Рерберг; актёры — заслуженный артист Марийской АССР Н. А. Конакова, заслуженный артист Якутской АССР И. А. Груль; артисты — Е. И. Бекханова, Е. Н. Гольцев, Л. А. Станиславов, М. А. Горская, Л. В. Юшкова; художники — Вл. и Вит. Мазановы и др. *Э. К.*

ДЗЁРУРИ — вид японского театра марионеток. Как самостоятельный жанр Д. сложился в конце 13 века на основе героико-драматических рапсодий; Д. строились на речитативе. Наряду с нар. певцами-сказителями Д. сочиняли также классики японской лит-ры Иноуэ Харима, Тикамацу Мондзаэмон и др. (см. *Японский театр*). *И. И.*



Сцена из спектакля Дзёрури «Легенда об Урасима» (рисунок).

ДЗЁРУРИ-ГАТА́РИ — актёр японского театра, рассказывающий по ходу действия содержание спектакля. Д.-г. также — певец-сказитель, исполнитель дзёрури под аккомпанемент инструментов бива или сямисэн.



Дзёрури-гатари на сцене.

Лит.: Фуздита Токутаро, Нихон каё но тэнкай (Развитие японской песни), Токио, 1931. *Н. И.*

ДЗИБАЛЬДО́НЕ (от zibaldone — смесь) — название специальных сборников (гл. обр. рукописных), содержавших образцы текстов из репертуара актёров итал. *комедии дель арте*. В Д. входили разл. остроты, монологи, шутки и др. Другое название Д.— реперторио (repertorio).

ДЗИДАЙМОНО — вид драмы в японском классическом театре *Кабуки* и театре *Дзёрури*. Возник в 17 в. Д. создавались обычно на сюжеты из истории Японии 7—12 вв. Иногда в Д. описывались междоусобицы крупных феодалов и правителей Японии — сёгунов. Наиболее известным автором Д. был Тикамацу Мондзаэмон. С конца 18 в. Д. постепенно уступали место бытовым драмам (сэвамоно). *Л. Гр.*

ДЗИДЗА́РИЯ, Кондрат Фёдорович (1898—1943) — абхазский советский театральный деятель. Один из основоположников нац. т-ра. Будучи педагогом, организовал в 1922 в Сухуме муз.-драм. кружок из своих учеников, ставивший инсценировки абх. песен. Из кружка Д. вышли актёры абх. т-ра (Пачалия, Кабахия, А. и Р. Агрба, Чочуа, Касландзия и др.). Этот кружок ставил первые абх. пьесы: «Махаджиры» Чанба, «В глухой старине» Дарсалия, «Кучита» Бжания и др. Спектакли сопровождались музыкой. В 1927—34 был художеств. руководителем абх. т-ра. Организовал т. н. «штурмовую колонну», разъезжавшую по районам Абхазии и популяризировавшую идею коллективизации.



Лит.: Лакербай М., Очерки истории абхазского театрального искусства, Сухуми, 1957. *М. Л.*

ДЗНЕЛА́ДЗЕ, Давид (Дуде) Караманович [р. 1(13). XI. 1889] — грузинский советский актёр и режиссёр. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1943). В 1917—18 и 1924—26 — актёр Кутаисского т-ра, в 1920—24 — Батумского т-ра, в 1929—31 — Т-ра им. Марджанишвили. Роли: Килордава («Вчерашние» Дадиани), Леван Химшиашвили («Родина» Эристави), Дато («Измена» Сумбатова-Южина), Арман («Дама с камелиями» Дюма), Годун («Разлом»). В 1928 — режиссёр Сухумского т-ра. В 1928—53 — директор и гл. режиссёр груз. т-ра муз. комедии (Тбилиси). Пост. первую груз. оперетту «Хаджарат» Куртиди (1938). Популяризировал нац. муз. комедию, пост. «Любовь троих» Цагарейшвили (1946), «Под небом Тбилиси» Кереселидзе (1947), «Друзья» Лагидзе (1950). Ставил также рус. сов. оперетты («Трембита» Милютина, 1952, и др.), оперетты Кальмана, Эрве. Снимался в кино. *Т. И.*

ДЗО́РДЗИ (Zorzi), Гульельмо (р. 1.II.1879) — итальянский драматург, кинорежиссёр и сценарист. Первая пьеса — комедия «В глубине сердца» (1906, пост. 1910 в Милане труппой Талли). Д. написал пьесы «Трое возлюбленных» (1912, труппа Талли, Болонья), «Чужая жизнь» (1926, труппа Бетроне—Мелато, Болонья), «Вместе с ними» (1947, Рим), «Его сцена» (1955, Флоренция, труппа Калиндри-Цопелли) и др. Комедия «Золотая жила» (1919, труппа И. Грамматики) сохраняется в репертуаре т-ров Италии до наст. времени. Используя традиц. формы семейно-бытовой драмы, Д. пытался придать сентиментальную поэтичность повседневному мещанскому быту. Разрешение социальных конфликтов он искал в религии, любви родителей к своим детям и т. д. Пьесы Д., построенные на столкновении между чувством и семейным долгом, имели успех у бурж. зрителя.

Лит.: Capasso A., Il realismo intimista di G. Zorzi, «Teatro-Scenario», 1953, № 19. *Р. Х.*

«ДЗЭНСИНДЗА́» («Театр, идущий вперёд»)—японский театр. Создан в 1931 в Токио по инициативе актёров Каварадзаки Тёдзюро и Накамура Канэмон. Сохраняя традиции нац. классич. т-ра *Кабуки*, деятели «Д.» в то же время стремятся освоить принципы реалистич. игры, сделать свои спектакли доступными для широких слоёв населения. Большое внимание в творч. практике т-ра уделяется изучению опыта сов. т-ра, системы Станиславского. «Д.» ставит япон. классич. пьесы на сюжеты из истории Японии — «Сакура Сого» Сэгава Дзёко (1950), «Бандзуйин Тёбэй» Окамото Кидо (1951), «Тайра-но Масакадо» Маяма Сэйка (1960) и др., исполняя их в традиционной манере. Герои этих пьес — отважные борцы за свободу и справедливость. В репертуар включаются произв. зап.-европ. классики — «Отверженные» по Гюго (1946), «Венецианский купец» (1947), «Ромео и Джульетта» (1950), «Проделки Скапена» (1951) и др., исполнение к-рых основано на реалистич. принципах. Все пьесы, входящие в репертуар т-ра, исполняют одни и те же актёры. В 1949 в обстановке борьбы против реакции коллектив «Д.» вступил в Коммунистич. партию Японии. Среди ведущих актёров «Д.» — руководитель труппы Каварадзаки Тёдзюро, Накамура Канэмон, Каварадзаки Кунитаро. В 1960 т-р гастролировал в КНР.

Лит.: Сакамото Токумацу, Дзэнсиндза, Токио, 1953; Дзэнсиндза тюгоку кико, Токио, 1960. *Л. Гр.*

ДИАЛО́Г драматический (от греч. διάλογος — разговор)—основная и важнейшая форма драматической речи, представляющая собой художественный образ жизненного Д. От Д. в эпосе и лирике драматич. Д. отличается обязательной действенностью, что обусловлено самой эстетич. природой драмы. В ходе драматич. Д. каждый из собеседников (или один из них) стремится подчинить другого своей воле, утвердить в его сознании определённые мысли, чувства или заставить предпринять определённые поступки. «Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобресть друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда чрез это в споре выказываются их характеры, а конец спора становит их в новые отношения друг к другу, — это уже своего рода драма» (Белинский В. Г., Полн. собр. соч., т. 5, 1954, с. 62). Внутр. построение драм. Д. характеризуется последовательным развитием и сменой драм. тем, выявляющих конфликтные отношения персонажей. Структура драм. Д. слагается из реплик. Все реплики взаимообусловлены, их смысл и целевая направленность могут быть до конца поняты только в кон-

тексте всего Д. и драмы в целом. Особая насыщенность драм. Д. определяется тем, что он по мере действенного развёртывания выполняет (наряду с ремаркой) также функции описательные и пояснительные, к-рые в прозе и поэзии осуществляются, как правило, с помощью авторской речи. Специфич. черта драм. Д. то, что он рассчитан на устное воспроизведение, строится по законам устной лит. речи с учётом интонационных, орфоэпич. и фонетич. моментов.

На протяжении многовековой истории драмы значение Д. в общей структуре пьесы менялось. В античной трагедии и в средневековых мистерии и моралите ему отводилось подчинённое — сравнительно с *монологом* — место. В ренессансной, классицистской и романтич. трагедии «сосуществовали» на равных основаниях монолог и Д. В комедии Д. всегда являлся доминирующей формой драм. речи. В реалистич. драматургии Д. получил преобладающее место.

Лит.: Бараник Д., Гай Г., Драматичний діалог, Київ, 1961; Балухатый С., Проблемы драматургического анализа, Л., 1927; Кнебель М., Слово в творчестве актера, М., 1954; Успенский Вс., Заметки о языке драматургии, в кн.: Записки о театре, Л.—М., 1960, с. 119—152. *В. С.-П.*

«ДИАЛОГ» («Dialog») — польский литературный ежемесячник. Основан в 1956 в Варшаве. Посвящён вопросам совр. драматургии т-ра, кино и радио. В каждом номере «Д.» публикуется полный текст нескольких совр. польских и иностр. пьес, значит. место уделяется произв. сов. драматургии. В «Д.» имеется также теоретико-публицистич. отдел, в к-ром помещаются очерки и статьи о совр. драматургии и т-ре. Каждый номер ежемесячника включает обширную зарубежную хронику. Гл. редактор (1962) — А. Тарн. *Е. К.*

ДИАМАНДО́ПУЛОС (Διαμαντόπουλος), Василис (р. 1920) — греческий актёр. Учился в театр. студии при Художеств. т-ре (Афины) под рук. реж. К. Куна, в 1942 дебютировал в этом т-ре в роли Ялькмара Экдаля («Дикая утка» Ибсена). В 1950—53 и в 1955 входил в состав труппы Нац. т-ра (Афины). В 1953—54 возглавлял собственную труппу. Играл в нац. бытовых комедиях — Ниониос («Цветок запада» Ксенопулоса), в классич. драматургии — шут и Яго («Король Лир», «Отелло»), Росмер («Росмерсхольм» Ибсена). Большой психологич. глубиной отмечены сценич. образы Лопахина («Вишнёвый сад»), Андрея Прозорова («Три сестры»). Д. играл также в пьесах Л. Пиранделло, Т. Уильямса, Э. Де Филиппо, Л. Хелман, Дж. Пристли и др. В 1959 создал (совм. с М. Алкеу) «Неон театрон» (Афины). *Д. С.*

ДИАМА́НТЕ (Diamante), Хуан Баутиста (29.VIII. 1625—2.XI.1687) — испанский драматург. Последователь П. Кальдерона. Написал ок. 50 комедий (нек-рые из них в соавторстве с Ф. де Авельянеда, Геварой и др.) и 30 ауто, лоа и интермедий. Большинство из них основано на историч., агиографич. (церковно-историч.) и мифологич. сюжетах. Наибольший интерес представляют историч. комедии Д. «Защитник чести своего отца» — комедия о Сиде, написанная под влиянием пьес Гильена де Кастро и П. Корнеля, «Еврейка из Толедо» и «Королева Мария Стюарт». Комедии Д. были изданы в Мадриде в 1670 и 1674 и ставились гл. обр. при жизни автора.

Лит.: Cotarelo E., Don Juan Bautista Diamante y sus comedias, Madrid, 1916. *Н. Т.*

ДИАПАЗО́Н [от греч. διὰ πασῶν (χορδῶν) — через все (струны)] — звуковой объём певческого голоса, муз. инструмента, звукоряда, мелодии и т. п. Определяется интервалом между самым низким и самым высоким звуком голоса, инструмента и т. п.

ДИ́АС ДЕ МЕНДО́СА (Díaz de Mendoza), Фернандо (7.VII.1862—20.X.1930) — испанский артист и театральный деятель. Происходил из аристократич. семьи. Руководитель одной из самых известных театр. трупп



Испании конца 19—нач. 20 вв. Человек большой культуры и разносторонних знаний, Д. де М. посвятил свою жизнь т-ру и пропаганде нац. драматургии. Артистич. деятельность начал в 1895 на сцене «Театро Эспаньоль» в труппе, к-рой руководила М. *Герреро*, ставшая вскоре его женой. В 1896 супруги организовали труппу «Герреро — Мендоса», объездившую все города Испании, гастролировавшую в Италии и Франции, в Лат. Америке. В 1929 Д. де М. организовал в Буэнос-Айресе «Театро Сервантес» (в наст. время «Нац. т-р комедии»), к-рый по его замыслу должен был стать центром исп. культуры в странах Лат. Америки. Ведущее место в репертуаре труппы «Герреро — Мендоса» занимали Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Кальдерон. Большое внимание уделялось совр. исп. драматургии (Эчегарай, Дисента, Бенавенте, Гимера, бр. Альварес Кинтеро и др.), а также зарубежным авторам. Постоянным местом выступлений труппы был т-р «Принсеса» в Мадриде (с 1931—«Т-р Мария Герреро»). Успех труппы, её значение в развитии реалистич. традиций исп. т-ра в значит. степени зависели от деятельности Д. де М. как организатора и режиссёра. Он внёс большой вклад в развитие постановочной культуры исп. театра—в оформление спектаклей, костюм, грим, отказался от устарелых приёмов, стремился добиться предельной жизненной достоверности (первым в исп. т-ре начал показывать спектакли при потушенном свете в зрительном зале). Д. де М. воспитал мн. выдающихся деятелей театр. иск-ва Испании 20 в.

Лит.: Díaz de Escovar N. y Lasso de la Vega F. de P., Historia del teatro español, Barcelona, 1924. *Э. Б.*

ДИ́АС ДЕ ЭСКОВА́Р (Díaz de Escovar), Нарсисо (25.VI.1860—3.V.1935) — испанский поэт, драматург и историк театра. Автор комедии из нар. жизни «Мария из Малаги», комедий нравов «Виновник преступления», «То, что не преследуется по закону» и др., историч. драм «Монах и император» и т. д. Д. де Э.— основатель академии декламац. иск-ва в Малаге. Написал совм. с Ф. Ласо де ла Вега «Историю испанского театра» («Historia del teatro español», v. 1—2, Barcelona, 1924), а также ряд работ о т-ре в Малаге, об отд. исп. актёрах и др.

Соч.: El teatro en Málaga, Málaga, 1896; Comediantes de otros siglos: la bela Amarilis, Madrid, 1931; Comediantes de otros tiempos: Pedro de la Rosa, Madrid, 1932. *З. Н.*

ДИ́АС ДУФО́О (Díaz Dufoo), Карлос (4.XII.1861—5.IX.1941) — мексиканский писатель и драматург. В молодые годы писал одноактные комич. сценки («О грации», 1885, «Среди соседей», 1885, и др.). Серьёзно занялся драматургией в глубокой старости и завоевал широкую известность как автор пьес, отражающих жизнь Мексики. Пьесы Д. Д. заняли важное место в репертуаре т-ра. Автор комедий «Отец-торговец» (1929, т-р «Идеал», Мехико), «Дальше, позади гор» (1929, там же). В пьесах «Источник Кихота» (1930, там же), «Слова» (1931, т-р «Эсперанса Ирис», Мехико), «Начальница» (1931, т-р В. Фабрегас, Мехико) Д. высмеивает бурж. круги Мексики. Пост. комедии «Тень бабочки» (соч. 1937) была запрещена правительством.

Лит.: Usigli R., México en el teatro, México, 1932; Magaña Esquivel A., Imagen del teatro, México, 1940. *Ю. Л.*

ДИБА́РБОРА (Dibarbora), Франтишек (р. 19.XI. 1916) — чехословацкий актёр. В 1934 поступил в Муз.-драматич. академию (класс Я. Бородача) и тогда же принят в Словацкий нац. театр (Братислава), где

играл одновременно в чешской и словацкой труппах. В 1938 выступал в Нац. т-ре в Праге. Вернувшись в Братиславу, играл в драматич. спектаклях и в оперетах, режиссировал оперные спектакли. После освобождения Словакии и создания в Братиславе Новой сцены (1946) Д. стал одним из самых видных актёров этого т-ра. В 1948 снова вступил в труппу Словацкого нац. т-ра. Создал яркие характерные и комедийные образы: Колмистр («Встанут новые бойцы» по А. Запотоцкому), Воцилка («Волынщик из Стракониц» Тыла), Сипатый («Оптимистическая трагедия»), Лапченко («Иркутская история» Арбузова) и др. *Л. Сол.*

ДИБДИН (Dibdin), Чарлз (март 1745—25.VII. 1814) — английский композитор. В 1762—75 выступал как певец в лондонских т-рах «Ковент-Гарден» и «Друри-Лейн». С 19 лет приобрёл популярность своими произв. для сцены (текст мн. из них принадлежит Д.). В 1796 Д. организовал в Лондоне небольшой т-р «Сан-Суси», к-рым руководил до 1805. В этом т-ре и в т-ре «Лицеум» Д. часто выступал с т. н. «тейбл-энтертейнментс» — своеобразными эстрадными спектаклями одного актёра, включавшими муз. и драм. номера, сочинённые самим Д.

Оперы: «Любовь в городе» (1767, «Ковент-Гарден»), «Лионель и Кларисса» (1768, там же), «Висячий замок» (1768, «Друри-Лейн»), «Завербованный сержант» (1771, т-р «Рейнлаф-хаус»), «Лодочник» (1774, т-р «Хеймаркет»), «Квакер» (1775, «Друри-Лейн»), «Бедный Вулкан» (1778, «Ковент-Гарден»), «Арлекин-франкмасон» (1780, там же), «Счастье охотника» (1786, «Садлерс-Уэллс») и др.

Соч.: A complete history of the English stage, L., 1797; то же, v. 1—5, L., 1880; Professional and literary memoirs of Ch. Dibdin, L., 1956

Лит.: Hogarth G., Memoir of Ch. Dibdin, L., 1842; Dibdin E. R., A Charles Dibdin bibliography, Liverpool, 1937; Forsith G., The Sans-Souci Theatre, «Theatre-Notebook», 1950, Jan.—Mar. *Вс. Т.*

ДИВЕРТИСМЕ́НТ (франц. divertissement— увеселение, развлечение) — форма театрального представления. 1) Вставные, преим. вокально-хореографич. номера в драматич. спектаклях 17—18 вв. Д. исполнялись между отдельными актами осн. пьесы и обычно с нею непосредственно связаны не были. 2) Программа из номеров разл. жанров (пение, музыка, танцы, сценки и пр.), показывавшаяся в качестве заключительного представления в драматическом т-ре по окончании основной пьесы. Д. получили распространение с 17 в. *А. Шн.*

ДИДАСКА́ЛИИ (греч. ед. ч. διδασκαλία, букв.—обучение) — в древнегреческом театре протоколы постановок и драматических состязаний. Представляли собой надписи на мраморных плитах. Д. содержали имена драматургов и протагонистов (первых актёров), названия поставленных пьес и результаты состязаний. Нек-рые выписки из Д., осуществлённые Аристотелем и учёными эллинистич. эпохи, дошли в рукописях трагедий и комедий, во введениях и, отчасти, в схолиях к отд. драмам. Эти выписки, а также Д., дошедшие в виде подлинных надписей, представляют большую ценность для изучения истории античной драмы и театр. иск-ва. *С. А.*

ДИ ДЖАКО́МО (Di Giàcomo), Сальваторе (12. III. 1860—5.IV.1934) — итальянский поэт, прозаик и драматург. Писал гл. обр. на неаполитанском диалекте. Ди Д.— один из крупных представителей реализма в итал. драматургии нач. 20 в. Его творчество сложилось под влиянием неаполит. фольклора и лучших традиций *веризма*. В своих пьесах «В тюрьме Сан-Франциско» (1896, «Т-р Сан-Фердинандо», труппа Стелла), «Месяц Марии» (1898, «Т-р Верди», та же труппа) и др. Ди Д. изобразил трагедию нищеты Неаполя. В драме «Ассунта Спина» (1909, «Т-р Нуово», труппа Пантелена) Ди Д., по словам А. В. Луначарского, «сплёл с простотой самой жизни трагическое и комическое и достиг потрясающих эффектов без всякого эффектничанья». Пьесы Ди Д. пользовались большой популярностью у современников и шли в крупных городах Италии. «Месяц Марии» и «Ассунта Спина» сохраняются до наст. времени в репертуаре. Написал историю т-ра «Сан-Карлино» (т-р в Неаполе).

Соч.: Opere, v. 1—2, Mil., 1946.

Лит.: Луначарский А. В., Неаполитанский театр, в кн.: Луначарский А. В., О театре и драматургии, т. 2, М., 1958; Russo L., S. Di Giacomo, Napoli, 1921; D'Amico S., Il teatro italiano, Mil., [1937]. *Р. Х.*

ДИДЛО́ (Didelot), Шарль (Карл) Луи [1767, Стокгольм,—7(19). XI.1837, Киев] — французский артист балета, балетмейстер, педагог. Сын танцовщика швед. Королевского т-ра. Начал выступать на сцене с 5-летнего возраста. Учился балетному иск-ву в Париже у Ж. Доберваля и О. Вестриса. Будучи еще совсем молодым, Д. стал одним из выдающихся танцовщиков своего времени, выступал в Париже, Лондоне и др. городах. В 1801 был приглашён в качестве танцовщика и балетмейстера в Петербург, где прослужил до 1829 (с перерывом 1811—16). Здесь он дебютировал пост. балета «Аполлон и Дафна» (1802). В России Д. пост. более 40 балетов, принёсших ему всеобщее признание. Круг сюжетов, представленных в балетах Д., разнообразен: наряду с анакреонтич. сюжетами («Зефир и Флора»,«Амур и Психея» Кавоса, 1804, 1809) он обращается к трагическим сюжетам («Федра» Кавоса и др., 1825, «Тезей и Арианна, или Поражение Минотавра», 1817, и «Альцеста, или Сошествие Геркулеса в ад», 1821, Антонолини), к историко-романтич. новелле («Венгерская хижина, или Знаменитые изгнанники» Венюа, 1817, «Рауль де Креки, или Возвращение из крестовых походов» Кавоса и Сушкова, 1819), к жанровым драмам и комедиям («Карл и Лизбета, или Беглец против воли» Турика, 1820, «Молодая Молочница, или Нисетта и Лука» Антонолини, 1817) и др. Д. стремился углубить драматич. содержательность балета, усилить эмоциональную и психологич. выразительность образов. Пушкин писал, что «балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной» (Поли. собр. соч., т. 5, 1957, с. 192). Д. инсценировал для балета (раньше оперы и драмы) пушкинского «Кавказского пленника» (муз. Кавоса). Д. был в дружбе с деятелями рус. культуры А. Шаховским, А. Орловским, гр. Ф. Толстым и др. С 1804 Д. возглавлял Петерб. театр. школу, где воспитал плеяду выдающихся танцовщиков и танцовщиц—М. Данилову, А. Истомину, Н. Гольца, А. Лихутину-Люстих, Е. Телешову и др.



Лит.: Слонимский Ю., Дидло. Вехи творческой биографии, Л.—М., 1958; его же, Мастера балета, [Л.], 1937; Глушковский А. П., Воспоминания балетмейстера, Л.—М., 1940; его же, Из воспоминаний о знаменитом хореографе К. Л. Дидло, «Москвитянин», 1856, т. 1, кн. 6; Мундт Н., Биография Карла-Людовика Дидло..., «Репертуар русского театра», СПБ, 1840, т. 1, кн. 3, с. 1—8; Ильин А., Пушкинские балеты, в сб.: Пушкин на сцене Большого театра, М., 1949; Мовшенсон А. Г. и Слонимский Ю. О., Новое о последних годах деятельности Дидло, в сб.: Театральное наследство, М., 1956, с. 64—94; Красовская В. М., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX в., Л.—М., 1958; Розенпуд А., Музыкальный театр в России, Л., 1959; Saint-Léon A., La sténochoréographie, ou l'art d'écrire promptement la danse, P., 1852; Guest I., The romantic ballet in England, L., 1954.

«ДИДО́НА И ЭНЕ́Й» («Dido and Aeneas») — опера Г. *Перселла*, либр. Н. Тейта, пост. 1689 (1677?), Лондон. Первая нац. англ. опера. Возобновления в Англии: Лондон (1878, в исполнении Глюковского общества, 1888, в концертном исполнении), Дублин (1895, в концертном исполнении, Университетское об-во), Лондон (1900, Оперное об-во Перселла,

1920, Лига иск-в, 1931, т-р «Сэдлерс-Уэллс», 1941, Новый т-р), Клифтон (1924), Олтон (1926), Глазго (1932 и 1940), Оксфорд (1937). Пост. в др. странах: Нью-Йорк (1924, в концертном исполнении; 1932, 1939, Джульярдская школа музыки, Гамбург (1924, в концертном исполнении), Мюнстер (1926), Париж (1927), Вена (1927), Штутгарт (1927), Базель (1931), Будапешт (1938), Нант (1939, в концертном исполнении), Флоренция (1940).

В Сов. Союзе пост. 18 марта 1945, Моск. Дом учёных (дирижёр Садовников; Дидона — Островская, Эней—Яновский, Белинда — Сафронова, колдун — Стражевский, колдунья — Грановская, матрос — Казьмин).

Издания: «Д. и Э.», партитура, The work of Henry Purcell, v. 3, L., Novello, Ewer and Co., 1889. *Н. Гр.*

ДИДРО́ (Diderot), Денн (5.X.1713, Лангр, — 31.VII. 1784, Париж) — французский философ-материалист, драматург, романист. Один из крупнейших представителей франц. Просвещения.



Род. в семье состоятельного ремесленника, учился в иезуитском колледже в Лангре. Окончил коллегию д'Аркур в Париже. По желанию отца должен был стать священником. Однако, увлекшись математикой и философией, Д. вскоре стал непримиримым борцом против религии и церкви. В 1746 его первое произв. осуждено парламентом на сожжение, а в 1749 он был заключён в тюрьму. Выйдя из тюрьмы, Д. возглавил издание «Энциклопедического словаря наук, искусств и ремесел»(35 тт., 1751—80), вокруг к-рого сплотился весь передовой отряд франц. просветителей. В 1773—74 выезжал в Россию.

Эстетич. воззрения Д. изложены в статье «Прекрасное» в «Энциклопедии», в серии критич. статей о художеств. выставках в Париже, «Парадоксе об актёре» и др. Исходя из материалистич. понимания отношения мышления и бытия, Д. рассматривал иск-во как подражание жизни, красоту считал объективной, имеющей ту же основу, что истина в философии. Видел в иск-ве могучее средство пропаганды передовых идей воспитания общества.

Д. выступал с программой коренного обновления франц. т-ра (Беседы о «Побочном сыне», 1757; «О драматической поэзии», 1758; «Размышления о Теренции», 1762). Рассматривая т-р как политич. трибуну и школу воспитания, он резко критиковал кастовую замкнутость привилегированных т-ров Франции, не доступных широким массам третьего сословия. Он смело поставил вопрос об ограниченных возможностях классицизма, к-рый царил на франц. сцене. Д. первый начал борьбу с сословной регламентацией жанров классицизма, выступал против однолинейных и статичных классицистских характеров, нарочитой абстрактности и бездейственности классицистской драматургии. Д. разработал программу демократизации т-ра, создал новую теорию драматургии. Как и все просветители, Д. не мог выйти за пределы теории жанров, но он обосновал необходимость пересмотра эстетич. и жанровых категорий. Освободив категории трагического и комического от обязательной сословной прикреплённости, характерной для классицистской теории иск-ва, он переосмыслил содержание трагедии и комедии, расширил их тематику. Д. стремился к воспроизведению на сцене многообразия жизни и утверждал новый (промежуточный между трагедией и комедией) жанр — мещанской драмы, показывающей людей третьего сословия, «честного буржуа». Подлинной революцией в драматургии явилось учение Д. об «общественных положениях». Он объявил социальный фактор — общественное положение — исходным в характеристике образа, поднял проблему создания типических характеров. Д. требовал от автора изображения материальной среды, окружающей человека, социально-бытовой конкретности. Всё это ломало привычные классицистские каноны драматургии.

В конце 50-х гг. Д. создал первые образцы мещанской драмы: «Побочный сын, или Испытание добродетели» (1757, пост. 1771, т-р «Комеди Франсез») и «Отец семейства» (1758, пост. 1760, Марсель, 1762, т-р «Комеди Франсез»). Действие его драм проходит в среде третьего сословия, они утверждают веру в конечное торжество высокой гражданской добродетели, в них показан новый положит. герой—идеальный представитель третьего сословия. Драмы Д., проникнутые передовой просветительской идейностью, стали этапом в истории франц. т-ра, но утопичность положит. просветительской программы, несовместимость идеала с реальной практикой «честного буржуа» мешали Д. создавать полнокровные реалистич. образы, герои его пьес отличаются условностью и схематизмом. Стремясь к воспроизведению в драматургии жизненной правды, Д. резко нарушает принципы классицизма. Замена традиционного стиха прозой, приближение текста пьесы к разговорной интонации, точное описание обстановки, костюма, жеста, спец. авторские указания на мизансцены, пантомимич. сцены ставили перед т-ром задачу поисков новых средств сценич. выразительности.

По мере приближения бурж. революции и нарастания во Франции потребности в героич. иск-ве Д. начал искать новых путей обновления т-ра. Он призывал к созданию монументальных произв. иск-ва, насыщенных гражд. пафосом, к героич. трагедии (набросок трагедии «Шериф»). Д., как и его великий современник Руссо, мечтал о массовых нар. зрелищах по образцу представлений Др. Греции. Последней пьесой Д. была его реалистич. комедия «Хорош он или дурён?» (1781).

Большое значение имеют взгляды Д. на актёрское иск-во. В 50—60-х гг. он выступал против условной сценич. традиции классицизма, резко критиковал застывшие статуарные мизансцены, напевную декламацию, холодную бездейственность, стремление актёров к внешним эффектам (письма «О драматической поэзии»). Защищая принципы просветительского реализма, Д. призывает к правдивой передаче чувств, психологич. наполненности диалога, естественному и жизненно правдоподобному сценич. поведению актёров. В известном трактате «Парадокс об актёре» (1770—73, изд. 1830) Д. призывает к гражданской героике, принимая основные принципы классицизма («Нужно немного умереть нашу высокопарность, подрезать слегка ходули и оставить все почти таким, как оно есть»). Д. борется за рационального, сознательно творящего актёра, умеющего подчинить чувства разуму, восхищается «актёром с холодным умом». Стремление Д. сохранить героич. приподнятость классицистского сценич. иск-ва непосредственно подготовило революционный классицизм в театре нач. 90-х гг.

В историю мировой театр. культуры Д. входит как величайший теоретик просветительского реализма, основоположник реалистич. драматургии. Его драмы получили в 18 в. европ. известность и признание. Особенным успехом пользовалась драма «Отец семейства», переведённая на нем., англ., голл. и др. языки и пост. в разл. странах Европы. В России первый перевод «Побочного сына» опубл. в 1766, «Отца семейства»— в 1765 (пост. в Москве, Т-р на Красном пруду, 1763).

Соч.: Oeuvres complètes, éd. par Assezat et M. Tourneaux, t. 1—20, P., 1875—1877; в рус. пер. — Собр. соч., М. — Л., 1936; Избр. произведения, М.—Л., 1951; Побочный сын. Отец семейства, в кн.: Французский театр эпохи Просвещения, т. I, М., 1957; Парадокс об актере, Л.—М., 1938.

Лит.: Ленин В. И., Материализм и эмпириокритицизм, Соч., 4 изд., т. 14; его же, Об отношении рабочей партии к религии, там же, т. 15; Плеханов Г. В., Французская драматическая литература и французская живопись с точки зрения социологии, Соч., т. XIV, М.—Л., 1924; Бояджиев Г. Н., Дидро, в кн.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957; Гачев Д., Эстетические взгляды Дидро, М., 1940, 2 изд., М., 1961; Державин К., Дени Дидро (вступ. ст.), в кн.: Дидро Д., Избр. произведения, М.—Л., 1951; Луппол И., Дени Дидро, М., 1960; Барская Т., Д. Дидро, Л.—М., 1962; Морлей Д., Дидро и энциклопедисты, М., 1882. *Л. Лев.*

ДИ́ДУР (Didur), Адам (24.XII.1874, д. Воля-Сенкова близ г. Санок, — 7.I.1946, Катовице) — польский артист оперы (высокий бас). Пению обучался с 1892 у В. Высоцкого во Львове, затем в Милане у Эмериха. Впервые выступил на сцене Варшавской оперы в 1894, после чего пел в Рио-де-Жанейро, Буэнос-Айресе и др. городах Юж. Америки, в Лондоне, Милане, Мадриде и др. городах Европы. В 1899—1903 выступал в оперных т-рах Варшавы и Львова, после 1903 — в Мариинском т-ре (Петербург) и с 1907— в Нью-Йорке; в 1908—29 Д.—солист т-ра «Метрополитен-опера».



А. Дидур в роли Стольника.

Д. обладал голосом широкого диапазона; в его исполнении экспрессия, сила звучания сочетались с прозрачностью красок; добивался точности и выразительности вок.-сценич. исполнения. Пел на итал., нем., франц., англ., рус. языках. Был выдающимся певцом и актёром своего времени. В 1939 Д. был дирижёром Львовской оперы. В 1945 преподавал в консерватории в Катовице.

Партии: Стольник, Збигнев («Галька», «Страшный двор» Монюшко), Кецал («Проданная невеста»), Мельник, Борис Годунов; царь Додон («Золотой петушок»), Родольфо («Сомнамбула» Беллини), Дулькамара («Любовный напиток» Доницетти), Джакомо («Фра-Дьяволо» Обера), Мефистофель (о.п. Бойто и «Фауст»), Скарпиа («Тоска»), Генрих, Вотан («Лоэнгрин», «Валькирия» Вагнера), Дон Базилио.

Вс. Т., Л. Коз.

ДИ́ЕС (Díez), Матильда (27.II.1818—16.I.1883) — испанская актриса. Играла на сцене с 9 лет. Гастролировала по городам Испании. С 1834—в Мадриде в т-ре «Принсипе». Была одной из самых популярных актрис в стране. Обладала выразит. мимикой, пластичностью, звучным и мягким голосом, бурный темперамент сочетался у Д. с лиричностью. Среди ролей Д.: Кристина («Кристина, или Пятнадцатилетняя королева» Гальего), написанная для Д., Пресиосилья («Дон Альваро» Сааведры), Катрин Говард (о. п. Дюма-отца), Адриенна Лекуврер (о. п. Скриба и Легуве). В 1875 покинула сцену, преподавала декламацию в Мадридской консерватории.

Лит.: Sainz de Robles F. C., El teatro español, historia y antologia desde sus orígenes hasta el siglo XIX, v. VI, Madrid, 1942—43, c. 1247.

ДИЕС БАРРО́СО (Díez Barroso), Виктор Мануэль (1.I.1890—30.VIII.1936) — мексиканский драматург. Лит. деятельность начал в 20-х гг. Написал пьесы (на исп. яз.) «Страсти повелевают» (1925, т-р «Вирхинии Фабрегас», Мехико), «Победи самого себя» (1925, там же), «Он и его тело» (1934, там же), способствовавшие развитию мекс. т-ра. Написал ряд комедий, рисующих быт Мексики. Д. Б. принял участие в организации в 30-х гг. прогрессивных т-ров, получивших название экспериментальных, — «Улисес», «Ориентасьон», «Эсколарес дель театро», «Театро де Аора» и др., в к-рых ставились его пьесы.

Лит.: Magaña Esquivel A., Imagen del teatro, México, 1940. *Ю. П.*

ДИЖО́НСКАЯ ИНФАНТЕ́РИЯ (Infanterie dijonnaise) — французское любительское театральное объединение. Создано в конце 15 в. в Дижоне (б. столица герцогства Бургундии). Д. и. объединяла предст. представителей городских ремесленников, торговцев и т. д.; в неё входили также правительственные чиновники и аристократы (всего — ок. 500 членов). Несколько раз в году, в праздники или по случаю какого-нибудь торжеств. события, Д. и. устраивала театрализованное шествие пышно декорированных колесниц и повозок, на к-рых находились участники объединения. Они были одеты в богатые костюмы с красными, зелёными и жёлтыми полосами (цвета Д. и.), на голове имели 3-цветные колпаки, украшенные подобием ослиных ушей и петушиного гребня, в руках они держали «дурацкий» жезл. На одной из колесниц или верхом на белом коне следовала «Дурацкая мать» — выборный глава объединения. Процессия останавливалась перед домами крупных чиновников, и её участники исполняли диалоги и сценки (часто на простонародном местном диалекте), в к-рых осмеивались различные пороки и проступки — супружеская неверность, взяточничество судейских чиновников и т. д.

Д. и. была запрещена королевским указом после антиправительственного дижонского восстания 1630, но вскоре вновь разрешена. Однако представления Д. и. утратили сатирическую, обличительную направленность и стали средством прославления короля. Во 2-й пол. 17 в. Д. и., оказавшаяся недостаточно послушной власти короля, была окончательно запрещена.

Лит.: Гвоздев А. и Пиотровский А., История европейского театра, М.—Л., 1931, с. 566—68; Petit de Julleville L., Les comédiens en France au moyen âge, P., 1885, с. 192—212. *А. Мов.*

«ДИКА́РКА» — комедия в 4 д. А. Н. *Островского* и Н. Я. *Соловьёва*. Соч. 1879. Пост. 2 нояб. 1879 в Малом т-ре (бенефис Никулиной; Варя — Никулина, Ашметьева — Медведева, Ашметьев — Самарин, Марья Петровна — Ермолова, Зубарев — Н. Музиль, Вершинский — Решимов, Мальков — М. Садовский, Боев — Макшеев); 11 нояб. 1879 — Александринский т-р (в бенефис Левкеевой; Мавра Денисовна — Левкеева, Варя — Савина, Ашметьева —М. Читау, Ашметьев — Киселевский, Марья Петровна — Дюжикова, Зубарев — Нильский, Вершинский—М. Петина, Мальков— Сазонов, Боев — Бурдин; возобновл. в 1899, Варя — Комиссаржевская). Др. пост. «Д.»: Литературно-артистич. кружок, Москва (1879);Охотничий клуб, Москва (1894, Ашметьев — Станиславский); Т-р Корша (1898); Малый (Суворинский) т-р, Петербург (1899; Ашметьев — Далматов, Варя — Домашёва). На провинц. сцене «Д.» ставилась редко. Одна из первых постановок —Казань (1880—81; антреприза Островского, реж. Синельников, Марья Петровна — Савина).

На сов. сцене: Ярославский т-р (1919—20), Горьковский т-р (1957), Иркутский т-р (1959).

Издания: Первая публикация «Д.», «Вестник Европы», 1880, № 1; Островский А. Н., Полное собр. соч., т. 9, М., 1960.

Лит.: Зограф Н., Малый театр, М., 1960. *А. Шн.*

«ДИ́КАЯ У́ТКА» («Vildanden») — драма в 5 д. Г. *Ибсена* (на норв. яз.). Соч. 1884. Пост. 9 янв. 1885 в Бергенском т-ре (Хедвиг—Б. Хеннинге), затем—в т-рах Христиании, Стокгольма, Копенгагена и мн. др. провинц. городов Скандинавии. В 1891 «Д. у.» пост. «Свободный т-р», Париж (пер. А. Эфраима и Г. Линденбурга, реж. Антуан; Верле—Аркийер, Грегерс Верле—Гран, Ильмар Экдаль — Антуан, Гине — Франс, Хедвиг —м-ль Мёрис). «Д. у.» ставилась также в Ревиденц-театре, Берлин (1883), т-рах Рима (1892), Афин (1893), Лондона (1894) и др. Среди исполнителей роли Ялмара Экдаля — Ф. Миттервурцер, Ж. Питоев и др.

В России «Д. у.» пост. впервые нем. труппой Ф. Бока, Петербург (1894). На рус. яз. «Д.у.» пост. 19 сент. 1901 МХТ (реж. Станиславский и Санин, худ. Симов; Верле — Вишневский, Кошеверов, Грегерс Верле — Громов, старик Экдаль— Артём, Грибунин, Ялькмар Экдаль — Качалов, Гина — Муратова, Хедвиг — Л. Гельцер, Берта Сёрбю — Раевская, Релинг — Санин, Молвик — Тихомиров, Михайловский, Гроберг — Загаров, Петерсон — Баранов, Йенсен — Кашеверов, Балле — Бурджалов, Каспersен — Лужский, Флор —

Мейерхольд, Адашев). Из др. дореволюц. пост.: Одесский т-р (1902), «Наш т-р», Петербург (1913) и др.

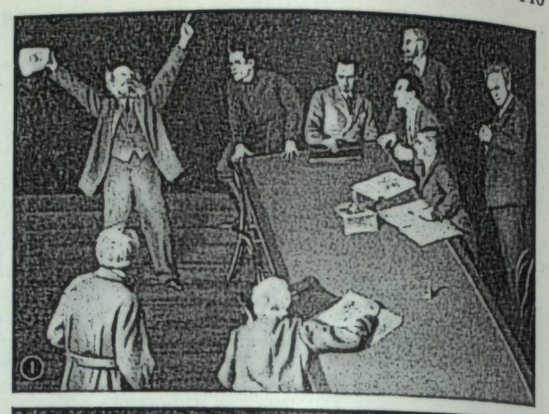
Из новейших зарубежных пост. «Д. у.»: Лондон (1925); Ин-т Пратт, Нью-Йорк (1956); норвежский передвижной т-р (1958); т-р «Рекамье», Париж (1961).

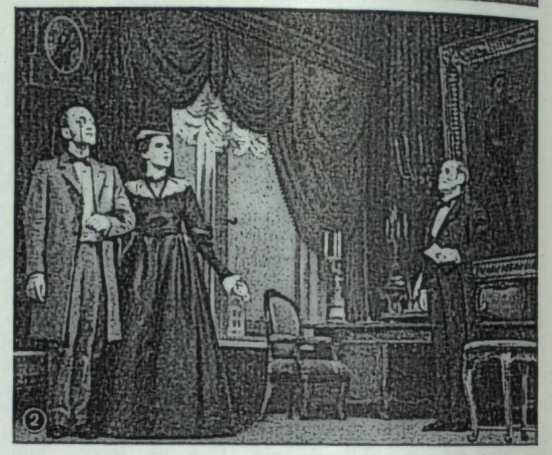
И з д а н и я: Первая публикация «Д. у.» на норвежском яз.— I b s e n, Vildanden, Kbh., 1884. Первое рус. изд. под назв. «Семейство Экдаль», драма в 5 д. Г. Ибсена, пер. Л. М., М., 1892. Из сов. изд.— Г. Ибсен. Собр. соч., т. 3, М., 1957. *А. Шн.*



ДИ́КИЙ, Алексей Денисович (25.II.1889—1.X. 1955) — русский советский режиссёр и актёр. Нар. арт. СССР (1949). Профессор. Род. в Екатеринославе (Днепропетровск). С раннего детства увлекался т-ром. Сестра Дикого — М. Д. Дикова — известная украинская актриса, её муж — актёр, режиссёр и театральный деятель А. Л. Суходольский, держал труппу в Харькове. Первые театральные впечатления Д.—иск-во замечательных укр. актёров Кропивницкого, Саксаганского, Карпенко-Карого, Заньковецкой. В 1909 Д. переехал в Москву и поступил в частную театр. школу артистки МХТ С. В. Халютиной, занимался здесь у К. А. Марджанова и В. Л. Мчеделова. В 1910 был принят в МХТ. Учителями Д. стали К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. В 1911 Д. начал выступать на сцене МХТ и его 1-й Студии. Первая роль — Алёшка («На дне», 1911), затем Миша («Провинциалка» Тургенева), Судебный пристав («Живой труп»), Баренд («Гибель „Надежды“» Хейерманса, 1913). Исполнил также роли Епиходова, Львова («Вишнёвый сад» и «Иванов» Чехова, 1917), Джона Пирибингля («Сверчок на печи» Диккенса, 1919), Молчанова («Расточитель» Лескова, 1924). В 1912 Д. пост. на Пречистенских курсах для рабочих одноактные пьесы Чехова, затем пьесу «Зелёный попугай» Шницлера в Шаляпинской студии (1922), оперы «Степан Разин» Триодина (1925) и «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева (1927) в Большом т-ре, спектакли «Пиноккио» по Коллоди в Детском т-ре, «Клад» Шолом Алейхема и «Корона Давида» Кальдерона в еврейской студии «Габима» в Палестине. В 1929 Д. принял участие в постановке первого сов. балета «Красный мак» (режиссёр-консультант, разработка либретто; по предложению Д. в балет введён широко известный матросский танец «Яблочко»). Одна из наиболее значит. работ Д.— постановка на сцене МХАТа 2-го спектакля «Блоха» Замятина (по Лескову, худ. Б. М. Кустодиев, 1925). Осуществлённый в стиле озорной, весёлой народной игры, балаганной буффонады, этот спектакль поражал смелостью решения, богатством фантазии, взволнованностью и любовью к рус. умельцу Левше, к рус. земле. В «Блохе» Д. с великолепным мастерством и размахом играл роль казака Платова. («Я ужасно любил эту роль, — писал Д.,— и играл её всегда с удовольствием»). В 1928 Д. ушёл из МХАТа 2-го. В том же году поставил в Московском театре Революции ярко театральный, глубоко реалистич. спектакль «Человек с портфелем» Файко (1-я пост. этой пьесы). В 1930 создал героико-революц. спектакль «Первая Конная» Вишневского (Ленингр. гос. нар. дом), отличавшийся огромным темпераментом, революц. страстностью.

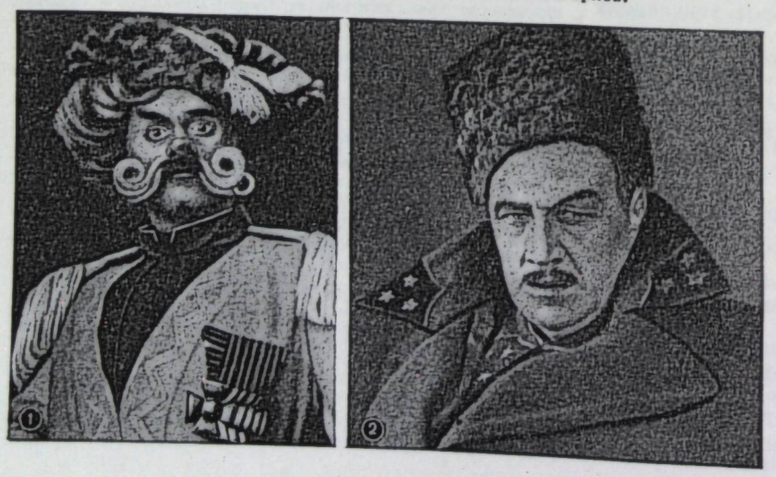
В 1931 Д. основал студию (см. *Дикого студия*); пост. здесь «Интермедии» Сервантеса, осуществил свою выдающуюся режиссёрско-педагогич. работу — спектакль «Леди Макбет Мценского уезда» по Лескову, поднимавшийся до масштаба народной трагедии. В 1932—36 Д. руководил Т-ром им. ВЦСПС; здесь пост. спектакли:





Сцены из спектаклей в пост. А. Д. Дикого: 1. «Человек с портфелем», 2. «Тени».

А. Д. Дикий в ролях: 1. Платов. 2. Горлов.



«Матросы из Каттаро» Вольфа (1932), «Девушки нашей страны» Микитенко и «Вздор» Финна (1933), «Глубокая провинция» Светлова (1935) — один из самых поэтич. спектаклей Д. Среди работ Д. также: «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина (1936) и «Мещане» (1946) в Малом т-ре, «Большой день» Киршона (1937), «Пушкинский спектакль» («Скупой рыцарь» и «Каменный гость», 1936) и «Мещане» (1937) в Ленингр. Большом драм. т-ре. Последняя режиссёрская работа Д. — «Тени» Салтыкова-Щедрина (Моск. т-р им. Пушкина, 1953) — спектакль тончайшего режиссёрского мастерства, разящей силы смеха, значит. актёрских удач. Современность, злободневность иск-ва Д., огромное мастерство отчётливо проявились в одной из его последних актёрских работ — в роли генерала Горлова («Фронт», Т-р им. Вахтангова, 1942). Сделав образ Горлова собирательным, глубоко вскрыв опасность «горловщины», Д. создал в то же время живой, индивидуальный, своеобразный характер цельного талантливого человека. Самоуверенность, отрицание всяких авторитетов сочетались в образе Горлова с самобытностью, человеческим обаянием. К числу значительных актёрских работ Д. относится также роль Матиаса Клаузена («Перед заходом солнца» Гауптмана, Т-р им. Вахтангова), сыгранная им с большой философской глубиной.

Д. принадлежит к числу тех выдающихся режиссёров-новаторов, к-рые обеспечили в 20—30-х гг. расцвет сов. т-ра. В работах Д., неожиданных и ярких по сценич. облику, отмеченных буйством красок, изобретательностью и озорством, всегда угадывалась тем не менее жёсткая основа логики, глубокая правда человеческих чувств. Д. не признавал иск-ва внешне достоверного, передающего жизнь иллюстративно без типизации и без сгущения. Но образность на сцене он подчинял всегда законам жанра драматич. произведения. Д. искал для каждой пьесы то единственное решение, к-рое выражает её жанровую определённость, делает максимально выпуклой, действенной её идею.

Д. снимался в кино: Кеденек («Восстание рыбаков»), Кутузов («Кутузов», 1943), Нахимов («Адмирал Нахимов», 1947; за исполнение этой роли Д. была присуждена 1-я премия на Междунар. кинофестивале в Венеции), Гос. пр. СССР [1946, 1947, 1949 (дважды), 1950].

Большую ценность представляет лит. наследие Д. Ему принадлежит книга «Повесть о театральной юности» (М., 1957), многочисленные статьи по театру.

Лит.: М а р г о л и н С., Алексей Дикий, «Театр и драматургия», 1935, № 5, с. 20—23; М е н г л е т Г., С о л ю с О., Алексей Дикий, «Театральная жизнь», 1959, № 17, с. 12—14, № 18, с. 16—18. *Г. М., З. Вл.*

ДИ́ККЕНС (Dickens), Чарлз (7.II.1812—9.VI. 1870) — английский писатель. Творчество Д. относится к периоду, когда в англ. т-ре совершался медленный переход от классицизма к совр. драме (Шоу, Уайльд и др.). На протяжении этого периода в англ. драматургии осн. сценич. жанром была мелодрама. Д. написал для сцены мелодрамат. пьесы «Деревенские кокетки» (1836), «Жена ли она ему, или Нечто невероятное» (1837), «Ламповщик» (впервые опубл. в 1879). Успехом пользовалась эксцентрич. комедия Д. «Странный джентльмен», написанная на сюжет одного из «Очерков Боза». За исключением «Ламповщика» все пьесы Д. были пост. в т-ре «Сент-Джеймс» в 1836 и 1837. Д. принадлежит автоинсценировка «Больших надежд» (не была пост.). Творчество Д. оказало влияние на англ. т-р. Большинство его произв. было многократно инсценировано и пост. в Англии и за её пределами. На сюжеты романов Д. написано неск. опер. В 1851 Д. создал любительский т-р, ставивший классику и пьесы совр. драматургов,— нередко до того, как они попадали на проф. сцену. В этой труппе Д., имевший большое актёрское дарование, исполнял в эксцентрич. манере роль судьи Шеллоу («Виндзорские кумушки»). Д. пользовался известностью также как чтец — исполнитель собственных произв.



С о ч.: The plays and poems of Ch. Dickens, v. 1—2, L., 1885.

Лит.: N i c o l l A., Twenty-three thousand, «Theater Arts Monthly», 1929, April, c. 287—88; F a w c e t t F. D., Dickens the dramatist, L., 1952; Английские театральные миниатюры. Вступ. ст. Ю. Ковалева, Л.—М., 1961. *Ю. К.*

ДИ́КОГО СТУ́ДИЯ — театральный коллектив в Москве, существовавший в 1931—36. Организован реж. А. Д. *Диким* при участии М. Ф. Андреевой и А. Н. Тихонова (Сереброва). До 1935 назывался театрально-лит. мастерской, в 1935 был переименован в «Театр-студию под рук. Алексея Дикого». В основу воспитания молодого актёра студии было положено глубокое изучение литературы. Спектакли Д. с. были отмечены самобытной индивидуальностью А. Д. Дикого, утверждавшего на сцене иск-во яркой красочной театральности, опиравшейся на раскрытие человеческой психологии. Дикий учил находить для каждого автора, каждой пьесы единственную, неповторимую, предельно убедительную сценич. форму. Первое публичное выступление Д. с.— спектакль «Интермедии» Сервантеса («Саламанкская пещера», «Ревнивый старик», «Два болтуна», 1935). В дальнейшем т-р показал «Леди Макбет Мценского уезда» по Лескову (1935), «Бедность не порок» (1935). Среди актёров Д. с.— Л. Н. Горячих, Г. П. Менглет, А. В. Миропольская, О. П. Солюс, Г. Д. Степанова, А. Г. Ширшов, О. И. Якунина, С. И. Якушев и др. *Г. М., А. Шн.*

ДИ́КЦИЯ (от лат. dictio — произнесение речи) — произношение, манера выговаривать слова. Одна из важных сторон культуры речи. Особенно большое значение Д. имеет в иск-ве театра. См. *Речь сценическая.*

ДИЛЬБАЗИ́, Амина Паша кызы (р. 26. XII.1919) — азербайджанская советская артистка балета. Нар. арт. Азерб. ССР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1955. Выступает на эстраде, исполняя нар. азерб. танцы («Иннаби», «Вогзалы мирзеи», «Тураджи») и танцы народов СССР. Пост. в Т-ре оперы и балета им. Ахундова танцы в спектаклях «Лейли и Меджнун», «Аршин мал алан» У. Гаджибекова в азерб. Т-ре муз. комедии «Не та, так эта» Гаджибекова и ряд танцев в азерб., арм., узб. ансамблях. Виртуозная техника, «поющие» руки, особая грация и музыкальность помогают Д. создавать поэтич. образы. Гастролировала в Китае, Ираке, Чехословакии, Африке. Снималась в кино. С 1948 ведёт педагогич. работу в Бакинском хореографич. уч-ще. *К. Кас.*

ДИМИТРИА́ДИ, Одиссей Ахиллесович [р. 24.VI (7.VII). 1908] — грузинский советский дирижёр оперы. Нар. арт. СССР (1958). Учился в Тбилисской (1926—30) и Ленинградской (1933—36) консерваториях. С 1937 — дирижёр, с 1952 — гл. дирижёр Т-ра оперы и балета им. Палиашвили (в 1947—52 — также гл. дирижёр Гос. симф. оркестра Груз. ССР). Исполнительское иск-во Д. отличается высокой дирижёрской техникой, тонким артистизмом и темпераментом.

Под рук. Д. осуществлены пост. опер: «Разбойник Како» Андриашвили (1940), «Абесалом и Этери» Палиашвили (1953), «Беруца» Кереселидзе (1956), «Невеста севера» Торадзе (1958), «Пиковая дама» (1937); «Богдан Хмельницкий» Данькевича (1954), «Богема», «Чио-Чио-сан», «Тоска» (1945—56); балетов: «Отелло» Мачавариани (1958), «Малтаква» Тактакишвили (1938), «Сердце гор» Баланчивадзе (1940) и др. *Н. Э.*

ДИМИ́ТРИЕВИЧ (Димитријевић), Мила (р. 9.I.1877)— сербская актриса. С 90-х гг. 19 в. играла в Загребском

т-ре.С особым успехом исполняла роли Катюши Масловой («Воскресение» по Л. Толстому), Лизы («Живой труп»), Грушеньки («Братья Карамазовы» по Достоевскому). В нац. репертуаре с большим успехом играла роль Живки («Госпожа министерша» Нушича). *М. Ник.*

ДИМИ́ТРИЕВИЧ (Димитријевић),Миша (7.XI.1854—17.I.1909) —сербский актёр и режиссёр. С 16 лет выступал в передвижных труппах, затем — в т-рах Белграда, Нови-Сада, Загреба. Д. был одним из крупнейших актёров Сербии, способствовавшим формированию реалистич. школы сценич. иск-ва. Крупнейшие достижения Д. были связаны с исполнением ролей в произв. нац. и рус. драматургии; Д. играл в первых пост. в Сербии «Женитьбы» (1897), «Власти тьмы» (1898), «Дяди Вани» (1902), «Мещан» и «На дне» (оба в 1903); большинство этих пьес шло в пост. Д. Др. роли: Яго, Фальстаф; Полоний («Гамлет»), Гарпагон, Арган («Мнимый больной»). *М. Ник.*

ДИМИТРО́В, Асен (р. 1894) — болгарский оперный и хоровой дирижёр, педагог и муз.-обществ. деятель. Засл. арт. НРБ. Окончил Пражскую консерваторию (1915). Творч. деятельность начал после 1918. В 1923—1957 Д.— дирижёр Софийской нар. оперы, руководил пост. опер «Страхил вода» Наумова, «Саламбо» Стоянова и др. С 1930 — руководитель и дирижёр нар. хора «Гусла». С 1924 — преподаватель Софийской муз. академии (в дальнейшем консерватории), с 1949 — профессор. *Л. М.*

ДИМИТРО́В, Панайот (1882—1930) — болгарский артист оперы (лирико-драматич. тенор). Учился в Одессе в Муз. школе Рус. муз. об-ва (1903—06). В 1908—10 совершенствовался как певец в Париже. Был одним из первых создателей (1908) и активных участников труппы «Болгарская оперная дружба». Д.—один из крупнейших болг. певцов нач. 20 в.; обладал красивым, тёплым, мягким по тембру голосом.

Партии: Ленский, Фауст; Рудольф («Богема»), Еник («Проданная невеста») и др. *Аг. М.*

ДИМИТРО́В, Пётр (р. 1892) — болгарский актёр. Нар. арт. НРБ. Сценич. деятельность начал в провинции. Был руководителем ряда провинц. т-ров, в т. ч. софийского Нар. т-ра, председателем Союза театр.работников. Д.— острохарактерный актёр, сочетающий в своём даровании лирико-драматич. и сатирич. начало.

Роли: Юрталан («Сноха» Караславова), Пеклеванов («Бронепоезд 14-69»), Велчо («Свекровь» Страшимирова), Йордан («Под игом» Вазова), Дойчин Радионов («Царская милость» Зидарова) и др. *Аг. М.*

ДИ́МОВ, Иван (р. 14.I.1897) — болгарский актёр. Нар. арт. НРБ (1949). В 1915—22 играл в различных провинц. т-рах. С 1923 работает (кроме 1930) в софийском Нар. т-ре. Д. сочетает в своей игре высокую интеллектуальность и стихийность чувств, нервный темперамент и искренность. Играет комедийные, лирич., характерно-бытовые и трагедийные роли.



И. Димов в роли Хлестакова.

Роли: Гунчо («Албена» Йовкова), Гамлет, Бенедикт, Хлестаков, Чацкий; Протасов («Живой труп»), Раскольников («Преступление и наказание» по Достоевскому), Платон Кречет; Воропаев («Счастье» Павленко), Джон Проктор («Салемские колдуньи» Миллера) и др. С 1931 снимается в кино. *Аг. М.*

ДИ́МОВА, Мария (28.XII. 1901 — 10.IX.1944) — болгарская артистка балета, балетмейстер. Училась у М. Вигман в Дрездене (1923—24), позднее—у А. Дункан в Париже (1925—27). В 1936 вернулась в Болгарию. Выступала с исполнением нар. болг. танцев, одновременно работала как балетмейстер. Пост. на сцене Софийского т-ра оперы и балета ряд балетных композиций: «Сказка» и «Тракия» Стайнова (1943) «Герман» Кутева (1943). Д. пост. балет «Нестинарка» Големинова (1942), определивший становление нац. болг. балета.

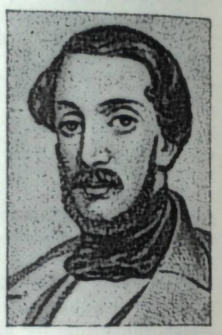
Лит.: «Изкуство», С., 1946, № 7—8; Державин К., Болгарский театр, М.—Л., 1950. *Аг. М.*

ДИ́МОВИЧ (Dimović), Джуро (р. 1873) — югославский (хорватский) драматург. Лит. деятельность начал в 1899. Д.— автор драм, написанных по мотивам нар. песен и новелл: «Делёж Якшича» (1913), «Воеводa Момчило» (1918), «Королевич Марко» (1919), «Симеон Неманя» (1940) и др. *Аг. М.*

ДИ́МЧЕВА, Йорданка (р. 1924) — болгарская артистка оперы (меццо-сопрано). Работала в хоре болг. Радиокомитета. С 1950 — артистка Софийской нар. оперы (в 1954—55 стажировалась в Большом т-ре СССР).

Партии: Теоктиста («Ивайло» Големинова), Благуна («Цвета» Атанасова), Марфа («Хованщина»), Амнерис; Азучена («Трубадур»), Далила («Самсон и Далила» Сен-Санса) и др. *Л. М.*

ДИ́НГЕЛЬШТЕДТ (Dingelstedt), Франц фон (30. VI.1814—15.V.1881) — немецкий писатель, драматург, режиссёр, театральный деятель. Был журналистом, учителем. В 1846 начал работать в придворном т-ре в Штутгарте, для к-рого написал многочисл. прологи, пьесу «Дом Барневельдт» (1850). С 1851 руководил придворным т-ром в Мюнхене, где пост. спектакли: «Клавиго» Гёте, «Мессинская невеста», «Мария Стюарт», «Коварство и любовь» Шиллера, «Минна фон Барнхельм», «Эмилия Галотти» Лессинга и др. В этих спектаклях принимали участие крупнейшие нем. актёры того времени. В 1857 возглавил придворный Веймарский т-р, где осуществил пост. пьесы Шекспира: «Генрих II», «Генрих IV», «Ричард III», «Антоний и Клеопатра», «Сон в летнюю ночь» и др. С 1867 Д.— директор оперного т-ра, с 1870 до конца жизни — директор «Бургтеатра» в Вене. Пост. здесь: «Гёц фон Берлихинген» Гёте, «Кетхен из Хейльбронна» Клейста, «Еврейка из Толедо» Грильпарцера и др. Деятельность Д. имела важное значение для нем. и австр. т-ра 19 в.; он стремился ставить лучшие произв. нац. драматургии, боролся с рутиной в сценич. иск-ве, добивался единства постановочного замысла, к-рому подчинял декоративные и муз. эффекты, являясь в этом отношении предшественником мейнингенцев. Однако в постановках Д. зрелищное начало преобладало над раскрытием идейного содержания пьесы, глубиной сценич. образов, он переносил в т-р приёмы историч. живописи салонно-академич. школы П. Корнелиуса и К. Пилоти.



Соч.: Sämmtliche Werke, Bd 1—12, B., 1877—78 (Bd 9—12. Theater).

Лит.: Rönneke R., Dingelstedt's Wirksamkeit am Weimarer Hoftheater. Diss., Greifswald, 1912; Stiepka A., Franz Dingelstedt als Director des Hofburgtheaters, W., 1949; Martersteig M., Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert, Lpz., 1904, с. 431—42.

ДИН ГО-СЯ́НЬ (р. 1909) — китайская актриса. С 7 лет обучалась в актёрской школе. С 11 лет начала выступать на сцене в Тяньцзине, исполняя роли амплуа сяошэн (молодой герой) и лаошэн (старик). Д. Г.-с. выступала во мн. амплуа театр. формы «шаньси банцзы», играя гл. обр. мужские роли, в т. ч.: Лодочник («Осенняя река»), Чжу Гун-юань («Лян Шань-бо и Чжу Ин-тай»), Цюй Юань (о. п. Го Мо-жо). Актриса обладает выразительным, низким голосом. В своих сценич. работах Д. Г.-с. стремится углубить психологич. характеристику героев. *З. В.*

ДИНЕ́ЙКА, Викторас (р. 1. I. 1900) — литовский актёр, режиссёр. Учился в драм. студии Ю. Вайчкуса (1916, Петербург), участвовал в спектаклях этой студии в 1917—18. С 1918 — актёр Вильнюсского т-ра, с 1920 работал в Каунасе (т-р об-ва «Творцов искусства»). В 1922—44 — актёр и режиссёр, в 1944—49 — гл. режиссёр Каунасского т-ра. Играл комедийные, характерные роли, а также роли неврастеников: Скольцовас («Зять» Креве), Сакалас («Новые люди» Вайчюнаса), Хлестаков; Белогубов («Доходное место»), Эйгчек («Двенадцатая ночь») и др. Пост. «Разлом» (1940), «Большой базар» Чюрлионене; «Русский вопрос» (1946) и др. Один из создателей эстрадного т-ра «Дзимдзи-Дримдзи» (1924) и эстрадной труппы «Весёлые братья» (1926). Выступал как конферансье. С 1949 работает в кино. *В. М.*

ДИНУ́ЛОВИЧ (Dinulović), Предраг (р. 1917) — югославский (сербский) режиссёр, театральный деятель. Окончил Муз. академию в Белграде. Сценич. деятельность начал в передвижных т-рах. В 1945—49 был режиссёром, затем директором Нар. т-ра в Нише, в 1949—51 — режиссёром Нар. т-ра в Белграде. С 1951 — директор и художеств. руководитель Белградского драм. т-ра. Пост. спектакли: «Оптимистическая трагедия»; «Пигмалион» Шоу, «Салемские колдуньи» и «Смерть коммивояжера» Миллера, и др. *Аг. М.*

ДИОНИ́С, Вакх (греч. Διόνυσος, Βάκχος, лат. Bacchus), — древнегреческий бог производительных сил природы, виноградной лозы, вина и виноделия. Из сельских праздников в честь Д. возникли греч. драма и т-р. Земледельч. культ Д. сопровождался играми и обрядами, содержание к-рых составляли оплакивание страданий и гибели Д. и ликование по поводу его воскресения. Эти игры и обряды отражали первобытные представления об умирающей и оживающей по временам года природе. Из обрядов оплакивания Д. через *дифирамбы* развилась трагедия. Подобное происхождение имеет *сатировская драма.* Комедия возникла [по свидетельству Аристотеля (см. «Поэтика», гл. 4)] из весёлых фаллич. песен, прославлявших весеннее обновление природы. Эти песни, носившие непристойный характер, высменивали лиц, навлёкших на себя обществ. недовольство.

Д. считался богом-покровителем др.-греч. т-ра, театр. представления происходили только на праздниках Д. (см. *Дионисии, Ленеи*). В середине орхестры стоял алтарь Д., актёры называли себя «мастерами Д.». Эта связь греч. т-ра с государственным культом была одной из причин высокого обществ. положения актёра в Др. Греции. Выдвинутое философом Ф. Ницше понятие «дионисийского начала» в античной трагедии как иррационалистического «духа музыки», противостоящего «аполлоновскому» принципу пластич. ясности (см. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», 1871), представляет собой декадентскую модернизацию фактов культурной истории античности. *С. А.*

ДИОНИ́СИИ (τὰ Διονύσια)—религиозные празднества в Др. Греции в честь *Диониса.* В состав Д. входили *дифирамб* — торжеств. хоровая песнь, прославлявшая Диониса, и *комос* — весёлое шествие поселян, сопровождавшееся задорными песенками, нередко обличит. характера. Исполнение дифирамбов приурочивалось в Афинах к первому дню т. н. Великих Д., справлявшихся в конце марта — начале апреля. Этот праздник вместе с Ленеями (конец января — начало февраля) имел наибольшее значение для истории афинской драмы. В 5 в. до н. э. в состав Великих Д. и Ленеев включались представления новых произведений драматич. поэтов: трёх трагиков и трёх комедиографов. Пост. трагедий на Великих Д. началась в 534 до н. э., комедий — ок. 487 до н. э. Каждый трагик представлял по три трагедии и по одной драме сатиров. У Эсхила 4 пьесы часто были объединены единым сюжетом и составляли т. н. тетралогию; у Софокла и Еврипида внутр. связи между отдельными частями тетралогии обычно не было. Комич. поэты ставили по одной комедии. Драматич. произв. оценивались специальными жюри из представителей афинских фил (административных округов); им присуждались первое, второе и третье места (для трагедии и для комедии отдельно). Кроме Великих Д. и Леneев, справлялись также Малые (сельские) Д. (декабрь — январь), на к-рых могли быть вторично пост. пьесы, вызвавшие одобрение зрителей на больших празднествах. В 4 в. до н. э. состязанию совр. поэтов предшествовала постановка произв. кого-либо из трагиков 5 в. дон.э.

Лит.: Deubner L., Attische Feste, B., 1956. *В. Я.*

ДИОНИ́СОВЫ ДЕ́ЙСТВА — см. *Дионисии.*

ДИОРА́МА (от греч. διά — сквозь и ὅραμα — вид, зрелище) в театре — 1) Часть декорационного оформления спектакля: изображение, написанное анилиновыми красками на тонком материале (полотно или бязь) и рассчитанное на просвет (источники света располагаются за Д.). Д. была изобретена в 1822 франц. художником-декоратором Л. Лагером. 2) Совокупность живописного фона (написанного клеевыми красками на холсте) вместе с предметным планом (бутафория). *Б. Я.*

ДИО́РДИЕВ, Евгений Яковлевич [р. 7(20).X. 1912) — русский советский актёр и режиссёр. Нар. арт. Казах. ССР (1958). Учился в Одесской театр. студии (педагоги Я. А. Варшавский, В. С. Смышляев). Сценич. деятельность начал в 1930 в Одесском т-ре им. Иванова. В 1935—37 — актёр Тираспольского т-ра, в 1937—40 — Свердловского и областных т-ров Свердловской области. С 1946 — актёр и режиссёр Алма-Атинского рус. т-ра. Д. играл драматич. и комедийные роли. Мастерство перевоплощения, яркая характерность — отличительные черты дарования Д.

Роли: Астров (1946); Гарри Смит («Русский вопрос», 1947), Шванда (1951), Городничий (1953); Ромодан («Крылья» Корнейчука, 1955), Протасов («Дети солнца», 1956); Платонов (в пьесе Чехова, 1959), Вожак («Оптимистическая трагедия», 1960).

С нач. 40-х гг. занимается режиссёрской деятельностью, пост. спектакли: «На золотом дне» Мамина-Сибиряка (1957), «Фальшивая монета» Горького (1958), «Оптимистическая трагедия» (1960). Снимается в кино. *Б. К.*

ДИПЛО́МНЫЙ СПЕКТА́КЛЬ (дипломная постановка) — 1) Спектакль, поставленный студентом-выпускником театрального учебного заведения в качестве экзаменац. работы для получения диплома со званием режиссёра. Выпускники-режиссёры направляются для постановки своих Д. с. в проф. и народные т-ры. 2) Спектакль, в к-ром все роли (или часть их) исполняются студентами-выпускниками на право получения диплома с квалификацией актёра. В Д. с. могут участвовать и выпускники по др. сценич. специальностям (театр. художники, художники-бутафоры и т. д.). В дореволюц. России, где не было спец. режиссёрских и художественно-технич. учебных заведений, Д. с. по этим специальностям, естественно, не было, а актёрские Д. с. обычно сводились к исполнению выпускниками пьес или чаще отрывков из разных пьес на закрытых экзаменац. показах. В СССР Д. с. существуют с 1936 (выпуски Северо-Осетинской и Якутской студий ГИТИСа). Для Д. с. выпускники разрабатывают постановочные планы, к-рые обсуждаются и корректируются на соответствующих кафедрах. Д. с. демонстрируются также на сценах проф. т-ров, Домов культуры, колхозных клубов и пр. Для приёма каждого Д. с. создаётся Гос. экзаменац. (аттестационная) комиссия. В Москве периодически проводятся открытые смотры Д.с. с последующим широким обсуждением показанных работ (показы Д. с. высших театр. уч. заведений столицы в 1951, 1953 и др., смотр Д. с. театр. уч. заведений Москвы, Киева, Харькова, Минска, Тбилиси, Еревана в 1958). Аналогичные смот-

ры проводятся и в др. городах. С 1958 в Москве при ГИТИСе существует специальный *Учебный театр*, на сцене к-рого студенты-дипломники проходят производственную практику и систематически показывают Д. с. *А. Шн.*

ДИРЕКЦИЯ ИМПЕРА́ТОРСКИХ ТЕА́ТРОВ — орган управления казёнными (позднее императорскими) театрами в царской России. Дирекция была создана в 1766 по указу Екатерины II как Дирекция петерб. придворных театров; первый директор — И. П. Елагин (1766—79), его преемник — В. И. Бибиков (1779—83). В 1783—86 наз. «Комитет над зрелищами и музыкой» (председатель — А. В. Олсуфьев), в 1786—1806 — снова Дирекция петерб. придворных т-ров. Директора: С. Ф. Стрекалов (1786—89), П. А. Соймонов и А. В. Храповицкий (1789—91, параллельно два равноправных директора), кн. Н. Б. Юсупов (1791—99), гр. Н. П. Шереметев (1799), обер-гофмаршал А. Л. Нарышкин (1799—1819), кн. П. И. Тюфякин (1819—21), А. А. Майков (1821—25), С. С. Остолопов (1825—29). При Нарышкине были осуществлены две реорганизации: 1) в 1806 — учреждение Моск. имп. т-ров с подчинением их Петерб. дирекции, 2) в 1812 — учреждение особого комитета «для разрешения высших театральных вопросов» и переход Дирекции придворных т-ров в его ведение (существовал до 1829). В 1822, при А. А. Майкове, Моск. имп. т-ры были выделены из общей дирекции и переданы в ведение моск. военного генерал-губернатора кн. Д. В. Голицына (до 1826), а затем в ведение вновь образованного Министерства двора. Директора: Ф. Ф. Кокошкин (1823—31), М. Н. Загоскин (1831—42). В 1842 Моск. имп. т-ры снова были подчинены общей дирекции придворных т-ров с переименованием её в Д. и. т.; находилась в ведении Министерства имп. двора. Директорами Д. и. т. были кн. С. С. Гагарин (1829—33), А. М. Гедеонов (1834—58), А. И. Сабуров (1858—62), А. М. Борх (1862—67), С. А. Гедеонов (1867—75), К. К. Кистер (1875—81), И. А. Всеволожский (1881—99), С. М. Волконский (1899—1901), В. А. Теляковский (1901—17). Вскоре после Февральской революции Д. и. т. была преобразована в Дирекцию гос. т-ров (директор — Ф. Д. Батюшков); существовала до ноября 1917. *А. Шн.*

ДИРИЖЁР (от франц. diriger — управлять) — лицо, руководящее коллективным исполнением муз. произведения (оркестром, хором, ансамблем песни и пляски), оперным и балетным спектаклем. Д. проводит подготовит. работу с исполнительским коллективом (на репетициях), выступает как его руководитель во время концерта, спектакля, указывая темп, динамич. оттенки, момент вступления тех или иных групп исполнителей или отдельных солистов, воодушевляя и организуя коллектив. Д. определяет художеств. истолкование исполняемого произведения, создаёт ансамбль, добивается технич. стройности исполнения. В 18 в. Д. вок. или инструмент. капеллы, а также оперы наз. капельмейстером. Позднее это название закрепилось гл. обр. за Д. воен. духового оркестра (наз. также военным Д.). Хоровой Д. наз. хормейстером.

ДИРИЖИ́РОВАНИЕ — вид муз. исполнительства, иск-во управления коллективным исполнением музыки (оркестром, хором, в опере и т. п.). Возникло в 18 в. в связи с появлением оперы и генерал-баса. Чембалист, продолжая выполнять функции аккомпаниатора в речитативе, начал руководить ансамблем исполнителей, давал знак вступления оркестру и солистам, следил за соблюдением правильного темпа, ритма и сохранением ансамблевого строя. Помимо Д. с чембало, к-рое во мн. странах сохранялось в оперной практике до конца 18 в., возникло и Д., при к-ром дирижёр, стоя перед ансамблем, управлял им жестами с помощью палочки или свитка. Часто дирижировал сам композитор, автор оперы (Гайдн и Моцарт), а чембалист был его помощником.

В 18 в. техника Д. интенсивно развивалась, расширился круг жестов и выразит. возможностей дирижёра, он превратился в музыканта-интерпретатора, к-рый стремился не только выдержать правильный ритм и темп, но и донести до слушателей содержание произведения. В симф. оркестре первым помощником Д. становится концертмейстер-скрипач, в оперном оркестре им остаётся чембалист (до исчезновения генерал-баса). Необходимость особой специализации в Д. была вызвана развитием муз. иск-ва (постепенное усложнение муз. мышления, муз. языка и средств его выражения, оркестровой и хоровой фактуры). Сложность дирижёрского иск-ва потребовала участия в исполнении муз. произв., в т. ч. опер, крупнейших музыкантов, б. ч. композиторов, обладавших дирижёрскими способностями. Среди выдающихся дирижёров-профессионалов 19 в., заложивших основы совр. дирижёрской техники,— Г. *Берлиоз*, Р. *Вагнер*, К. М. *Вебер*, Ф. Мендельсон, позднее — Г. *Бюлов* и Г. *Рихтер*. Большое значение в развитии оперного иск-ва и профессии дирижёра имела дирижёрская деятельность Г. *Малера*. Среди его учеников — дирижёры Б. *Вальтер*, А. *Цемлинский*, О. Фрид и др.

В 20 в., в связи с тенденцией к созданию синтетич. муз.-драм. оперного спектакля, особенно возрастает роль дирижёра и его ответственность. Дирижёр зачастую превращается в гл. руководителя спектакля, он вникает в мельчайшие детали постановки, исполняя т. о. функции режиссёра. Среди крупнейших мастеров оперного Д. в 20 в. Г. *Караян*, *Й. Крипс*, Б. *Паумгартнер* (Австрия), Т. *Бичем*, А. *Коутс* (Англия), Я. *Ференчик* (Венгрия), Б. Вальтер, Ф. *Вейнгартнер*, О. *Клемперер*, К. *Краус* (Германия), А. *Ралте* (Голландия), Д. *Митропулос* (Греция), В. *Гуи*, М. Росси, А. *Тосканини* (Италия), Дж. *Джорджеско* (Румыния), Л. *Стоковский* (США), А. *Ярнефельт* (Финляндия), Р. *Дезормьер*, Ж. Себастьян (Франция), З. Халабала (Чехословакия), Л. Матачич (Югославия) и др.

В России в 19 — нач. 20 вв. были выдающиеся дирижёры: К. Н. *Лядов*, пианист В. И. Сафонов, композиторы и пианисты С. В. *Рахманинов*, А. Г. *Рубинштейн* и Н. Г. *Рубинштейн*, композитор П. И. *Чайковский* и др. Большое влияние на развитие оперного Д. оказали дирижёры Э. *Направник* (в Петербурге) и В. *Сук* (в Москве).

После Октябрьской революции Сов. правительство организовало систематич. подготовку дирижёров в лучших консерваториях страны, в средних и высших муз. уч. заведениях. Сов. дириж. иск-во определяется творчеством А. М. Пазовского, Н. С. *Голованова*, С. А. *Самосуда*, Э. И. *Грикурова*, К. П. *Кондрашина*, А. Ш. *Мелик-Пашаева*, Б. Э. *Хайкина*, В. В. *Небольсина* и др. Развивается Д. и в союзных республиках — К. *Симеонов* на Украине, О. *Димитриади* в Грузии, Н. *Ниязи* в Азербайджане, Л. *Вигнер* в Латвии. *Н. Ан.*

ДИСЕ́НТА-И-БЕНЕДИ́КТО (Dicenta y Benedicto), Хоакин (3.II.1863—20.II.1917) — испанский писатель, драматург. В 1888 начал драматургич. деятельность (пьеса в стихах «Самоубийство Вертера», труппа Кальво-Вико, Мадрид). Написал ок. 39 пьес. Автор первой в Испании пьесы о жизни рабочих — «Хуан Хосе» (1895, труппа Э. Марио, Мадрид). Пьеса вызвала широкий обществ. отклик в Испании, а в годы республики (1931—39) ставилась ежегодно 1 Мая. Д.-и-Б.— автор драм: «Люциано» (1894, труппа Э. Марио), «Сеньор Феодал» (1896, «Т-р комедии»), «Даниэль» (1906, труппа Герреро-Мендоса, Мадрид) и др.

Соч.: Дисента-и-Бенедикто Х., Хуан Хосе. Драма в 3 д., пер. с исп., М., 1935.

Лит.: Gonzales Blanco A., Los dramaturgos españoles contemporaneos, Valencia, 1917. *В. Ч.*

ДИСК (Divadelní studio Státní konservatoře) — чехословацкий учебный театр при *Академии искусств*. Основан в 1945 в Праге как театр. студия Гос. консерватории. Пост. спектаклей в Д. осуществляют студенты старших курсов, являющиеся актёрами и оформителями этих спектаклей. *Л. Сол.*

ДИСКА́НТ, д и ш к а н т (позднелат. discantus, от лат. dis — приставка, означающая расчленение, и cantus — пение),— 1) Высокий детский голос (мальчиков). 2) Партия в хоре или вок. ансамбле, исполняемая высокими детскими или высокими женскими (сопрано) голосами.

ДИССЕ́ПОЛО (Discépolo), Армандо (р. 18.IX.1887) — аргентинский драматург, режиссёр. Работу в т-ре начал в 1910 драмой «В железных тисках» (т-р «Аполо», Буэнос-Айрес), к-рая выдвинула его в ряды лучших аргент. драматургов реалистич. направления. Писал *сайнете*, драмы, комедии. Автор пьес: «Кузница» (1912, т-р «Аполо») из жизни рабочих, «Честные люди», «Кукла», «Поднимись и шагай» и др. Пьесы «Органчик» (1925), «Матео» (1923) и «Часовщик» (1935) сохраняются в репертуаре аргент. т-ров. Герои Д.— люди «дна». Пьесы его отмечены яркостью диалога и драматизмом, обличают распад бурж. общества Аргентины 30-х гг. Продолжая традиции Ф. *Санчеса*, Д. стремился отобразить стремление людей к лучшей жизни, но герои его пассивны, обычно не видят выхода из кризиса. В 1929 Д. начал режиссёрскую деятельность в труппе «Нового т-ра» (Буэнос-Айрес); в 1930 — режиссёр т-ра «Архентино» (Буэнос-Айрес). Пост. спектакли: «Конец недели» Шериффа, «Приглашение к путешествию» Бернарда, «Снег» Пшибышевского и др. В 1936—40 работал в т-рах «Астраль», «Политеама» и др. (Буэнос-Айрес). Пропагандировал на аргент. сцене систему Станиславского. Воспитал плеяду выдающихся аргент. актёров (Б. Зингерман, Ф. Петрони, М. Де ла Вега и др.).

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata. 2 ed., B. Aires, 1957; Siete sainetes porteños, B. Aires,1958; Gallo B. R., Historia del sainete nacional, B. Aires, 1959. *Ал. Р.*

ДИСТЕГИ́Я (греч. διστεγία, от δι — приставка, означающая дважды, двойной, и στέγος — крыша) — в древнегреческом театре, по-видимому, верхний этаж здания сцены, а также его плоская крыша. По свидетельству греч. лексикографа Полидевка (Поллукса), в трагедии Д. изображала верхний этаж дворца (напр., в «Финикиянках» Еврипида Антигона смотрит с Д. на войско, осаждающее Фивы). *С. А.*

ДИ СТЁФАНО (Di Stefano), Джузеппе (р.24. VII. 1921) — итальянский артист оперы (лирический тенор). Ученик А. Торкио и Л. Монтезанто. Дебютировал в т-ре города Реджо-нель-Эмилия в 1946 в опере «Манон» Массне (де Грие). В сезоне 1946—47 выступал в оперных т-рах Милана, Рима и Барселоны. С 1948 ежегодно поёт в «Метрополитен-опера», гастролирует в городах Европы и Америки, в т. ч. в Генуе (1951), Триесте (1950, 1952), Мехико (1952), Берлине (1955), Вене (1956). С 1951—солист т-ра «Ла Скала». У Ди С. ровный звучный голос широкого диапазона, точная фразировка, выдающиеся сценич. данные. Особенно удаются артисту драматич. партии, требующие большого исполнительского темперамента.

Партии: Эдгар, Неморино («Лючия ди Ламмермур», «Любовный напиток» Доницетти), Хозе, Альфред, Каварадосси, Рудольф, Канио; Пинкертон («Чио-Чио-сан»), Туридду («Сельская честь» Масканьи), Манрико («Трубадур»), Герцог; Надир («Искатели жемчуга» Бизе), Вертер, Ленский и др.

Лит.: Lauri-Volpi G., Voci parallele, Mil., 1955. *Св. Г., Из. Ф.*

ДИТТЕРСДОРФ (Dittersdorf), Карл (2.XI.1739—24.X.1799) — австрийский композитор, дирижёр, скрипач. Музыке обучался в Вене. В 1761—65 служил скрипачом в венском придворном оркестре, в 1765—95 работал придворным капельмейстером. Д.— один из создателей венского *зингшпиля*, соединявшего простоту и ясность мелодии, близкой к бытовым истокам, с развитыми оперными формами (арии, ансамбли и т. д.).



Автор зингшпилей: «Доктор и аптекарь» (1786), «Обман из-за суеверия» (1786), «Любовь в сумасшедшем доме» (1787) (все пост. в Вене, в «Кернтнертортеатре»), «Скряга Иеронимус» (1787, «Леопольдштадттеатр», Вена), «Красная шапочка» (1788, Бреславль); опер: «Отвергнутая любовь» (соч. 1771), «Кузнец» (соч. 1775), «Свадьба Фигаро» (соч. до 1786), «Призрак с барабаном» (соч. 1794), «Виндзорские проказницы» (соч. 1796) (все не пост.), св. 100 симфоний и др.соч.

Соч.: Über die Grenzen des Komischen und Heroischen in der Musik, «AMZ», Lpz., 1798; Über die Behandlung italienischer Texte bei der Komposition, там же.

Лит.: Krebs C., Dittersdorfiana, Lpz., 1900 (с перечнем всех соч. Д.); Holl K., C. v. Dittersdorf's Opern für das wiederhergestellte Johannisberger Theater. Diss., Bonn — Hdlb., 1913; Riedinger L., Dittersdorf als Opernkomponist, в кн.: Studien zur Musikwissenschaft..., II, Lpz.—W., 1914. *Ан. В.*

ДИФИ́Л (Δίφιλος) из Синопа (ок. 355/350—ок. 263 до н. э.)—др.-греч. драматург; один из виднейших представителей новой аттич. комедии. Современник и соперник *Менандра*. Д. принадлежало ок. 100 комедий (сохранилось ок. 60 названий и незначит. фрагменты). Комедии Д. отличались мастерством композиции, умелым сопоставлением контрастных сцен, живым и острым диалогом. Творчеству Д. подражал Плавт в нек-рых своих комедиях («Казина», «Канат» и др.).

Лит.: Comicorum atticorum fragmenta, ed. Th. Kock, v. 2, Lipsiae, 1884. *С. М.*

ДИФИРА́МБ (διθύραμβος) — в Древней Греции хоровое песнопение в честь бога Диониса. Возник в устной нар. поэзии. В 7—6 вв. до н. э. лит. форму Д. придал поэт Арион. При исполнении Д. из хора выделялся запевала, зачинавший песню, подхватываемую хором. Д. отличался повышенной эмоциональностью и, по-видимому, включал зачатки диалога (между запевалой и хором), что и определяет его значение для возникновения греч. драмы. По словам Аристотеля, трагедия возникла от запевал Д. («Поэтика», гл. 4). Д. раннего периода, принадлежащиеАриону, Ласу и др., не сохранились, Д. поэта Пиндара дошли в виде фрагментов. В 1896 был обнаружен сборник поэм Бакхилида, одна из них — Д. «Тезей» (70-е гг. 5 в. до н. э.) — имеет чёткое диалогич. построение. Драматич. элемент был, по-видимому, присущ и более ранним Д., но Бакхилид усилил его.

Лит.: История греческой литературы, под ред. С. И. Соболевского [и др.], т. 1, М.—Л., 1946. *С. А.*

ДИФТЕ́РЫ (греч. διφθέρα — шкура, кожа) — в древнегреческой комедии костюм пастухов и других сельских персонажей; род грубой одежды из кожи (или шкуры) домашнего животного. *С. А.*

ДИШКА́НТ — см. *Дискант*.

ДМИТЕ́РКО, Любомир Дмитриевич (р. 18. III. 1911) — украинский советский писатель, драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1943. Учился в Ин-те нар. образования Каменец-Подольска (1928—30), на сценарных курсах Киевского кинотехникума (1930—32). Лит. деятельность начал в 1928. Написал пьесы: «Хрещатый яр» (1944, Т-р им. Франко, Киев), в новой редакции — «Генерал Ватутин» (1947, Т-р им. Шевченко, Харьков) — о героической борьбе советских воинов за освобождение Киева, «Навеки вместе»



(1950, Днепропетровский т-р им. Шевченко) — историческая драма о борьбе за воссоединение украинского и русского народов, о их единстве и содружестве. Автор пьес «Пути человеческие» («Подснежники», 1954, Харьковский т-р им. Шевченко) — о строителях гидроэлектростанции на Днепре, «В золотой раме» (1956, там же) — о значении иск-ва, творчестве художника, «Девичья доля» (1959, Запорожский т-р им. Щорса) — о воспитании молодёжи. Пьесы Д. отличаются поэтичностью, романтич. приподнятостью, в них созданы яркие характеры, отражены жизненные конфликты.

Соч.: Пьесы, Киев, 1951; Драмы, пер. с украинск., М., 1955.

Лит.: Кузякина Н., Любомир Дмитерко. Лит.-критич. очерк, Киев, 1951; Письменник радянської України, Київ, 1900. *Р. Б.*

ДМИТРЕВСКИЙ (наст. фам.— Демерт), Владимир Александрович [19(31).VII.1820—22.I(3.II). 1871)]— русский актёр. Учился на философском ф-те Казанского ун-та (1838—39). Участвовал в любительских спектаклях. Сценич. деятельность начал в Казани в труппе П. А. Соколова (амплуа простака), затем (1840-е гг.) играл в Калуге. Исполнял роли резонёров и характерные. В 1847 дебютировал на сцене Малого т-ра и в 1848 был зачислен в труппу. Отличаясь умом, культурой, самобытным талантом, исключит. трудолюбием, Д. тщательно изучал каждую роль, создавая даже в слабых пьесах живые сценич. образы.

Роли: Готье (комедия-водевиль «Записки демона» Араго и Вермона), Правдин («Недоросль»), Яичница и Кочкарёв («Женитьба»), Фёдор («Свадьба Кречинского»). Д. много выступал в произв. Островского; был первым исполнителем 19 ролей в его пьесах на моск. сцене: Илья («Не так живи, как хочется»), Вышневский («Доходное место»), Голутьин («На всякого мудреца — довольно простоты»), Хлынов («Горячее сердце») и др. Исполнял роли в пьесах Шекспира — Яго; сэр Тоби («Двенадцатая ночь»). Играл в комедиях Мольера —«Тартюф» (Оргон и Клеант), «Лекарь поневоле» (Жеронт). В 1856—1862 преподавал драм. иск-во в Моск. театр. уч-ще.

Лит.: Баженов А. Н., Соч. и переводы, т. 1, М., 1869. *Е. Фил.*

ДМИТРЕ́ВСКИЙ (Дмитревской), Иван Афанасьевич [28.II (11.III). 1734—27.X(8.XI). 1821] — русский актёр, режиссёр, педагог; переводчик, автор лит. трудов, театральный деятель. Друг Ф. Г. *Волкова* и его сподвижник по созданию т-ра в Ярославле (1750), Д. был вместе с труппой Волкова вызван в Петербург и в 1752 отдан «для подготовки к актёрскому званию» в Петерб. шляхетный корпус. В 1756 Д. вошёл в труппу первого рус. постоянного публичного т-ра, руководимого драматургом А. П. Сумароковым и Волковым. После смерти Волкова (1763) Д. продолжал начатое им дело. Он проявил огромную энергию и инициативу в укреплении общественной роли рус. театра, способствовал расширению его репертуара и развитию нац. школы актёрского творчества. В течение 4 лет (1780—83) Д. был руководителем, педагогом, актёром и режиссёром петерб. т-ра Книппера, созданного для демократич. зрителя. Позднее преподавал в петерб. театр. школе и был гл. режиссёром рус. труппы. Д. был одним из крупнейших представителей рус. сценич. классицизма. Его игра подчинялась строгому логич. замыслу, не оставлявшему места произвольному выявлению чувства. Д. довёл до высокого совершенства систему сценич. декламации, подготовленную лит. реформой М. В. Ломоносова, В. К. Тредиаковского и А. П. Сумарокова. Его лучшие роли: Синав, Димитрий («Синав и Трувор», «Димитрий Самозванец»



И. А. Дмитревский.

Сумарокова), Альцест («Мизантроп» Мольера) и др. В 70—80-е гг. Д. в своём творчестве преодолевает каноны классицистич. эстетики. В 1770 он пост. «Евгению» Бомарше —пьесу, вызывавшую яростные нападки классицистов, и исполнил в этом спектакле роль графа Клерандона; позднее перевёл ряд пьес сентименталистского направления (Сорена, Детуша и др.). Огромное влияние на творчество Д. оказало его сближение с Д. И. Фонвизиным и И. А. Крыловым. В 1782, несмотря на препятствия со стороны двора, Д. осуществил пост. комедии «Недоросль». Обличительные, сатирич. идеи комедии были ярко выражены Д. в образе Стародума, ставшем одной из его лучших работ. Д.— первый из рус. актёров представлял отечеств. театр за границей (в 1765—66 и 1767—68). Обществ. и художественный авторитет Д. среди современников был чрезвычайно высок.

И.А.Дмитревский в роли Стародума.



Первый рус. режиссёр-педагог, Д. воспитал несколько поколений рус. актёров; среди них — В. П. Померанцев, А. С. Яковлев, Е. С. Семёнова и др. Д. выступал также как писатель и историк т-ра. По поручению Российской академии в 1792 составил «Историю русского театра» (рукопись не сохранилась). В 1802 за выдающиеся заслуги перед рус. лит-рой и т-ром был избран действит. чл. Российской академии.

Лит.: Аксаков С. Т., Я. Е. Шушерин и современные ему театральные знаменитости, в его кн.: Избр. соч., М.—Л., 1949; Жихарев С. П., Записки современника, т. 1—2, М.—Л., 1955; Горбунов И. Ф., Очерки из истории театра. II. Иван Афанасьевич Дмитревский, в его кн.: Полное собр. соч., т. 2, 3 изд., СПБ, 1904; Всеволодский-Гернгросс В. Н., Иван Афанасьевич Дмитревской, М.—Л., 1945; его же, Русский театр второй половины XVIII в., М., 1960, с. 297—303; Асеев Б. Н., Русский драматический театр XVII—XVIII веков, М., 1958, с. 340—52. *В. В.-Г., Ю. Д.*

ДМИ́ТРИЕВ, Владимир Владимирович [31.VII (13.VIII). 1900—6.V.1948] — русский советский театральный художник. Засл. деят. иск-в РСФСР (1944). Учился живописи в школе Е. Н. Званцевой (1916—1917) и в Академии художеств в Петрограде (Гос. свободные художеств. мастерские, у К. С. Петрова-Водкина, 1918—21). В 1916—17 посещал занятия «Студии на Бородинской», руководимой В. Э. Мейерхольдом. В 1918 окончил Курсы мастерства сценич. постановок. Работу в т-ре начал в 1917. Творч. путь художника был сложен и противоречив. Пройдя в 20-х гг. 20 века через увлечение абстрактным кубофутуризмом («Зори» Верхарна, 1920, Т-р РСФСР 1-й), экспрессионизмом («Эуген Несчастный» Толлера, 1923, Ленингр. гос. т-р драмы), урбанизмом («Прыжок через тень» Кшенека, 1927, Ленингр. Малый оперный т-р), Д. обратился к созданию монументально-обобщённого оформления («Борис Годунов», 1928, Ленингр. т-р оперы и балета) и эмоционально-насыщенным эскизам («Бесприданница», неосуществл. пост. МХАТа, 1929), в к-рых ярко проявились нац. основы творчества Д. С сезона 1928—29 начинает работу в МХАТе (в 1941—48 Д.— гл. художник т-ра). Обращение к рус. классике и сов. драматургии, работа с крупнейшими мастерами театр. иск-ва К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко обусловили перелом в творчестве Д. Он стал художником-режиссёром, умеющим остро и глубоко раскрывать в декорациях идею произведения, своеобразие стиля и художеств. манеры автора, замысел режиссёра, подчиняя этим задачам композицию сценич. пространства, колористич. гамму, свет и др. Д. оформил ок. 150 драматич., оперных и балетных спектаклей в ведущих т-рах СССР: «Егор Булычов и другие» (1932, Т-р им. Вахтангова), «Воскресение» (1930) и «Анна Каренина» (1937) по Л. Н. Толстому, «Враги» (1935), «Три сестры» (1940), «Последняя жертва» Островского (1944; Гос. пр. СССР, 1946)— в МХАТе; «Пиковая дама» (1931, 1944); «Вражья сила» Серова (1948; Гос. пр. СССР, 1948), «Проданная невеста» (1948; Гос. пр. СССР, 1949) — в Большом т-ре; «Орлеанская дева» Чайковского (1945; Гос. пр. СССР, 1946) — в Ленингр. т-ре оперы и балета им. Кирова; «Война и мир» Прокофьева (1946) — в Ленингр. Малом оперном т-ре и др. К сценич. произведениям, привлекавшим его своей поэтичностью и психологич. глубиной, он возвращался неоднократно, давая новые варианты изобразительного решения («Бесприданница», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Кармен», «Гамлет» и др.).

Мастерски изображая в своих декорациях грибоедовскую Москву, купеческий быт в пьесах Островского, тургеневские усадьбы, лирич. пейзажи в произв. Чехова и Чайковского, старый Петербург или допетровскую Русь, Д. всегда оставался художником, остро чувствующим современность; его дарование полно и глубоко раскрылось в работе над произв. сов. драматургов и композиторов. Жизненно правдиво и романтически приподнято передавал Д. величественный и грозный облик революц. Петрограда («Человек с ружьём», 1937, Т-р им. Вахтангова, «На берегу Невы» Тренёва, 1937, Ленингр. т-р драмы им. Пушкина), атмосферу Москвы первых лет революции («Кремлёвские куранты», 1942, МХАТ), суровые картины Великой Отечеств. войны («Фронт», 1942, и «Русские люди», 1943, МХАТ, «Надежда Светлова» Дзержинского, 1943, Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко). Д. много и плодотворно работал над созданием балетных спектаклей как художник, а иногда и как автор (или соавтор) либретто: балеты Асафьева «Пламя Парижа» (Ленингр. т-р оперы и балета, 1932; Большой т-р, 1933), «Утраченные иллюзии» и «Партизанские дни» (Ленингр. т-р оперы и балета им. Кирова, 1936 и 1937).

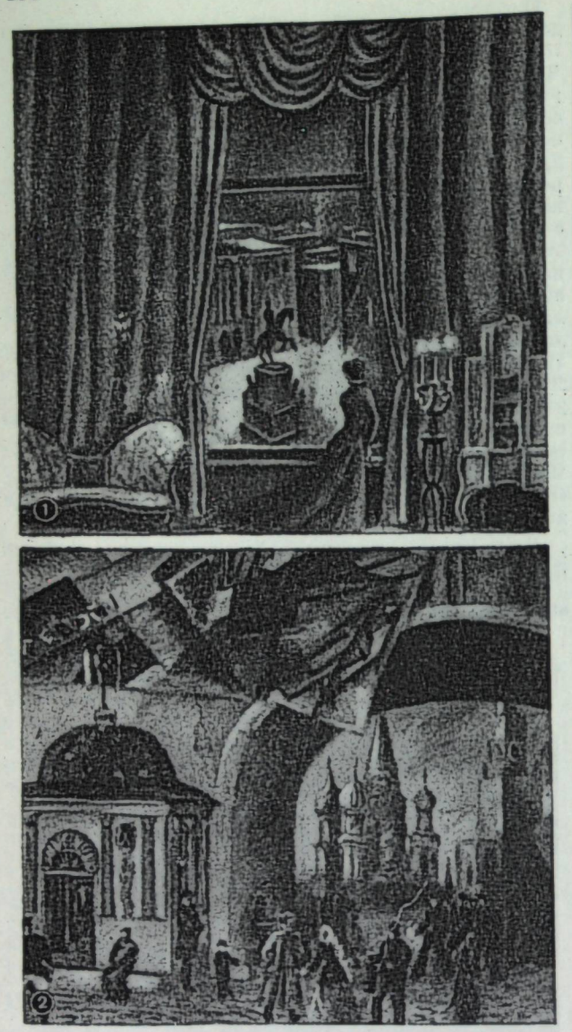
Соч.: [О своей работе в МХАТ], «Искусство», 1938, № 6; Чувство нового. Заметки художника, «Театр», 1945, № 3—4; Памяти П. В. Вильямса, «Театр», 1948, № 1.

Лит.: Чушкин Н., Путь художника, в кн.: Ежегодник Московского Художественного театра. 1948 г., т. 1, М.,

В. В. Дмитриев: 1. Макет декорации к спектаклю «Егор Булычов и другие». 2. Эскиз декорации к спектаклю «Пиковая дама».







Эскизы декораций В. В. Дмитриева к спектаклям: 1. «Анна Каренина». 2. «Кремлёвские куранты».

1950; Выставка произведений... Владимира Владимировича Дмитриева. Каталог, М., 1954; Костина Е. М., Дмитриев, М., 1957. *Н. Ч.*

ДМИТРИЕВ, Павел Дмитриевич (р. 22.VI.1915) — чувашский сов. театральный художник. Засл. деят. иск-в Чуваш. АССР (1960). Окончил муз.-театр. уч-ще в Чебоксарах (1935), одновременно занимался у худ. А. Г. Дымова. С 1935 работает в Чувашском т-ре (Чебоксары) актёром и художником. Роли: Сендияр («Айдар» Осипова), Сетнер («Нарспи» по К. Иванову), Фабрицио («Хозяйка гостиницы»), Незнамов и др. Оформил спектакли: первую чуваш. муз. комедию «Радость» Кривоносова (1936), «Айдар» и «Кужар» Осипова, «Нарспи»; «В деревне» Павлова, «Молодая гвардия», «Бронепоезд 14-69», «Лес», «Без вины виноватые», первую чуваш. оперу «Шывармань» Васильева, «Евгений Онегин». *А. Ив.*

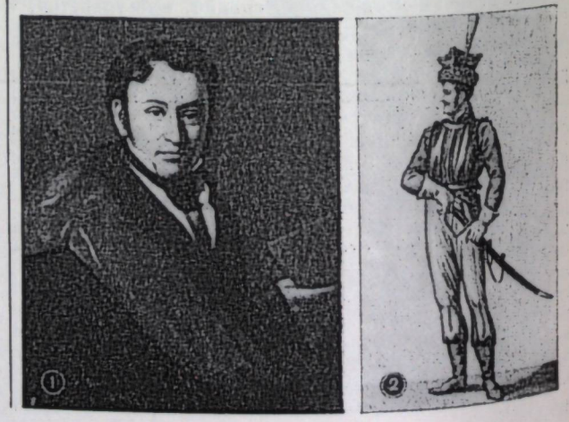
ДМИТРИЕВ, Юрий Арсеньевич (р. 3.XII.1911) — русский советский театровед. Доктор искусствоведения (1951). Чл. Коммунистич. партии с 1940. Окончил ГИТИС (1935). Лит. деятельность начал в 1929 как рабкор. Д. работает в области истории дореволюц. рус. т-ра и сов. т-ра, цирка, эстрады. Написал первую книгу по истории рус. цирка, книги и статьи по теории и истории цирка и эстрадного иск-ва. Занимаясь изучением творчества актёра П. С. Мочалова, Д. опубликовал о нём неск. работ и новые документы. Автор ряда глав в «Очерках истории русского советского драматического театра» (т. 1, М., 1954, т. 2, М., 1960) и др. Выступает как критик. С 1937 ведёт педагогич. работу в ГИТИСе. Профессор (1940).

Соч.: П. С. Мочалов, М., 1949; Ермолова, М., 1954; Искусство на Всемирной выставке в Брюсселе, М., 1960; Мочалов актёр-романтик, М., 1961; Ф. Волков и начало русского театра, «Театр», 1950, № 6; Н. В. Гоголь о сценическом искусстве, в кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1953. Театр, М., 1953 (совм. с Л. З. Фрадкиным); Великий артист-демократ, в сб.: П. С. Мочалов..., М., 1953; В спорах о путях развития советского театра, в кн.: Ежегодник Института истории искусств, М., 1954; П. С. Мочалов в роли Чацкого, в кн.: Сообщения Института истории искусств, [вып.] 6. Театр, М., 1955; Н. П. Смирнов-Сокольский, в кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1958. Театр, М., 1958; Попов, в кн.: Труд актёра. Сб. статей, вып. VII, № 21, М., 1960; Аркадий Райкин, «Театр», М., 1958, № 5; Народный артист, в кн.: Утесов Л., С песней по жизни, М., 1961; 75 000 000, «Искусство эстрады», [М.], 1961, вып. 1; Виталий Лазаренко, М., 1946; Начало цирка нового времени, «Советский цирк», 1949, № 9; Русский цирк, М., 1953; Братья Дуровы, М., 1954; Цирки в Москве, в кн.: История Москвы, т. 6, М., 1959; В чём же всё-таки специфика цирка?, «Советский цирк», 1960, № 8; Высокое искусство цирка, в сб.: Огни манежа. Статьи о цирке, [М.], 1961; И. С. Радунский и его записки, в кн.: Радунский И. С., Записки старого клоуна, М., 1954; Искусство фокусника, в кн.: Вадимов А. А. (Алли-Вад.), Искусство фокуса, М., 1959; Кио и его предшественники, в кн.: Кио, Фокусы и фокусники, М., 1958; Б. Эдер и его питомцы, в кн.: Эдер Б., Мои питомцы, М., 1955. *Н. Лит.*

ДМОХО́ВСКИЙ, Борис Михайлович [р. 16(28).I. 1899]—русский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1952. Окончил Школу рус. драмы в Петрограде (1924, класс Н. Н. Арбатова и В. Я. Софронова). Сценич. деятельность начал в Ленингр. Большом драм. т-ре в 1922 как актёр, в 1924 — как режиссёр (пост. «Любовь Яровая», 1927; «Пурга» Щеглова, 1927, и др.). В 1931—37— работал в Передвижном ленингр. т-ре Комедии, пост.: «Слуга двух господ» (1932); «Чужой ребёнок» Шкваркина (1934); «Женитьба Труадека» Ромена (1933) и др. Работал в Дальневосточном т-ре муз. комедии и др. т-рах. С 1949 — режиссёр Ленингр. т-ра драмы им. Пушкина. Пост.: «Калиновая роща» Корнейчука (1951), «Высокая волна» («Жатва») Николаевой (1952), «Голос Америки» (1950) и «Лермонтов» (1953) Лавренёва и др. С 1924 занимается педагогич. деятельностью (в 1931—37 — в Ленингр. театр. ин-те). Снимается в кино. *Э. К.*

ДМУШЕ́ВСКИЙ (Dmuszewski), Людвик (24.XII. 1777—9.XII.1847) — польский актёр, оперный певец, режиссёр. С 1800 работал в Нац. т-ре в Варшаве. Как

1. Л. Дмушевский. 2. Л. Дмушевский в роли Тадеуша Хвалибога (в о. п. собств. соч.).



актёр выступал до 1826. Играл гл. обр. роли любовников в комедиях: Шармантский («Модные спазмы» Богуславского), Радослав («Пан Гельдхаб» Фредро) и др. Выступал и в оперных спектаклях — Тамино («Волшебная флейта») и др. С 1820 одновременно работал и как режиссёр, в 1825 стал одним из директоров т-ра. Д. принадлежит к числу основоположников реалистич. школы сценич. иск-ва в Польше. Автор оперкомедий «Окопы на Праге» (1807), «Жалко усов» (1814) и др. Был редактором «Курьера Варшавского» и Ежегодников Нац. т-ра. В 1836—38 занимался педагогич. деятельностью в варшавской драм. школе.

Лит.: Szwankowski E., Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach, 1799—1814, Wrocław, 1954.

«ДНЕВНИ́К АРТИ́СТА» — 1) Приложение к журн. «Артист», выходившее в 1892—93. В «Д. а.» печатались переводные и рус. пьесы, статьи по истории драматургии и т-ра, рецензии. 2) Журнал, издававшийся в Москве в 1891. Вышел один номер. Издатель — Ф. Куманин. Был преобразован в приложение к журналу «Артист».

«ДНЕВНИ́К РУ́ССКОГО АКТЁРА» — русский театральный журнал. Выходил ежемесячно в Петербурге в 1886. В журнале было опубликовано письмо Л. Н. Толстого к редактору П. Денисенко, в к-ром утверждались взгляды писателя на воспитательные задачи нар. т-ра.

«ДНЕВНИ́К ТЕА́ТРА И ИСКУ́ССТВА» — русская газета, выходившая в Петербурге в 1898—1905, по 2—4 номера в год. Редактор — А. Кугель. В газете печатались статьи о рус. т-ре.

«ДНЕВНИ́К ТЕАТРА́ЛА» — русская еженедельная газета, выходившая в Москве в 1889—91. Редактор-издатель — П. Кичеев. Вышло 12 номеров.

ДНЕПРО́В, Митрофан Иванович [р. 1(13).VI.1881]— русский советский артист оперетты. Засл. арт. РСФСР (1947). В 1900—06 учился на оперных курсах О. Бестриха в Петербурге и пел в студенч. спектаклях (Онегин, Демон, Риголетто и др.). С 1907 выступал в опереточных антрепризах К. Тонни, Я. Щукина, И. Зона, Е. Потопчиной, в Товариществе Моск. оперетты, в «Новом т-ре оперетты». В 1933—39 Д. гастролировал по СССР. В 1939—51 Д. — артист Моск. т-ра оперетты. В 1946—47 работал в Пятигорске, где пост. «Свадьбу в Малиновке» Б. Александрова, «Сильву» и «Баядеру» Кальмана. Д. создал яркие лирико-драматич. и характерные образы.

Роли: Ферфакс («Гейша» Джонса), Данило («Весёлая вдова» Легара), Парис («Прекрасная Елена» Оффенбаха), Маркёр («Женихи» Дунаевского), Мистер Икс («Принцесса цирка» Кальмана), Корецкий («Год спустя» Б. Александрова), Игонин («Беспокойное счастье» Милютина), Муромский («Акулина» Ковнера) и мн. др.

Лит.: Днепров М., Полвека в оперетте, М., 1961. *А. Ив.*

ДНЕПРО́В, Сергей Иванович (16.X.1884—14.III. 1955) — русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1949). Окончил Моск. ун-т (юридич.ф-т, 1904) и курсы драмы А. И. Адашева (1908). В 1908—11 работал в Моск. Художеств. т-ре (Нахман—«Miserere» Юшкевича и др.). Играл в провинц. т-рах (1912—23, 1925—31), в Малом т-ре (1923—25), МХАТе 2-м (1931—36). С 1936 — актёр Т-ра им. Моссовета. Д. вёл педагогич. работу (студии при т-рах, Моск. театр. уч-ще и др.).

Роли: Чацкий, Незнамов, Жадов, Фердинанд, Карл Моор; Риварес («Овод» по Войнич), князь Мышкин («Идиот» по Достоевскому), Терёхин («Ржавчина» Киршона), Яровой; Годун («Разлом»); Волгин («Чудак» Афиногенова), Карандышев; Колычев («Василиса Мелентьева» Островского), Пастор («Медвежья свадьба» Луначарского), Морис Массубр («Мольба о жизни» Деваля), Береговой («Мятеж»), Предревком («Аппероонская ночь» Никитина) и др. *А. Шн.*

ДНЕПРОПЕТРО́ВСКИЙ ТЕА́ТР (Днепропетровский государственный украинский драматический театр им. Т. Г. Шевченко) — создан в 1919 в Киеве под назв. Первый гос. укр. драм. т-р им. Т. Шевченко. Был первым сов. т-ром на Украине. Здесь работали мастера укр. сцены И. А. Марьяненко, А. И. Борисоглебская, И. Э. Замычковский, А. Е. Мещерская, Ф. В. Левицкий, А. М. Бучма, Н. М. Ужвий и др. Т-р возглавлял реж. А. Д. Загаров. Коллектив обслуживал города Украины, с 1927 был стационирован в Днепропетровске. В нач. 20-х гг. т-р ставит классич. драматургию: пьесы Леси Украинки, Т. Г. Шевченко, Мольера, Бомарше, К. Гуцкова, Г. Ибсена, а также символистские, экспрессионистские пьесы. В 20—30-е гг. значит. место в репертуаре заняли произв. сов. драматургов: А. В. Луначарского, К. А. Тренёва, А. М. Файко, Б. А. Лавренёва, М. Горького, В. В. Вишневского, А. М. Микитенко, А. Е. Корнейчука, Я. А. Мамонтова, И. А. Кочерги и произв. укр. классич. драматургии — И. П. Котляревского, Г. Ф. Квитко-Основьяненко, М. Л. Кропивницкого, М. П. Старицкого, И. К. Карпенко-Карого, И. Я. Франко. Лучшие спектакли этого периода: «Разлом» (1922), «Оптимистическая трагедия» (1934), «Гибель эскадры» (1934), «Гроза» (1941). Т-ром руководили режиссёры М. Я. Тинский (1927—28), И. Я. Юхименко (1929—32), А. М. Бучма (1933), Л. В. Южанский (1934—37, 1945—46), М. С. Терещенко (1938), И. Г. Кобринский (1938—41, 1950—55), А.А. Сумароков (1947—48), Д.С. Лазаренко (1949—50). В годы Великой Отечеств. войны театр работал в Ср. Азии (Актюбинск, Наманган). В 1944 вернулся в Днепропетровск. Среди лучших спектаклей 40—50-х гг.— «Русские люди» (1942); «Сталинградцы» Чепурина (1945), «Каменный властелин» Леси Украинки (1946), «Приезжайте в Звонковое» (1946), «Макар Дубрава» (1949), «Почему улыбались звёзды» (1957) Корнейчука, «Навеки вместе» Дмитерко (Гос. пр. СССР, 1951), «Интервенция» Славина (1957), «Двенадцатая ночь» (1949), «Отелло» (1952), «Много шума из ничего» (1955).

В труппе театра (1962): нар. арт. УССР — А. А. Верменич, А. А. Хорошун, З. С. Хрукалова, В. И. Овчаренко; засл. артисты УССР — А. И. Бондарь-Белгородский, М. Д. Садовский, С. И. Станкевич и др. Гл. режиссёр (1961) — нар. арт. И. Г. Кобринский, гл. художник — Л. Ю. Скрипица.

Лит.: Український драматичний театр, Київ, 1959. *Н. Д.*

«ДНИ НАШЕЙ ЖИЗНИ» (первоначальное назв.— «Любовь студента») — пьеса в 4 д. Л. Н. *Андреева* (из быта дореволюц. студенчества в России). Соч. 1908. Пост. 6 нояб. 1908 в Новом драм. т-ре, Петербург [антреприза писателя-драматурга Фальковского, реж. Е. Карпов; Евдокия Антоновна — Строганова, Ольга Николаевна («Оль-Оль»)— А. Садовская, Глуховцев — П. Самойлов, Онуфрий — Судьбинин, Миронов — Александровский, фон Ранкен — Угрюмов; из последующих исполнителей: Ольга Николаевна — Е. А. Полевицкая]. В 1909 «Д. н. ж.» пост. моск. Т-р Корша (Евдокия Антоновна — Блюменталь-Тамарина, Азагарова; Ольга Николаевна — Буткова, Волховская; Глуховцев — Чарин, Миронов — Кригер, фон Ранкен — Борисов). Пост. многими т-рами провинции: Одесский т-р (1908, реж. Марджанов; Евдокия Антоновна — Зверева, Ольга Николаевна — Юренева, Глуховцев — Берсенев, Онуфрий — Павленков); Нижегородский т-р (1909), т-р «Соловцов», Киев (1910).

На сов. сцене: Большой Дмитровский т-р, Москва (1918); Бакинский русский т-р драмы (1923); Ростовский-на-Дону т-р (1938, реж. Лишин; Онуфрий — Н. Гарин, Ольга Николаевна — И. Вульф, Глуховцев — Н. Мордвинов, фон Ранкен — Плятт) и др. Из пост. «Д. н. ж.» за рубежом: Париж (1909), Вена (1910, «Резиденц-театр»), Берлин (1911, «Малый т-р») и др.

Издания: Первая публикация пьесы—в сб.: «Знание» за 1908, кн. 26, СПБ, 1908 (отдельным изданием — в том же году в Берлине). Из сов. изд.: Андреев Л., Пьесы, М., 1959. *А. Шн.*

ДОББС (Dobbs), Маттильда (Маттивильда) (р. 11. VII.1925) — американская артистка оперы (сопрано). Негритянского происхождения. Училась пению в Спелмен-колледже в Атланте, позднее — в Нью-Йорке и в Париже. В 1950 заняла 1-е место на междунар. конкурсе музыки и пения в Женеве, после чего выдвинулась как оперная и концертная певица. Гастролировала в Голландии, Франции, Швеции, Люксембурге, а также в странах Азии, Америки, Австралии,

Африки. В 1953 пела в Милане (была первой негритянской певицей, выступившей на сцене т-ра «Ла Скала») и др. городах Италии, в 1953—54 — в Лондоне («Ковент-Гарден»), в 1956 — в Нью-Йорке («Метрополитен-опера»), в 1959 — в СССР. Обладает небольшим, но выразительным и красивым по тембру голосом, виртуозной вок. техникой, высокой муз. культурой.

Партии: Джильда, Розина; Эльвира («Итальянка в Алжире» Россини), Царица ночи («Волшебная флейта»); Лесная птица («Зигфрид» Вагнера), Джульетта («Сказки Гофмана» Оффенбаха), Зербинетта («Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса), Шемаханская царица («Золотой петушок»). *Л. М., Вл. О.*

ДОБЕРВА́ЛЬ (Dauberval), Жан [наст. фам.—Берше (Bercher)] (19.VIII.1742, Монпелье,— 14.II.1806, Тур)— французский артист балета и балетмейстер. Ученик Ж. Ж. *Новера*. В 1761 дебютировал в Парижской Опере в дивертисменте в опере Рамо «Заис». В 1762—1764 выступал в Штутгарте. С 1770 — ведущий танцовщик Парижской Оперы, а с 1781 — балетмейстер этого т-ра. С успехом исполнял полухарактерные и гротесковые партии. В 1783, после конфликта с дирекцией т-ра, переехал в Бордо, где выступал и ставил балеты до 1796 (с небольшими перерывами). В эти годы Д. утвердил себя как балетмейстер-новатор. Он развивал и продолжал учение Новера, применяя на практике принципы выразительного действенного танца, широко используя нар. танцы. В его балетах отсутствовал дивертисментный танец, все танц. средства были подчинены единому замыслу; впервые в балете героями стали люди из народа. В творчестве Д. воплотились демократич. тенденции иск-ва периода франц. бурж. революции кон. 18 в. Д. ставил комич. и трагикомич. балеты. Его лучшие пост.: «Тщетная предосторожность» (1789), «Ветренный паж» (1786, по мотивам «Женитьбы Фигаро»), «Дезертир» (1784) — трагикомедия по пьесе Мерсье и комич. опере Монсиньи того же названия. Среди др. постановок: «Забавы Терпсихоры» Бартелемона (1783), «Пигмалион» Руссо (1784), «Телемак на острове Калипсо» (1791), «Деревенский праздник» (1791) и др. Постановки Д. пользовались большой популярностью на европ. сцене. Балет «Тщетная предосторожность», созданный Д., сохраняется в репертуаре до наст. времени.

Д. воспитал много хороших танцовщиков, его учениками были К. Блазис, С. Вигано, Ш. Дидло, Ж. Омер.

Лит.: Слонимский Ю., Комический балет прошлого, в сб.: Светлый ручей, М.—Л., 1938; его же, «Тщетная предосторожность», М., 1961; Блок Л. Д., «Тщетная предосторожность», в кн.: Тщетная предосторожность. Балет в 3 д. Сб. статей к постановке балета в Гос. академич. Малом оперном театре, Л., 1937, с. 7—18; Blasis C., Manuel complet de la danse..., P., 1830; Campardon E., L'Académie royale de musique au XVIII siècle, P., 1884, с. 171—182; Guest I., The romantic ballet in England, with appendix, L., 1954; Famous ballets I. La fille mal gardée. Edited by Ivor Guest, L., 1960, с. 34—39. *Нат. Р.*

Ж. Доберваль с танцовщицами М. Гимар и М. Аллар. С гравюры П. Лелю.



ДОБЖИ́НСКИЙ, Константин Андреевич [р. 25.XII. 1889(6.I.1890)] — русский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1954). Сценич. деятельность начал в 1906 в Николаеве. Работал в театрах разл. городов России. С 1936 — в труппе Тбилисского театра им. Грибоедова.

Роли: Фрол Федулыч и Чугунов («Последняя жертва» и «Волки и овцы»), Берест («Платон Кречет»), Дзержинский («Кремлёвские куранты»), Бессеменов и Железнов («Мещане» и «Васса Железнова»), Сторожев («Земля» Вирты). *Э. К.*

ДОБЖИ́НЬСКИЙ (Dobrzyński), Игнацы Феликс (25.II.1807—9.X.1867) — польский композитор. Музыке обучался у своего отца, скрипача и композитора И. Добжиньского и у Ю. Эльснера в Варшавской консерватории. Д. — автор оперы «Монбар, или Флибустьеры» (1861, Варшавская опера), музыки к поэме А. Мицкевича «Конрад Валленрод» (1864), на основе к-рой Д. начал работу над оперой «Крестоносцы» (не оконч.), музыки к пьесе «Бургграфы» Гюго (1860) и ряда соч. в др. жанрах. Д. был дирижёром и директором Варшавской оперы.

Лит.: Strumiłło T., Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku, Kraków, 1954; Jachimecki Z., Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej, t. 1, Kraków, 1948—51. *Л. Коз.*

ДОБКЕ́ВИЧ, Анатолий Иванович [19(31).X.1896—1942(?)] — русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1937). В 1913 окончил Моск. филармонич. уч-ще. Был актёром Моск. т-ра Корша (с 1913), театров Харькова, Киева, Одессы, Казани, Новосибирска. В 1931 вступил в труппу Симферопольского драм. театра, где играл до конца жизни. Основное место в творчестве Д. занимала работа над образом совр. сов. героя: Шадрин («Человек с ружьём»), Годун («Разлом»), Алексей («Оптимистическая трагедия»), Гайдай («Гибель эскадры»), Платон («Платон Кречет») и др. В классич. репертуаре исполнил роли Бориса Годунова, Несчастливцева, Сатина и др. Во время Великой Отечественной войны Д. выезжал со спектаклями и концертами в части Красной Армии, часто выступал на общегородских митингах интеллигенции с призывами к защите Родины. После захвата Крыма нем.-фашистскими оккупантами был арестован и погиб в застенках гестапо. *Н. Л.*

ДО́БОЗИ (Dobozi), Имре (р. 1907) — венгерский драматург и журналист. В драме «Буря» (1958, т-р им. Петёфи, Будапешт) Д. раскрывает процессы, обусловившие крах контрреволюции в венг. деревне в 1956. За эту пьесу Д. удостоен пр. им. Кошута (1959). *А. Н.*

ДОБРЖА́НСКАЯ, Любовь Ивановна (р. 24. XII. 1908, Киев) — русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1954). В 1924 по окончании театр. студии при Киевском рус. драм. т-ре была принята в труппу т-ра; работала здесь до 1934. Уже в этот период Д. проявила себя как разносторонняя актриса, играла роли Негиной («Таланты и поклонники»), Комиссара («Оптимистическая трагедия»), Вали («Страх» Афиногенова), Зины («Вредный элемент» Шкваркина) и др. С 1934 — в труппе ЦТСА. На сцене этого т-ра сформировался и





Л. И. Добржанская в ролях: 1. Шура Азарова. 2. Катарина.

достиг расцвета талант Д. Обладая редким даром перевоплощения, выразит. голосом, обаянием, изяществом, драматич. темпераментом, Д. создала образы, отличающиеся чёткостью и законченностью психологич. рисунка, разнообразием красок, тонкой иронией, смелостью характеристик. Значительна работа Д.— роль Катарины («Укрощение строптивой», 1937). Играя Катарину ярким, незаурядным человеком, способным на большое чувство, Д. подчёркивала, что строптивость её героини была проявлением вольнолюбивого духа женщин эпохи Возрождения, отстаивающих своё человеческое достоинство. Задором, искренностью, весельем было проникнуто исполнение Д. роли девицы-кавалериста Шуры Азаровой («Давным-давно» Гладкова, 1942). Наиболее полно дарование Д. раскрылось в 50-е гг.



В. Н. Добровольский.

Резкими, броскими, гротесковыми красками рисует актриса скудоумную, взбалмошную самодурку-ханжу помещицу Карелину («Мастерица варить кашу» Чернышевского, 1952), сохраняя в то же время живую правду характера. Тонкий и сложный образ Елены Стильяно создала Д. в спектакле «Моя семья» Де Филиппо (1957). Играя роль овладевшей секретом долголетия 354-летней красавицы Эмилии Марти («Средство Макропулоса» Чапека), Д. точно сочетает в своём исполнении бытовое и фантастическое, реальное и гротесковое. Среди лучших ролей Д. также: Надежда Монахова («Варвары» Горького), Леди Гамильтон («Флаг адмирала» Штейна, Гос. пр. СССР, 1950), Фелисиана («Учитель танцев» Лопе де Вега, 1948), Миссис Уоррен («Профессия миссис Уоррен» Шоу, 1954), Ганна Чихнюк («Извините, пожалуйста» Макаёнка), Прасковья («Любка-Любовь» Дановской). В 1961 в спектакле «Каса маре» Друце Д. создала поэтический, глубоко человечный образ молдавской крестьянки Василицы. *М. Т.*

Лит.: «Театр», 1955, № 11, с. 174; 1958, № 11, с. 106—111.

ДОБРИ́НОВИЧ (Добриновић), Пера (10.VIII.1853—22.XII.1923)— сербский актёр. Учился в Театр. школе в Белграде. С 1873 играл в т-ре в Нови-Саде, был режиссёром и директором (в 1905—10) Сербского нар. т-ра в Нови-Саде. В 1913 работал в Белграде. Свои лучшие роли Д. создал в произведениях нац. репертуара: играл в историко-романтических драмах и комедиях М. Глишича, Б. Нушича и др. Наиболее значительная работа Д.— образ скупого грека в комедии Й. Стерии-Поповича «Кир Яня». Яркое реалистическое творчество Д. оказало значительное влияние на развитие сербского театрального искусства. *С. Н.*

ДО́БРИЧ, Лазар Иванов (р. 26.VI.1881)—болгарский цирковой артист. Нар. арт. НРБ. Впервые выступил в цирке Брюсселя в 1897 как турнист. В 1905 создал эффектный трюк лопинг-де-лоп на трапеции, широко используемый цирковыми гимнастами всего мира. Работал как гимнаст на трапеции до 1928. В 30-х гг. выступал в труппе партерных акробатов с подкидными досками. Был борцом. Гастролировал в цирках многих стран мира. С 1959—художеств. руководитель Гос. предприятия болг. цирков. Димитровская пр. *М. Зон.*

ДОБРИЧА́НИН, Драгутин (р. 9.VII. 1922)—югославский актёр и драматург. Еще будучи студентом Белградского ун-та, интересовался т-ром и вскоре стал проф. актёром. Играл в комедиях Б. Нушича, Мольера, Гоголя и др. Как драматург получил популярность после пост. его пьесы «В коммунальной квартире» (1954, т-р «Комедия», Белград). Совр. тема, комедийные ситуации определили успех пьесы; она переведена на болг., чешский, польский, венг. языки. В СССР под названием «Три соловья, д. 17» (1956, Ленингр. т-р им. Ленинского комсомола) вошла в репертуар мн. т-ров. Д. написал также комедию «Человек с Марса», включённую в репертуар югославских театров.

Соч.: Три соловья, д. 17 (В коммунальной квартире), Комедия, [пер. с серб.] Н. А. Цветинович и В. К. Зайцева, Л.—М., 1957. *М. Ник.*

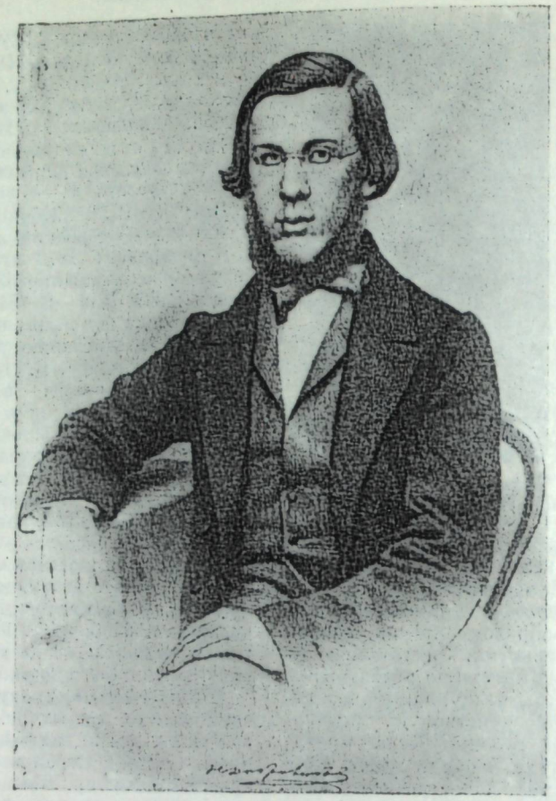
ДОБРОВО́ЛЬСКИЙ, Виктор Николаевич [р. 10 (23).I.1906] — украинский советский актёр. Нар. арт.



В. Н. Добровольский в ролях: 1. Макбет. 2. Гурман. 3. Ромодан.

СССР (1960). Сценич. деятельность начал в 1922 в передвижных театрах. В 1926 поступил в Одесский укр. драм. т-р, одновременно учился в студии при т-ре. С 1928 — актёр харьковского Краснозаводского т-ра (с 1933— в Донецке). В 1939 вступил в труппу Т-ра им. Франко. Творчество Д. отличается оптимизмом, мужественностью. Его герои — сильные, цельные люди, решительные и смелые. Снимается в кино.

Роли: Егор Булычов (1934); Иван Свечка («Песня о свечке» Кочерги, 1936), Макбет (1938); Гурман («Украденное счастье» Франко, 1940), Бенедикт («Много шума из ничего», 1941), Дульчин («Последняя жертва», 1942), Лопахин («Вишнёвый сад», 1946); Ричард («Ученик дьявола» Шоу, 1948), сэр Тоби («Двенадцатая ночь», 1949), Городничий (1952); Борейко («Порт-Артур» Степанова и Попова, 1952), Прохор («Угрюм-река» по Шишкову, 1953). Играл центр. роли во всех пьесах Корнейчука: Гайдай, Платон Кречет, Огнев, Богдан Хмельницкий, Кондрат Тополя, Ветровой (Гос. пр. СССР, 1951), Ромодан, Родион («Гибель Эскадры», 1934, «Платон Кречет», 1935, «Фронт», 1942, «Богдан Хмельницкий», 1942, «Макар Дубрава», 1948, «Калиновая роща», 1950, «Крылья», 1954, «Над Днепром», 1960) и др. укр. драматургов — Несвятипаска («Дума про Британку» Яновского, 1957), Юлиус Фучик («Прага остаётся моей» Буряковского, 1949). *Б. Д.*



Н. А. Добролюбов.

ДОБРОЛЮБОВ, Николай Александрович [24.I (5.II). 1836—17(29).XI.1861] — русский критик и публицист. Один из вождей рус. революц. демократии. Род. в семье священника. В 1847—53 учился в Нижегородском духовном уч-ще и семинарии, в 1853—57 — в Гл. педагогич. ин-те в Петербурге. С 1849 писал стихи и рассказы. В 1856 Д. познакомился с Чернышевским, ок. 5 лет сотрудничал с ним в журн. «Современник». Писал рецензии и статьи по вопросам лит-ры, иск-ва, философии, истории, социологии. Среди них значит. место занимают работы о драматургии. В своих критич. статьях Д. выступал как революционер — один из «молодых штурманов будущей бури». Политич. целеустремлённость придаёт его статьям глубокую историч. содержательность, социально-просветительную и мобилизующую силу. «... Литературa служит отражением жизни...», — утверждал Д. (Полн. собр. соч., т. 4, 1937, с. 46). В каждом произведении, в каждом образе он искал отражения явлений и фактов реальности. Важное место в лит.-критич. деятельности Д. занимают его знаменитые статьи о творчестве Н. А. Островского — «Тёмное царство» (1859) и «Луч света в тёмном царстве» (1860). На примере этих статей особенно отчётливо обнаруживается, как обществ. подход к иск-ву усиливает эстетич. ценность критич. суждений. Д. проанализировал пьесы Островского с глубиной и художеств. проникновенностью, недоступной представителям т. н. «эстетической критики», обвинявшей революц. демократов в «утилитаризме», в подчинении иск-ва интересам дня. Д. ценил Островского за верность действительности, жизненной правде, за то, что образы его, правдиво воспроизводящие жизнь, способствуют составлению и распространению правильных о ней представлений. Реалистич. глубина пьес Островского основана, по мысли Д., на том, что Островский показал материальные основы «тёмного царства», изобразил общую обстановку действия; каждая сцена, каждое лицо в его пьесах помогают понять обстоятельства жизни, к-рые определяют поведение и психологию героев. Борьба развивается у Островского не в монологах действующих лиц, а в фактах, господствующих над ними. Защищая Островского от упрёков за случайность финальных развязок, Добролюбов спрашивает: «Где же взять разумности, когда ее нет в самой жизни, изображаемой автором» (там же, т. 2, с. 51), и убедительно показывает, что развязки в пьесах Островского, как и все другие элементы этих пьес, заключают в себе жизненную правду. В статьях Д. об Островском отчётливо слышится характерная для революц. демократов тоска по революционности в нар. массах. Всеми доступными ему средствами Д. боролся за подъём и активизацию освободительного движения. Отсюда его повышенное внимание к художеств. образам, выражавшим свободолюбивые, бунтарские настроения. Д. высоко оценил трагич. образ героини «Грозы», увидел в нём «луч света в тёмном царстве», воплощение нового в «пробуждающемся обществе». Катерина, как показал Д., воплотила в цельном образе то новое, что в пробуждающемся обществе проявлялось тогда лишь намёками, а в произведениях многих писателей — лишь слабым повторением этих намёков. При этом она не совершает никаких поступков, не свойственных её характеру, не произносит слов, чуждых её разумению. Силу Катерины Д. видит в том, что она ведёт себя с бескомпромиссной решительностью, перед к-рой бессилен даже страх смерти. Своим анализом драматургии Островского Д. умножал её силу в борьбе против явлений, искажавших развитие личности, уродовавших жизнь. «...„Темное царство“ Добролюбова,— вспоминает Н. В. Шелгунов,— читалось с увлечением, с каким не читалась тогда, пожалуй, ни одна журнальная статья. Молодежь носилась с этой статьей, как с откровением, и она действительно была откровением для всех слабых и угнетенных, показав им их врага» («Воспоминания», 1923, с. 117).

Д. был непримиримым противником либерального обличительства, к-рое довольствовалось критикой частностей и не поднималось до реалистич. раскрытия основ, порождавших страдания народа, угнетение человека человеком. Так, анализируя комедию Потехина «Мишура», где в образе чиновника Пустозерова сконцентрированы подлость и порок, Д. указывал, что в этой пьесе смех не помогает понять осмеиваемое в самых характерных проявлениях и стать выше его

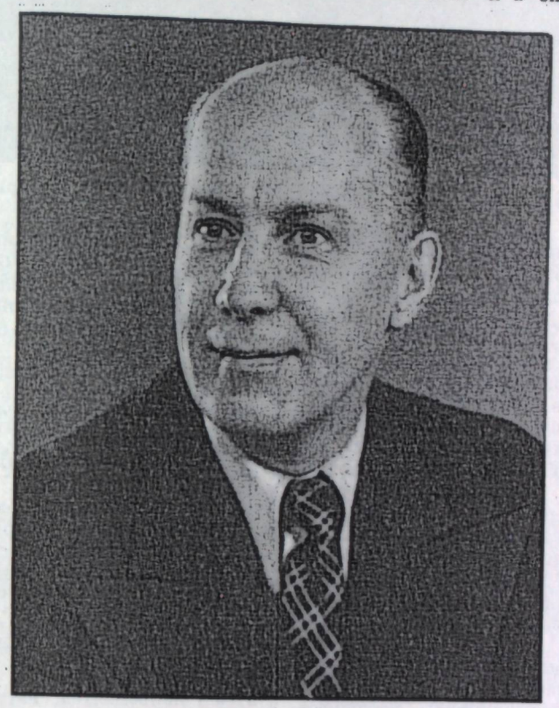
(см. Полн. собр. соч., т. 1, 1934, с. 407—23). Д. показал, что автор не поднялся над теми, кто принимал Пустозеровых, и поэтому не создал истинной комедии. Проблему комического Д. решает с той же целеустремлённостью революционера, к-рая является прочной основой всех его эстетич. суждений, придаёт им непреходящее значение.

Деятельность Д. как мыслителя и лит. критика способствовала воспитанию многих поколений революционеров. По определению В. И. Ленина, Д. наряду с Белинским и Чернышевским явился одним из предшественников рус. социал-демократии.

Соч.: Полное собр. соч., под ред. П. И. Лебедева-Полянского, т. 1—6, М., 1934—1941.

Лит.: Плеханов Г. В., Добролюбов и Островский, Соч., т. 24, М.—Л., 1927; Жданов В., Добролюбов, М., 1961. *Ал. К.*

ДОБРОМЫСЛОВ, Дмитрий Константинович (1901—44) — русский советский актёр. Окончил студию при Казанском т-ре. Работал в Чебоксарах, Брянске, Вологде, Бельцах, Ленинграде. С 1931— в труппе Симферопольского т-ра. Наибольшим успехом пользовался в остро характерных ролях: Лизогуб («Богдан Хмельницкий» Корнейчука), Восьмибратов («Лес»), Клещ («На дне») и др. Играл Наполеона в спектакле «Фельдмаршал Кутузов» Соловьёва. Во время Великой Отечеств. войны Д., находясь в оккупированном Симферополе, вступил в подпольную группу, возглавляемую гл. художником Симферопольского т-ра Н. А. Барышевым. В 1944 Д. вместе со всеми участниками группы был арестован и после пыток расстрелян. *Н. П.*



Б. Г. Добронравов.

ДОБРОНИЧ (Dobronić), Антуан (2.IV.1878—12.XII.1955) — югославский композитор, музыковед, педагог. По национальности хорват. Муз. образование получил в Пражской консерватории, к-рую окончил в 1912 (по классу композиции у В. Новака и К. Штекера). Преподавал музыку в различных городах Югославии, в 1922—40 — профессор Муз. академии в Загребе. Борясь за обновление нац. музыки на нар.-песенной основе, Д. стремился использовать хорватский муз. фольклор в сценич. музыке, осуществить её симфонизацию. Разрабатывал жанр «сценич. симфонии» («Буря равноденствия», 1938), «муз.-сценич. мистерии» («Мара», 1928, «Очаг», 1942) и др. Писал также статьи по истории югосл. музыки и нар. творчества.

Автор опер: «Вдова Рошлинка» (1931), «Пламя страсти» (муз.-сценич. драма, 1933), «Горан» (1935), «Масленичная ночь» («Покладна ночь», моноопера для баритона, 1945), «Слуга Ерней» (сценич. оратория, 1946), «Вечная память» (комич. опера по рассказам «Медведь» Чехова и «Вий» Гоголя, 1947), «Мать» (муз.-сценич. эпос по роману Горького, 1948) и др.; балетов: «Конёк-горбунок» (1925), «Подарки побратимов» (1930), «Дубровниковская пастораль» (1951), «Оловянный солдатик» (1952) и др.; музыки к спектаклям «Дубравка» (1922), «Вифлеемская звезда» (1929), «Неугодный зять» (1946), многих произв. в др. жанрах.

Лит.: Турин-Клайн, Музика и музичари, Београд, 1956; Jugoslav music, Beograd, 1959; Kovačević K., Hrvatski kompositori, i njihova djela, Zagreb, 1960, Ямпольский И., Музыка Югославии, М., 1958. *Над. П., Вен. Н.*

ДОБРОНРА́ВОВ, Борис Георгиевич [4(16). IV. 1896, Москва,— 27.X.1949, там же] — русский советский актёр. Нар. арт. СССР (1937). Род. в семье священника. Учился на математич. ф-те Моск. ун-та. В 1915 держал конкурсный экзамен и был принят в сотрудники МХТ. Еще на экзамене Д. обнаружил необычайную сценич. искренность. Однако масштабы его дарования раскрылись не сразу. Первые роли в учебных «отрывках» и в спектаклях МХТ (Аполлон в «Провинциалке» Тургенева, Голубь-сын и Луп-Клешнин в «Царе Фёдоре Иоанновиче» А. К. Толстого) показывали его лишь как характерного актёра. Простоватый «замоскворецкий» говорок, резкие жесты, грубоватый юмор, эмоциональная речь — всё как будто вело актёра к таким ролям, как Наркис («Горячее сердце» Островского) и Ноздрёв («Мёртвые души» по Гоголю). Он играл их, доводя порой сатирич. остроту образов до сочного гротеска. Но как бы ярки ни были эти создания актёра, не они раскрыли его подлинную художественную индивидуальность. Значение Д. в истории сов. т-ра состоит в том, что ему удалось выразить на сцене новое понимание совр. героизма. Он показал нового демократич. героя без традиционных геройч. красок, раскрыл, как простой человек из народа становится героем. Поэтому так важен был его успех в роли Васьки Пепла («На дне» Горького, 1924—25), поднимающегося со дна жизни до бунтарства. Черты «характерного» («социального») героя проступали и в такой работе актёра, как роль капитана белой гвардии Мышлаевского («Дни Турбиных» Булгакова, 1926), открыто принимающего сторону большевиков. Позже геройч. начало творчества Д. с особенной силой развернулось в образах современников—Платон Кречет (1935), Листрат («Земля» Вирты, 1937), Сафонов («Русские люди», 1943). Здесь, на разном материале, через различные яркие индивидуальности проступила ведущая тема творчества Д. Всех этих людей — и хмурого, безжалостного хирурга Кречета, и лихого крестьянина красногвардейца Листрата, и строгого, смертельно усталого капитана Сафонова — объединяли душевное богатство, непреклонность борьбы за высокие гуманистич. идеалы Родины. Ради них эти люди готовы были на любые жертвы. Образы эти выразили нравств. красоту и силу рус. народа. Целеустремлённость этой главной темы творчества привела Д. к страстному внутр. уничтожению людей, враждебных новому обществу: в ролях Ярового («Любовь Яровая», 1936) и Цехового («Страх», 1931) актёр показывал крушение их реакционных идей. В каждой роли Д. стремился наиболее полно выразить главную гуманистич. тему: его Тихон («Гроза», 1934) представал не только тупой жертвой, но и горестным обличителем «тёмного цар-



Б. Г. Добронравов в ролях: 1. Войницкий. 2. Платон Кречет. 3. Царь Фёдор. 4. Листрат.

ства», а Лопахин («Вишнёвый сад», 1935) мечтал о том, чтобы «как-нибудь изменилась, кончилась эта наша нескладная, несчастливая жизнь». Постепенно ведущая тема творчества Д. усложняется. Ясная, цельная, подчас несколько прямолинейная, она обогащается в 40-е гг. новыми мотивами. Трагич. сложность входит в мужественное иск-во Д. Проблема добра определяет исполнение роли царя Фёдора («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого, 1944), но трагич. беспомощность царя, попытки «всех согласить, все сгладить» отступают перед силой отрицания им распрей, человеческой вражды. По-новому, с небывалой страстностью звучит у Д. роль Войницкого («Дядя Ваня», 1947): светлый, благородный Войницкий потрясён открывшейся перед ним истиной, что его жизнь бессмысленно принесена в жертву, прожита зря. В этом образе актёр выразил трагедию рус. интеллигенции, талантливых людей, задыхавшихся в атмосфере лживой, пошлой жизни.

Д. умер на сцене, во время исполнения любимой роли царя Фёдора. Осталась незавершённой роль Бориса Годунова (в радиопостановке), неосуществлённым — замысел образа Отелло. Глубоко реалистич. творчество Д.— представителя «второго» («октябрьского») поколения МХАТа было проникнуто романтич. вдохновением. Мужеств. простота его иск-ва сочеталась с поэтич. пафосом, глубоким трагизмом. Д. снимался в кино («Петербургская ночь», «Аэроград» и др.).

Лит.: Строева М., Б. Г. Добронравов. 1896—1949, М., 1950; Ежегодник Московского Художественного театра. 1949, М., 1952, гл. 5, с. 595—768. *М. Стр.*

ДОБРОПЛО́ДНЫЙ, Сава Илиев (1820—94) — болгарский театральный деятель. Народный учитель и литератор. Был учителем и директором гимназии в Шумене, Сливене и др. городах. Переработал греч. комедию «Михал-Мышкоед» и пост. её со своими учениками в 1856 в Шумене. Этот спектакль положил начало проф. театр. иск-ву Болгарии. *Аг. М.*

ДОБРО́ТИН, Александр Александрович (р. 20.XII. 1904) — русский советский актёр и режиссёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1958). По окончании Студии камерного драм. иск-ва в Ленинграде (1925) играл в ленинградских т-рах — Сатиры, Реалистическом, Новом. Роли: Железнов («Васса Железнова»), Карандышев («Бесприданница»), Фадинар («Соломенная шляпка» Лабиша). С 1935 выступал в т-рах Ташкента, Душанбе и др. городов. С 1939 занимается режиссурой. Возглавлял т-ры: в Мурманске (филиал Большого драм. т-ра; с 1939), Курске, Владивостоке, Челябинске, Воронеже. Пост.: «Власть тьмы» (1957, Курск), «Маскарад» (1958, Владивосток), «Чайка» (1959, Челябинск), «Оптимистическая трагедия» (1961, Воронеж) и др. Создал образ Ленина в спектаклях «Человек с ружьём», «Кремлёвские куранты» и «Третья патетическая» Погодина. Искусство Д. отмечено гражданственностью, острым чувством современности. *Э. К.*

ДО́БРСКИЙ (Dobrski), Юлиан (31.XII.1812—2. V.1886)—польский артист оперы (лирический тенор). В 1832 окончил Варшавскую консерваторию. В том же году впервые выступил на оперной сцене в Варшаве. В 1832—65 Д.— солист Варшавской оперы. В 1846—48 пел в Турине и Генуе. Оставив сцену, Д. занимался педагогич. деятельностью. Был первым исполнителем партии Йонтека в опере Монюшко «Галька» (1858). Д. были свойственны мягкий лиризм, задушевность исполнения. Выступал в концертах.

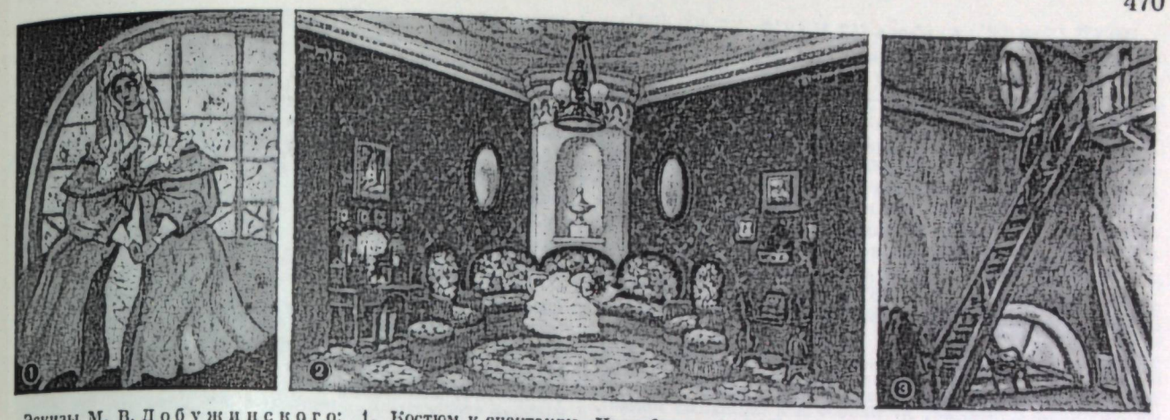
Партии: Стефан («Страшный двор» Монюшко), Елеазар («Жидовка» Галеви), Эдгар («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Макс («Вольный стрелок» Вебера), Фра-Дьяволо (о. п. Обера), Поллион («Норма»), Роберт («Роберт-дьявол» Мейербера), Эрнани (о. п. Верди) и др.

Лит.: Sowiński A., Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, Paryż, 1874. *Л. Коз.*

ДОБРУ́ШИН, Иехезкел Моисеевич (10.XII.1883—11.VIII.1953) — еврейский советский драматург, педагог, театровед. Лит. деятельность начал в 1910. Д. принимал участие в работе Моск. евр. т-ра как автор инсценировок и сценич. обработок: «Колдунья» по Гольдфадену (1922), «Путешествие Вениамина III» по Менделе-Мойхер-Сфориму (1927), «Тевье-молочник» по Шолом Алейхему (1939). Автор пьес «Суд идёт», «Чудесная история» и др. Вёл преподавательскую работу (2-й МГУ и др.), с 1948 — профессор.

Соч. на еврейск. яз.: Драматургия классиков, М., 1948; Вениамин Зускин, М., 1939; Соломон Михоэлс — актер, М. — Рига, 1941. *А. Шн.*

ДОБУЖИ́НСКИЙ, Мстислав Валерианович (2.VIII. 1875, Нижний Новгород,— 1958, Нью-Йорк)— русский живописец, график и театральный художник. Член объединения «Мир искусства». Проф. Академии художеств (1922). Образование получил в художеств. школе Ажбе (Мюнхен). Учился также у Халлоши (1899—1903) и Мате (Петербург, 1905). В т-ре начал работать в 1907. Оформлял спектакли в Старинном т-ре Евреинова («Игра о Робене и Марион» Адама де ла Аля, 1907), в Т-ре В. Ф. Комиссаржевской («Франческа да Римини» Д'Аннунцио, 1908) и др. С 1914 начал принимать участие в «*Русских сезонах за границей*» С. П. Дягилева. В ранний период творчества Д. создаёт условные декорации, используя приёмы примитива и лубка. В то же время, как и другим художникам «Мира искусства», Д. был свойствен интерес к класс. иск-ву. Особенно тонко и поэтично Д. чувствовал и



Эскизы М. В. Добужинского: 1. Костюм к спектаклю «Нахлебник». 2. Декорация к спектаклю «Месяц в деревне». 3. Декорация к спектаклю «Николай Ставрогин».

передавал быт рус. провинц. усадеб 20—50-х гг. 19 в. Реалистичностью, глубоким соответствием стилю автора, высокой живописной культурой отличались декорации Д. к спектаклю МХТ «Месяц в деревне» Тургенева (1909). К лучшим театр. работам Д. относятся и последующие его работы для МХТ: «Нахлебник», «Где тонко, там и рвётся», «Провинциалка» Тургенева (1912), «Николай Ставрогин» (1913) и «Село Степанчиково» (1917) по Достоевскому, «Горе от ума» (1914). После Октябрьской революции Д. принял участие в организации Большого драм. т-ра в Петрограде, оформил здесь спектакли: «Разбойники» (1919), «Король Лир» (1920) и др. В «Макбете», к-рый был поставлен в 1918 Ю. М. Юрьевым на арене цирка, Д. (вместе с А. И. Тамановым) стремился найти в архитектурных формах решение принципов оформления спектакля трагич. т-ра. С 1926 Д. жил и работал за границей. Создал декорации к спектаклям «Борис Годунов» (1941, Лондон); «Сорочинская ярмарка» по Гоголю (1942, Нью-Йорк), «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева (1949, Нью-Йорк) и др. *Ан. Ш., В. Бер.*

Выступление акробатов-прыгунов с подкидными досками под руководством В. В. Довейко.



ДОВЕ́ЙКО, Владимир Владимирович (р. 25. V. 1922) — советский цирковой артист; акробат. Засл. арт. РСФСР (1958). Род. в семье цирковых артистов. Работу в цирке начал в 1931. В годы Великой Отечеств. войны служил лётчиком. Д.— создатель, главный участник и руководитель номера «Акробаты-прыгуны с подкидными досками». Исполнитель сложнейшего трюка — тройное сальто с пируэтом с подкидной доски. *М. Зон.*

ДОВЕ́РНЬ (Dauvergne, d'Auvergne), Антуан (3.X. 1713—23.II.1797) — французский композитор, дирижёр. С 1744 — скрипач оркестра Академии музыки («Гранд-Опера»). С 1764 — «сюринтендант королевской музыки». С 1776 — композитор Академии музыки. В 1769—90 работал там же как дирижёр, трижды руководил этим т-ром. Его произв. «Менялы» (1753, «Опера комик») и «Обманутая кокетка» (1753, Фонтенбло) положили начало жанру франц. комич. оперы. Д. писал также в жанре лирич. трагедии («Эней и Лавиния», 1758), оперы-балета («Празднества Эвтерпы», 1758) (пост. в «Гранд-Опера») и в др. жанрах.

Лит.: Du Roure de Paulin, La vie et les oeuvres d'A. d'Auvergne, P., 1911; La Laurencie L. de, Deux imitateurs français des bouffons: Blavet et Dauvergne, «L'année musicale», P., 1912. *Ал. М.*

ДОВЖЕ́НКО, Александр Петрович [30.VIII(11. IX).1894—25.XI.1956] — русский советский кинорежиссёр, сценарист, писатель, драматург. Нар. арт. РСФСР (1950). Фильмы Д.—«Звенигора», «Арсенал», «Земля», «Щорс» и др. — явились крупным вкладом в развитие сов. и мирового киноиск-ва. Д. написал пьесу о жизни Мичурина — «Жизнь в цвету» (1947, Ленингр. т-р им. Пушкина; в гл. роли — Н. К. Черкасов) и пьесу-поэму «Потомки запорожцев» (пост. 1961, Херсонский обл. муз.-драм. т-р). Произв. Д. свойственны патетич. манера повествования, склонность к гиперболе, романтич. приподнятость. Гос. пр. СССР (1941, 1949).

Соч.: Избранное, М., 1957; Сочинения в 3 тт., т. 2, Киев, 1959. *С. Г.*

ДОВЯКО́ВСКАЯ (Dowiakowska), Брониславa (9.II. 1840—3.II.1910) — польская артистка оперы (сопрано) и педагог. Пению обучалась в Варшаве у Я. Кватрини. Начала творч. деятельность как эстрадная певица. Впервые выступила на оперной сцене в Варшаве в 1857. С 1860 Д.— примадонна Варшавской оперы. Обладая красивым голосом большого диапазона, драматич. талантом, Д. с успехом выступала в комедийных, трагич. и лирич. партиях. С 1895 оставила сцену; занималась педагогич. работой.

Партии: Галька (о. п. Монюшко), Маргарита («Фауст»), Маргарита Валуа («Гугеноты»), Елена («Прекрасная Елена» Оффенбаха), Леонора («Алессандро Страделла» Флотова), Амина («Сомнамбула» Беллини) и др. *Л. Коз.*

ДОДЕ́ (Daudet), Альфонс (13.V.1840—17.XII.1897)— французский писатель, драматург и театр. критик. Лит. деятельность начал в 1858. В 1872 написал своё лучшее произв. для т-ра — драму «Арлезианка» (по одной из новелл «Писем с моей мельницы»), к к-рой Ж. Бизе написал музыку (первое представление состоялось в 1872 в т-ре «Водевиль»). Сильные страсти, положенные в основу конфликта, ярко очерченные характеры, выразит. язык, замечат. музыка Бизе создали «Арлезианке» большую популярность. Д. инсценировал большинство своих романов (совм. с др.авторами). На франц. сцене ставились: «Фромон Младший и Рислер старший» (1876), «Набоб» (1880), «Сафо» (1885), «Нума Руместан» (1887) и др. В 70—90-е гг. выступал как театр. критик.

Соч.: Souvenirs d'un homme de lettres, P., 1882; Trente ans de Paris, P., 1888; Entre les frises et la rampe, P., 1894; Pages inédites de critique dramatique, P., 1923.

Лит.: Saylor G., A. Daudet as a dramatist, Philad., 1940, N. Y., 1942. *Ал. П.*

ДОДО́НОВ, Александр Михайлович [12(24).II. 1837—19.I(1.II). 1914] — русский артист оперы (тенор) и педагог. Пению обучался в Петербурге, Париже и Лондоне. Первые выступления Д. на оперной сцене состоялись в Италии и Лондоне в 1865—66. В 1867—1869 Д. пел в рус. провинц. т-рах, в 1869—91— в Большом т-ре. Исполнял партии лирические и драматические: Собинин («Иван Сусанин»), Князь («Русалка»), Андрей Морозов («Опричник» Чайковского); Д.— первый исполнитель в Москве партий Руальда («Рогнеда» Серова), Макса («Волшебный стрелок» Вебера), Рауля («Гугеноты»). Выступал также как концертный певец. С 1890 занимался педагогич. деятельностью; преподавал в Моск. филармонич. уч-ще, был одним из учителей Л. В. Собинова. Д. работал в области теории вок. педагогики, ему принадлежит «Руководство к правильной постановке голоса, развитию и укреплению голосовых органов и изучению искусства пения» (2 чч., 1891—95). *Н. Коз.*

«Д'О́ЙЛИ КАРТ КО́МПАНИ» («D'Oyly Carte Company») — английский театр оперетты. Завоевал популярность постановками произв. классика англ. оперетты А. *Салливена*. Носит имя своего основателя — антрепренёра Р. Д'Ойли Карта (1844—1901), впервые обратившегося к нац. оперетте в 1875, когда по его инициативе в Лондоне был исполнен «Суд присяжных» У. Джилберта (Гилберт; автор текста) и А. Салливена. Успех этого спектакля привёл к созданию в 1876 постоянной «Труппы комич. оперы» для исполнения произв. тех же авторов. В 1881—91 спектакли шли в помещении т-ра «Савой». В 1891 Д'Ойли Карт построил новый т-р «Нью Инглиш опера хаус», открывшийся в том же году пост. оперы «Айвенго» Салливена. Через нек-рое время т-р был продан труппе варьете.

Лит.: Fitzgerald S. J. A., The story of the Savoy Theatre, L., 1924; Cellier F. L., Bridgeman C., Gilbert, Sullivan and D'Oyly Carte, L., 1914; Williamson A., Gilbert and Sullivan Opera..., N. Y., 1952. *Вс. Т.*

ДО́КТОР (Dottore) — один из персонажей итальянской *комедии дель арте*. Комич. тип болонского учёного-юриста (чаще всего доктор юриспруденции), не находящего применения своим знаниям и докучающего всем длинными нелепыми речами на различные темы. Маска Д. возникла в конце 16 в. как дополнение к маске *Панталоне* для ведения диалога с ним, иногда для противопоставления ему. В отличие от Панталоне, Д. нередко был изолирован от осн. интриги комедии, часто выступал в прологе. Д. говорил на болонском диалекте, пересыпая свою речь сентенциями и изречениями на вульгарной латыни. Был одет в костюм доктора болонского ун-та: чёрная мантия с белым воротником и манжетами, короткие чёрные панталоны, чёрные чулки и туфли, широкополая чёрная шляпа, маска, закрывавшая лоб и нос. Д. часто носил имя Грациано, затем к нему прибавились фамилии — Балоардо, Баландзоне, реже — Брентино, Лантероне и др. Как и Панталоне, Д. обычно был стариком, отцом семейства, к-рого дурачили молодёжь и слуги. Среди актёров, исполнявших роль Д.,— Л. Буркьелла, Л. де Бьянки, Б. Ломбарди, М. А. Романьези. Маска Д. выражала сатиру на мертвенное, схоластич. мышление учёных. Тип Д. оказал влияние на образы врачей, философов и учителей-педантов в комедиях Мольера.



М. А. Романьези в роли Доктора.

С конца 17 в. в болонском т-ре кукол получила распространение маска Д.-Баландзоне, в основном сохранившая тот же характер, что и в комедии дель арте. Чаще всего Баландзоне выступал как отец, к-рому не удаётся выдать замуж дочь или женить сына по своему выбору, и служил объектом шуток слуг, реже — как советник или придворный. Из исполнителей маски Д.-Баландзоне известны Э. Понти, Дж. Маццони, А. Веронези.

Лит.: Миклашевский К., La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий, ч. 1, П., 1914 [1917]; Дживелегов А. К., Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte, М., 1954, 2 изд., 1962. *С. Мок.*

ДО́КТОР ДАПЕРТУ́ТТО — литературный псевдоним В. Э. *Мейерхольда* в период его работы в петерб. императорских т-рах (1908—17). Заимствован у нем. писателя-романиста Э. Т. А. Гофмана.

«ДО́КТОР ШТО́КМАН» («Враг народа» — «En Folkefiende») — пьеса в 5 д. Г. *Ибсена*. Соч. 1882 (на норв. яз.). Пост. в 1883 в Христианийском (Осло) т-ре, шла во всех скандинавских т-рах, а также во мн. т-рах др. стран, в т. ч. в Англии (1883), Японии (1901).

Из современных пост. «Д. Ш.» за рубежом: т-р «Олд Вик», Лондон (1939); «Шлоспарк-театр», Берлин (1961).

В России «Д. Ш.» (под назв. «Враг человечества») пост. впервые в т-ре Корша, Москва (1892). 24 окт. 1900 «Д. Ш.» пост. МХТ (реж. Станиславский, Лужский, худ. Симов; Штокман — Станиславский, фру Штокман — Раевская, Петра — Роксанова, Эйлиф — Мунт, Мортен — Л. Гельцер, Петер Штокман — Лужский, Киль — Громов, Говстад — Вишневский, Беллинг — Адашев, Горстер — Кошеверов, Аслаксен — Судьбинин, Вик — Мейерхольд). Из др. исполнителей «Д. Ш.» на сцене МХТ наиболее известны: Качалов — Штокман (1922—24); Мейерхольд — Петер Штокман (1901—02); Москвин(1907—08), Тарханов (1922—24) — Киль и др. Среди пост. «Д. Ш.» на провинц. сцене: Городской т-р, Казань, антреприза Бородая (1893—94; Штокман—И. Шуралов); Гор. т-р, Вильно (1900; Штокман— Норин); Иркутский т-р (1901); Тифлисский груз. т-р (1903—04; Штокман — Месхи); арм. труппа Абеляна и Арменяна (1908; Штокман — Абелян). В нач. 1900-х гг. пьеса ставилась в т-рах Одессы, Киева, Харькова.

На сов. сцене пьеса шла в Одесском т-ре им. Шевченко (1922; постановщик и исполнитель роли Штокмана — Адашев); Ленингр. Большой драм. т-р (1941; реж. и исполнитель заглавной роли — Альтус).

Издания: Первая публикация «Д. Ш.» — 1882. Первый рус. перевод (под названием «Враг народа») — Н. Миропович, М., 1891. Из сов. изд.— Ибсен Г., Собр. соч., т. 3, М., 1957 (в пер. А. и П. Ганзен).

Лит.: «Доктор Штокман» на сцене МХТ, в кн.: Ежегодник Московского Художественного театра. 1951—52, М., 1956, с. 330—74. *А. Шн.*

ДОКЭЯКУ (докэката) — актёрское амплуа в японском театре Кабуки. Тип комика, простака. В программах и на афишах всегда упоминался третьим. Отсюда другое название этого амплуа — саммайме, что значит третий. *Л. Гр.*

ДОЛГО́В, Николай Николаевич (17.VII.1877—2.XII.1923) — русский историк театра, критик. Учился в Петерб. ун-те. В 1899 за участие в студенческих «беспорядках» был выслан временно в Псков (о театр. жизни Пскова той поры Д. писал в рассказе «Очаровательный фанфан», журн. «Еженедельник Петрогр. гос. академич. т-ров», П., 1922, № 10). Автор трудов об А. Е. Мартынове и А. Н. Островском. Сотрудничал в «Ежегоднике Императорских т-ров», в журн. «Театр и искусство», «Аполлон» и др. Д. много выступал как театр. рецензент (в газ. «Биржевые ведомости», «Петербургская газета», «Речь», «Театральная газета», «Жизнь искусства» и др.).

Соч.: Александр Евстафьевич Мартынов. Очерк жизни и опыт сценической характеристики, СПБ, 1910; Мольер, как сценический деятель (опыт анализа театральных взглядов писателя в их влиянии на драматическое творчество), «Библиотека театра и искусства», СПБ, 1910, кн. V, с. 1—15 и кн. VI, с. 3—37; Первая пост. «Грозы», «ЕИТ», П., 1909, вып. 5, с. 105—116; В. И. Живокини (Сценическая характеристика), «ЕИТ», П., 1911, вып. 5, с. 36—54; Василий Васильевич Самойлов (к столетию со дня рожд.), «ЕИТ», П., 1913, № 1, с. 32—98; Лучшая пьеса Островского (к 35-летию «Бесприданницы»), «ЕИТ», П., 1914, № 3, с. 66—75; Вступ. статья об А. Н. Островском к 1 тому. Собр. соч. Островского в 10 тт., П., 1919 и комментарии, примечания ко всем 10 тт. этого издания; А. Н. Островский. 1823—1923. Жизнь и творчество. (Критика. Сценические образы), М.—П., 1923. *А. Шн.*

ДОЛГОРУ́КИЙ, Иван Михайлович (1764—1823), князь,— русский писатель, театральный деятель, актёр-любитель. Окончил Моск. ун-т. Служил вице-губернатором в Пензе и губернатором во Владимире. После 1812 в основном занимался лит. деятельностью. Большое значение имели его «Журналы путешествий», в к-рых Д. рассказывал о театр. жизни различных городов России (о т-ре Шаховского в Нижнем Новгороде, Каменского в Орле, о Курском т-ре и др.). Д. много выступал на любительской сцене. Имел в Москве свой полукрепостной, полулюбительский т-р, в спектаклях к-рого играл сам. Исполнял роли стариков во франц. классицистских комедиях: под руководством франц. актёра Офрена подготовил роль пожилого человека во франц. комедии «Модный вечер» и роль отца в драме «Честный преступник». По свидетельству С. П. Жихарева, игра Д. «была непринуждённо-естественна и свободна». Для своего т-ра Д. написал неск. опер («Любовное волшебство» и др.) и комедий («Дурылом, или Выборы старшины» и др.).

Соч.: Журнал путешествий из Москвы в Нижний 1813 года, М., 1870; Путешествие в Киев в 1817 году, М., 1870; Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда 1810 года, М., 1870.

Лит.: Дмитриев М., Князь Ив. Мих. Долгорукий и его сочинения, М., 1863; Дынник Т., Крепостной театр, М., 1933; Ашукин И. С., Всеволодский-Гернгросс В. Н., Соболев Ю. В., Хрестоматия по истории русского театра XVIII и XIX вв., под ред. Г. И. Гоян, Л.—М., 1940. *А. Кл.*

ДОЛГОСУРЭ́Н, Чимидийн (р. 1920),— монгольская актриса. Засл. арт. МНР (1946). Чл. МНРП с 1946. Участвовала в театр. самодеятельности. С 1936 работает в Муз.-драм. т-ре (Улан-Батор). Актриса премп. лирич. дарования.

Роли: Гавасурэн («Ровно 18» Аюуша), Диридулам («Волчья стая» Намдака), Гэрэл гуа («Три Шарайгольских хана» Намдака, по эпосу «Гесериада»), жена Чихэр, Бэжи («Мудрая ханша Мадхай», «Был такой хан» Цодоржава и Басма), Дездемона; Кларице («Слуга двух господ»), Ховяйка леса («Волынщик из Стракониц» Тыла), Джесси («Русский вопрос»), Алтанай («Курманбек» Джантошева), Анна Ильинична («Семья» Попова) и др. *Г. У.*

ДОЛИ́ВО (Доливо-Соботницкий), Анатолий Леонидович [р. 29.IX(11.X).1893]— русский советский певец (бас) и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1944). Профессор (1932), доктор искусствоведения (1947). В 1918 окончил Моск. консерваторию по кл. проф. У. Мазетти. С этого же года выступал как камерный певец с концертами в СССР и за рубежом. В репертуаре Д.—песни, романсы разных народов, исполняемые певцом на многих языках, арии из опер. Д. обладает высокой вок. культурой, богатой мимикой и даром перевоплощения. Выступал также как чтец (Петрарка, Рабле, Пушкин, Достоевский и др.). С 1930 Д. руководит классом пения в Моск. консерватории; с 1932 — зав. кафедрой сначала камерного, затем сольного пения. Среди учеников Д.: лауреаты междунар. и всесоюзных конкурсов вокалистов Э. Саркисян, М. Худовердова, А. Левандовская (Польская Нар. Республика) и др.

Соч.: Певец и песня, М.—Л., 1948. *А. Ив.*

ДОЛИ́ДЗЕ, Виктор Исидорович (1890—24.V.1933)— грузинский советский композитор. Музыке обучался в Киевском муз. уч-ще. В 1917 окончил Киевский коммерческий ин-т. С этого же года жил в Тбилиси. Автор первой грузинской комич. оперы «Кето и Котэ» по комедии А. Цагарели «Ханума» на собств. либретто (1919, Тбилиси), завоевавшей широкую популярность, опер «Лейла» (1922), «Цисана» (1929), «Замира» (отрывки исполнялись в 1930) и соч. в др. жанрах. Оперы Д. пронизаны сочным нар. юмором, в них использован груз. городской муз. фольклор. Легко запоминающиеся мелодии, ясность гармонии, красочность оркестровки способствовали широкому распространению музыки Д.



Лит.: Корев С., «Кето и Котэ» В. Долидзе, М.—Л., 1951.

ДО́ЛИН (Dolin), Антон [наст. имя и фам. — Патрик Хилл-Кей (Healy-Kay) (р. 27.VII.1904)] — английский артист балета, балетмейстер. В 1917—23 занимался в балетной студии б. солистки Мариинского т-ра С. Астафьевой. В 1924—25 и 1928—29 —солист труппы С. П. Дягилева. В 1931—35— ведущий танцовщик балетной труппы «Вик Уэллс». Вместе с балериной А. Марковой основал балетную труппу «Маркова — Долин» (1935—38); в 1950— труппу «Фестивал балле», к-рая является второй балетной труппой Англии. В 1939—46 — солист балетной труппы «Балле тиэтр» (США). Д. — виртуозный исполнитель партий классич. репертуара: Зигфрид, Голубая птица («Лебединое озеро», «Спящая красавица»), Альберт («Жизель»). С особым успехом исполнял роли, требующие актёрского мастерства,— Синяя Борода (на муз. Оффенбаха), Сатана («Иов» Уильямса) и др. Пост. балеты: «Соловей и роза» Фрейзер-Симсона (1927), «Голубая рапсодия» на муз. Гершвина (1928) и др. Автор книги по теории балета.

С сер. 50-х гг. занимается организацией гастролей различных балетных трупп.

Соч.: Divertissement, L., 1931; Ballet-Go-Round, L., 1938; Pas de deux, N. Y., 1949; Alicia Markova, L., 1953; Autobiography, L., [1960].

Лит.: Haskell A. L., Anton Dolin. The «first chapter», L., 1929; Beaumont C. W., Complete book of ballets, L., 1951, с. 955—58; Anton Dolin, L., 1960. *Нат. Р.*

ДО́ЛИНА (урожд. Саюшкина, по мужу — Горленко), Мария Ивановна [1(13).IV.1868—2.XII. 1919]—русская артистка оперы (контральто). Обучалась пению на частных муз. курсах в Петербурге. В 1886 дебютировала в Мариинском т-ре, где пела до 1904. Партии: Ваня («Иван Сусанин»), Ольга («Евгений Онегин»), Лель; Изяслав, Груня («Рогнеда», «Вражья сила» Серова), Ратмир; Басманов («Опричник» Чайковского), Кончаковна («Князь Игорь»), Княгиня («Русалка»), Полина («Пиковая дама»), Зибель («Фауст») и др. Д. обладала голосом красивого тембра, особенно ярко звучащим в нижнем регистре. После 1904 Д. занималась концертной деятельностью; вы-

ступала с пропагандой рус. музыки в России и за рубежом (циклы «Русская песня», «Славянская песня»).

Лит.: Каменев И. А., Мария Ивановна Горленко-Долина. 1886—1911, СПБ, 1912; Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и ее мастера. 1890—1910, Л.—М., 1940, с. 72—74; Кузнецов Е., Из прошлого русской эстрады, М., 1958, с. 342—44. *А. Ив.*

«ДОЛИ́НА» («Tiefland») — опера Э. д'*Альбера*, либр. Р. Лотара по пьесе А. Гимеры. Пост. 15 нояб. 1903, Прага, Нем. т-р (дирижёр Блех; Педро — Араньи, Себастьяно — Хунольд, Марта — Альфёльди). Пост. почти во всех городах Германии, в т. ч.: Лейпциг (1904), Берлин (1907, более 400 раз). Др. пост.: Антверпен (1906), Цюрих (1907, на нем. яз.), Рига (1907, на нем. яз.; 1920), Вена (1908), Любляна (1908, на нем. яз.; 1909), Стокгольм (1908), Амстердам (1908, на нем. яз.), Будапешт (1908), Нью-Йорк (1908, на нем. яз.; 1914), Копенгаген (1909), Барселона (1910, на итал. яз.), Лондон (1910), Загреб (1910), Варшава (1911), Женева (1911, на франц. яз.), Таллин (1912, на нем. яз.; 1923), Осло (1913), Хельсинки (1921, на швед. яз.; 1931), София (1928), Каунас (1928), Брюссель (1932, на франц. яз.), Каир (1937, на нем. яз.). В России впервые пост. в 1911, Оперный т-р Зимина, Москва (дирижёр Палицын, пост. Оленина; Педро — Дамаев, Себастьяно — Бочаров, Марта — Друзякина, Томазо — Осипов, Нури — Турчанинова, Моруччо — Чугунов, Нандо — Скуба), Петрогр. Нар. дом (1915).

На сов. сцене впервые пост. под назв. «В низинах», Ленингр. Малый оперный т-р, 18 апр. 1926 (дирижёр Похитонов, пост. Лапицкого, худ. Курилко; Педро — Куклин, Себастьяно — Болотин, Марта — Батурина, Нандо — Тихий, Томазо — Молчанов, Нури — Ковалёва, Пеппа — Висленева). Пост. в т-рах Риги (1948, 1962), Львова (1959), Челябинска (1960).

Издания: «Д.», клавир, В., 1903 и дальнейшие переиздания. *И. Гр.*

ДОЛИ́НИН (наст. фам. — Шеин), Евгений Иванович (18.II.1873—1918) — русский артист оперы (тенор). Окончил Петерб. консерваторию по кл. пения проф. А. Котоньи (1899). В 1899—1901 пел в Мариинском т-ре (проходил оперные партии под рук. И. П. Прянишникова): Ленский; Фома Назарьевич («Садко»), Вагнер («Мефистофель» Бойто). С 1901 пел на частных оперных сценах Петербурга, Москвы, Харькова, Киева; гастролировал в Праге (1904), Вене (1906) и др. городах. Благородство кантилены, естественная манера пения, рельефность оттенков, великолепная фразировка и тонкая задушевная игра отличали исполнение Д. Партии: Герман, Садко, Синодал, Берендей: Самозванец («Борис Годунов»), Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Фауст, Альфред и др. Д. вёл педагогич. работу в Харьковском муз. уч-ще.

Лит.: Словарь сценических деятелей, вып. 5, СПБ, 1900, с. 15. *А.*

ДО́ЛИНОВ, Анатолий Иванович (р. 1869 —г. смерти неизв.) — русский актёр, режиссёр и театральный педагог. Сценич. деятельность начал в 1885. Играл в крупнейших провинц. т-рах (Харьков, Киев, Одесса). В 1897—1918 (с небольшим перерывом) — актёр и режиссёр Александринского т-ра. Исполнял роли фатов и простаков. В 1908—13 преподавал на Драм. курсах Петерб. театр. училища. Д. перевёл на рус. язык неск. пьес нем. драматургов. Автор учебников по выразит. чтению и декламации. С 1923 жил за границей. *М. И.*

ДО́ЛЬЧЕ (Dolce), Лодовико (1508—68) — итальянский писатель, драматург, переводчик. Переводил и перерабатывал трагедии Еврипида и Сенеки в духе поэтики Возрождения. Автор трагедий «Дидона» (изд. 1547), «Мариана» (пост. 1565), комедий «Капитан» (1545), «Фабриция» (1549), «Муж» (1545), представляющих собой *контаминацию* комедий Плавта и Теренция.

Лит.: Apollonio M., Storia del teatro italiano, t. II, Firenze, 1940, c. 178—82. *Р. Х.*

ДОМ АКТЁРА — советское культурно-просветит. учреждение, объединяющее творческих работников театра. Центральный дом актёра осн. в 1937 при Всероссийском театр. об-ве (ВТО) в Москве с целью планомерного проведения мероприятий, способствующих идейно-политическому, профессионально-творческому и культурному росту членов ВТО. Д. а. организует доклады и лекции на обществ.-полит. темы, по марксистско-ленинской эстетике, науке и иск-ву; проводит семинары по повышению квалификации режиссёров и артистов т-ров Москвы, устраивает обсуждения спектаклей, творч. вечера мастеров сцены и молодёжи, выставки работ театр. художников, встречи с зарубежными деятелями культуры и т. п. В Д. а. регулярно выпускаются устные журналы «Жизнь и знание» и «Слово молодёжи». По типу моск. Д. а. организованы Д. а. в Ленинграде, Казани, Краснодаре, Архангельске, Кирове. В нек-рых областных городах (Свердловск, Новосибирск) Д. а. объединены с домами работников иск-в. *А. Пок.*

ДОМ ВЕТЕРАНОВ СЦЕ́НЫ — 1) В Ленинграде осн. в 1896 выдающейся рус. актрисой М. Г. Савиной при Российском театр. об-ве под назв. «Убежище для престарелых артистов». В первый год основания в убежище было 6 чел. (среди них — известные провинц. актёры М. Т. Иванов-Козельский, А. К. Любский). Средства на содержание убежища составлялись гл. обр. из пожертвований частных лиц и учреждений, а также доходов от спектаклей, концертов, маскарадов. Убежищем руководили выборные попечители и заведующие, назначенные Советом РТО. Первым попечителем была Савина. В 1902 по инициативе Савиной было выстроено двухэтажное каменное комфортабельно оборудованное здание, в к-ром проживало уже ок. 30 престарелых артистов. В сов. время убежище перешло на твердую ежегодную смету, выделенную Советом Российского театр. об-ва (РТО), в 1931 было переименовано в Д. в. с. имени М. Г. Савиной. После Отечественной войны были выстроены 7 новых двухэтажных корпусов, архитектурно связанных с ранее выстроенным зданием крытыми переходами. В доме (на берегу Мал. Невки) проживает (1962) 200 старейших деятелей рус. т-ра.

2) В Москве в 1907 Обществом для призрения престарелых и лишённых способности к труду артистов в районе Измайловского парка было выстроено «Убежище для престарелых артистов Московских императорских т-ров». В 1918 это здание перешло в ведение собеса. С 1922 вновь стало принадлежать «Убежищу для престарелых артистов». В 1937 переданное Всероссийскому театр. об-ву «Убежище» было превращено в благоустроенный Дом ветеранов сцены им. А. А. Яблочкиной. В наст. время здесь проживает 40 чел. В живописном районе на шоссе Энтузиастов начато строительство нового большого Д. в. с.

3) В 1959 Укр. театр. об-вом под Киевом (в местности Пуща Водица) открыт Республиканский украинский дом ветеранов сцены.

Каждый из живущих в Д. в. с. обеспечен комнатой, питанием, одеждой, за ним сохраняется 25% его пенсии. В Д. в. с. имеются библиотека, концертный зал, киноустановка, постоянные врачи. Ветеранам предоставляется возможность регулярного посещения т-ров, концертов, музеев.

Лит.: Аксенов В. И., Дом ветеранов сцены, Л., 1937; Грачевский Ю., Дом в Измайлове, «Театр», 1952, № 9, с. 141—143. *А. Пок.*

ДОМ И́МЕНИ ПОЛЕ́НОВА (Дом театрального просвещения им. В. Д. Поленова) — культурно-просветительное учреждение. Создано в 1915 в Москве худ. В. Д. Поленовым на обществ. и частично его личные средства. Первоначально называлось Домом театр. просвещения, впоследствии ему было присвоено имя В. Д. Поленова. Задачей Д. и. П. являлась помощь организации деревенского, фабричного и школьного театров. Здесь были: библиотека для нар. т-ров, костюмерная и декорац. мастерские, склад реквизита для любительских кружков. Здание имело сцену и зал на 300 мест. На базе Д. и. П. был создан Центральный *дом народного творчества имени Н. К. Крупской*. *Ю. Б.*

ДОМ НАРО́ДНОГО ТВО́РЧЕСТВА (ДНТ) — в СССР творческо-методический центр, основной задачей к-рого является практическая помощь коллективам художественной самодеятельности. ДНТ находятся в ведении Министерства культуры и местных Управлений культуры областных (краевых, городских) исполкомов. В наст. время нек-рые городские ДНТ (напр., в Ленинграде) переданы профсоюзам. ДНТ созданы в 1936 (в ряде мест на базе ранее существовавших Домов самодеятельного иск-ва) во всех союзных и автономных республиках, краях и областях, а также в нек-рых крупных городах (Москва, Ленинград, Киев, Горький, Новосибирск и др.). Только в Российской Федерации имеются (1961) 86 ДНТ. В ДНТ работают методисты по театральному, музыкальному и хореографич. иск-ву, оказывающие консультационную помощь руководителям самодеятельных коллективов в подборе репертуара, методике работы, выезжающие на места для просмотра репетиций и приёма подготовленных спектаклей и концертных программ. ДНТ организуют занятия по повышению квалификации руководителей самодеятельности на краткосрочных и постоянно действующих курсах и семинарах. Ряд ДНТ периодически выпускает репертуарные сборники и методич. пособия. При ДНТ создают творческие жанровые секции. ДНТ принимает непосредственное участие в проведении смотров и конкурсов художественной самодеятельности, организации выставок самодеятельного изобразительного и прикладного иск-ва. При нек-рых ДНТ (московском, ленинградском и др.) имеются т-ры нар. творчества, на сцене к-рых показывают свои работы лучшие самодеятельные коллективы. Методич. и организационную помощь местным ДНТ призван оказывать Центральный *дом народного творчества имени Н. К. Крупской* в Москве. *Вик. М.*

ДОМ НАРО́ДНОГО ТВО́РЧЕСТВА ИМЕНИ Н. К. КРУ́ПСКОЙ (Центральный дом народного творчества имени Н. К. Крупской) — культурно-просветительное учреждение, возглавляющее работу в области художественной самодеятельности РСФСР. Создан в 1936 на основе Центрального дома самодеятельного искусства (ЦЕДИСК, ранее — Дом театрального просвещения им. В. Д. Поленова) в системе Министерства культуры РСФСР. В задачи ДНТ входит: содействие развитию художественной самодеятельности трудящихся, помощь в создании и улучшении репертуара для художественной самодеятельности, изучение основных проблем и разработка методик работы художеств. самодеятельности; собирание, изучение и популяризация лучших произв. нар. творчества; оказание творческой и консультационной помощи местным ДНТ и различным ведомствам. ДНТ работает в тесной связи с творческими союзами писателей, художников, композиторов, Всероссийским хоровым об-вом, Всероссийским театр. об-вом и др. творческими организациями.

Дом народного творчества им. Крупской обобщает и распространяет передовой опыт местных ДНТ, клубов, лучших коллективов и отд. исполнителей, проводит семинары, совещания, конференции работников местных ДНТ, руководителей самодеятельности, режиссёров нар. т-ров, разрабатывает учебные планы и программы курсов и семинаров по подготовке руководителей и участников художеств. самодеятельности; организует подготовку работников ДНТ и руководителей художеств. самодеятельности, проводит праздники песни, смотры, олимпиады, конкурсы, фестивали, выставки, показы коллективов отдельных областей и краёв и др. При ДНТ работает Заочный нар. ун-т иск-в. *Вик. М.*

ДОМА И ДВОРЦЫ КУЛЬТУ́РЫ — в СССР центры культурно-просветит. и культурно-массовой работы. Чаще всего крупные клубные учреждения. Подразделяются на территориальные, гл. образом районные, находящиеся в ведении Министерства культуры, дома культуры отд. предприятий, учреждений и уч. заведений, находящиеся в ведении профсоюзов или др. организаций, Дома культуры интеллигенции (Дом актёра, Дом учителя и др.). Во главе Д. и д. к. стоят Правление, выбранное на определённый срок, и назначенный директор. В настоящее время в СССР насчитывается 18500 клубов, Д. и д. к. только по профсоюзной сети. Д. и д. к. ведут многостороннюю работу по коммунистическому воспитанию и художественному обслуживанию трудящихся. При большинстве Д. и д. к. работают ун-ты культуры и иск-ва, библиотеки-читальни, ведётся лекционная и техническая пропаганда, наглядная агитация, систематически проводятся киносеансы, спектакли и концерты профессиональных артистов и коллективов художественной самодеятельности, вечера отдыха, организуются устные журналы. Д. и д. к. обслуживают также трудящихся непосредственно на производстве, в цехах, на полевых станах. Особое место в работе Д. и д. к. занимает организация художеств. самодеятельности взрослых и детей. Почти во всех Д. и д. к. созданы театральные, вокально-хоровые, танцевальные и оркестровые коллективы, художественные агитбригады, систематически подготавливающие и показывающие спектакли и концертные программы. При нек-рых дворцах культуры на базе наиболее успешно работающих самодеят. коллективов с 1959 стали создаваться *Народные театры*, симфонические оркестры и хоровые капеллы. *Вик. М.*

ДОМАШЁВ, Николай Петрович (1861—7.XII. 1916) — русский артист балета. Сын крестьянина. Брат актрисы Александринского театра М. П. *Домашёвой*. После окончания балетного отделения Моск. театр. уч-ща (класс Г. Легата и И. Ермолова) был зачислен в 1880 в балетную труппу Большого т-ра и вскоре занял ведущее положение. Технически сильный танцовщик, Д. с одинаковым мастерством владел классич. и характерным танцем. Его прыжки были так легки и стремительны, что зеркало сцены Большого т-ра он преодолевал в 3 прыжка. Д. был также превосходным пантомимистом. Лучшие партии: Иванушка («Конёк-Горбунок» Пуни), Квазимодо («Эсмеральда»), Санчо Пансо («Дон Кихот») и др. Небольшой рост мешал Д. исполнять героич. партии.

С первых лет творч. деятельности был педагогом Моск. театр. уч-ща, где продолжал преподавать и после того как в 1906 оставил сцену.

Лит.: Государственный ордена Ленина Академич. Большой театр СССР, М., 1947; «ЕИТ», П., 1902—1903, Приложения, кн. 3, с. 92. *Юр. Б.*

ДОМАШЁВА, Мария Петровна [2(14).I.1875—8.V. 1952] — русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1951). Окончив Моск. филармонич. уч-ще (1893), играла в Моск. т-ре Корша. В 1895 дебютировала в Петерб. Т-ре лит.-художеств. об-ва в ролях Полины («Доходное место»), Верочки («Шутники» Островского), Рози («Бой бабочек» Зудермана). В 1899 вступила в труппу Александринского т-ра (в сов. время — Ленингр. т-р драмы им. Пушкина). Д. обладала ясным, чистым, жизнерадостным дарованием, обаятельной мягкостью, подкупающей естественностью сценич. поведения. Роли: Снегурочка («Снегурочка»), Варя («Дикарка» Островского и Соловьёва), Лиза («Горе от ума»), Таня («Плоды про-



свещения»). По выражению критика А. Р. Кугеля, Д. до преклонных лет «изумительно сохранила и облик молодости и живость чувств, и взгляд, в котором светился почти юный задор, и шаловливые интонации звонкого голоса». Той же чистотой чувств, большой душевной глубиной были отмечены образы, созданные актрисой в поздний период своего творчества: Мария Тимофеевна («Дворянское гнездо» по Тургеневу), жена проф. Полежаева (в фильме «Депутат Балтики») и др. В годы Отечеств. войны, находясь в осаждённом Ленинграде, Д. участвовала в фронтовых концертах и спектаклях (Таланова «Нашествие» и др.), радиопередачах.

Лит.: Кугель А., Домашева, «Рабочий и театр», 1926, № 16; 25-летний юбилей, «Жизнь искусства», 1926, № 16. *С. Др.*

«ДОМА́ШНИЙ ТЕА́ТР» — ежемесячное приложение к журналу «Родина», выходило в 1895—1904. Редактор-издатель А. А. Каспари. В «Д. т.» печатались пьесы, рассказы, режиссёрские комментарии.

ДОМБАЙ — участник народных празднеств в Дагестане. Особенно популярны Д. среди кумыков. Д. выступают костюмированными с импровизированными шуточными номерами, сходными с выступлениями рус. скоморохов. Д. носили войлочный костюм, маски домашних животных. Участвовали в представлениях пехлеванов (акробатов-канатоходцев), заполняя шутками паузы между выступлениями. *Е. Ж.*

ДОМБРО́ВСКИЙ (Dąbrowski), Бронислав (р. 24.XI. 1903) — польский актёр и режиссёр. Учился в драм. школе в Познани. В 1921—22 был актёром в «Т-ре Польски» (Варшава), затем в «Т-ре Вельки» (Львов), в т-ре им. Словацкого и т-ре «Багатель» (Краков), в Гор. т-ре (Лодзь). Роли: Станчик («Свадьба» Выспянского), Директор («Два театра» Шанявского). В 1932 начал режиссёрскую деятельность. В ранних пост. Д. проявилось влияние творчества А. Я. Таирова и Е. Б. Вахтангова, он стремился к яркой зрелищности спектакля. Во время 2-й мировой войны руководил т-ром во Львове, с 1945 — в Катовице. В 1947—50 и с 1955 — директор т-ра им. Словацкого в Кракове. Гл. пост.: «Двенадцатая ночь» (1946), «Свадьба» (1946) и «Клятва» (1947) Выспянского, «Овечий источник» (1948), «Три сестры» (1950); «Горштынский» Словацкого (1959).

ДОМБРО́ВСКИЙ, Теофиль Матвеевич — украинский актёр 1-й пол. 19 в. В 1840—47 играл в Харьковском т-ре, пользовался особенным успехом у демократич. части зрителей. Подлинной стихией актёра были укр. нар. образы: Финтик и Чупрун («Солдат-чародей» Котляревского), Потап Лавурда, Стецько, Мыкола («Бой-баба», «Стецько, завербованный в уланы», «Искренняя любовь» Квитки-Основьяненко), Дьячок («Вечер на хуторе близ Диканьки» по Гоголю).

В 1850 был принят в Моск. Малый т-р. Но из-за недостаточного знания рус. яз. мог быть использован только в укр. ролях: Шельменко-денщик (о. п. Квитки-Основьяненко) и др. Играл Д. и в рус. водевилях, где для него писались специально «украинские» роли: Филька-хохол, Дядюшка («Комедия с дядюшкой» Григорьева, «Ни тот, ни другой» Растопчиной). В 1854 Д. покинул Москву и работал в т-рах провинции. *А. Г.*

«ДОМОВО́Й» (эст. «Pisuhänd»)—комедия Э. Ю. *Вильде* в 3 д. Соч. 1913 (на эст. яз.), пост. в 1914. Ставилась мн. т-рами Эстонии.На сов. сцене пост. в 1948 Новым т-ром, Таллин (реж. Пыльдрос; Вестман—Мальмстен, Юрго, Матильда — Линдау, Риппус, Сандер — Понсо, Суурорг, Пийбелахт — Ратасепп, Ребане). Ленингр. обл. Малый т-р (1953), Таллинский Рус. т-р (1953), Кабардинский т-р, Нальчик (1954), Новгородский т-р (1954), Харьковский рус. т-р (1955), Горьковский т-р комедии (1956), Бурятский т-р, Уланудэ (1956), Финский т-р, Петрозаводск (1957), Ставропольский т-р (1960), Душанбинский т-р (1960) и др.

Издания: Первая публикация на эст. яз.— 1913; из послед. эст. изд.— Вильде Э., Пьесы, Таллин, 1956. Первый рус. пер. Н. О. Волконского, М., 1952; Вильде Э., Собр. соч., т. 5, М., 1958. *А. Шн.*

«ДОН ЖУА́Н» (точнее — «Наказанный распутник, или Дон Джованни» — «Il Dissoluto punito, o sia Il D. Giovanni») — опера В. Моцарта, итал. либр. (по исп. легенде) Л. да Понте.Пост. 29 окт. 1787, Прага, Нем. т-р (дирижёр Моцарт; Дон Жуан—Боскович, Донна Анна — Сапорити, Донна Эльвира — Мичелли, Командор — Лолли, Дон Оттавио — Бальони, Лепорелло—Поццани, Церлина — Бондини, Мазетто — Лолли). Опера обошла т-ры всего мира. В России впервые пост. 21 апр. 1828, Петербург, Большой т-р (пер. с итал. Шеллера, декорации Канопи и Кондратьева; Дон Жуан — Самойлов, Командор — Байков, Донна Анна — Иванова, Донна Эльвира — Шелихова, Дон Оттавио — Шувалов, Лепорелло — Гуляев, Церлина — Семёнова, Мазетто — Дюр), Москва, Большой т-р (30 янв. 1839). В 1834—45 ставилась в России в нем. опере; в 1843 шла на каменной итал. сцене с участием Виардо (Церлина), Тамбурини (Дон Жуан), Рубини (Дон Оттавио). На рус. сцене — в Петербурге, 1864, Русская опера; 1872 и 1898—Мариинский т-р (Дон Жуан — Мельников, Корсов, Яковлев, Тартаков; Донна Анна — Платонова, Меньшикова, Куза, М. Фигнер; Донна Эльвира —Рааб, Рунге; Церлина — Левицкая, Больска, Крутикова; Дон Оттавио — Раппопорт, Ершов, Чупрынников; Командор — Петров, Серебряков, Майборода, Давыдов; Лепорелло — Палечек, Бухтояров). В Москве — 1882, Большой т-р (Дон Жуан — Корсов, Хохлов; Донна Анна — Дейша-Сионицкая, Салина; Дон Оттавио — Барцал; Лепорелло — Тютюнник; Церлина — Климентова), 1913, Оперный т-р Зимина (реж. Оленин, Донна Анна —Кошиц. худ. Кончаловский).

На сов. сцене впервые пост. 11 окт. 1924, Ленингр. т-р оперы и балета (дирижёр Самосуд, реж. Петров, худ. Головин; Дон Жуан — Ольховский, Донна Анна — Кузнецова, Донна Эльвира — Кобаревa, Лепорелло — Журавленко, Церлина — Горская, Мазетто — Серебряковский, Дон Оттавио — Большаков). В Москве пост. в 1946 в Оперной студии Моск. консерватории. В 1950 пост. в филиале Большого т-ра (дирижёр Небольсин, реж. Шарашидзе, худ. Силич, балетм. Цаплин, хормейстер Шумский; Дон Жуан — Селиванов; Донна Анна — Талахадзе, Покровская; Донна Эльвира — Чубенко; Лепорелло — Тютюнник, Щегольков; Церлина — И. Масленникова, Звездина). В 1956 возобн. в Т-ре оперы и балета им. Кирова, Ленинград (дирижёр Ельцин, реж. Каплан, худ. Вирсаладзе, балетм. Анисимова). В 1959 пост. в Москве, Оперная студия Муз.-педагогич. ин-та им. Гнесиных (дирижёр Агарков, реж. Ансимов).

Издания: «Д. Ж.», партитура.— W. A. Mozart's Werke, Ser. 5, Lpz., Breitkopf & Härtel, [s. d.]; последнее изд., Lpz., Peters, [1941]; М. Юргенсон, [1899]; последнее изд., рус. текст Н. Кончаловской, М., Музгиз, 1959. *Н. Гр.*

«ДОН ЖУА́Н, ИЛИ КА́МЕННЫЙ ГОСТЬ» («Don Juan ou la Festin de pierre», также — «Дон Жуан, или Каменный пир») — комедия Ж. Б. *Мольера* в 5 д. Соч. 1664. Пост. 15 февр. 1665 в т-ре «Пале-Рояль», Париж (Дон Жуан — Лагранж, Сганарель — Мольер). После смерти Мольера комедия получила широкое распространение в стихотворном переложении Т. Корнеля. В тексте Мольера возобновлена в 1841 в т-ре «Одеон», в 1847 — в «Комеди Франсез» (Париж). В 40—50-х гг.20в.во Франции пьесу Мольера ставили «Атеней»,Париж (1947, с Жуве в заглавной роли), «Комеди Франсез» (1952; Дон Жуан — Дебюкур). Нац. Нар. т-р (TNP, 1953; реж. и исполнитель заглавной роли — Вилар, Сганарель — Сорано, Эльвира — Шомет, Шарлотта — Кампен, Матюрина — Минаццоли, Пьеро — Даррас, Командор — Науре, Диманш — Мулино; показана в Москве в 1956). Среди известных исполнителей во Франции — Бельмур, Брессан, Дюфло, Ларив, Моле, Эсканд (Дон Жуан), Превиль, Леду (Сганарель).

Первые представления «Д. Ж.» в России: «Деревянный т-р» (1795; на франц. яз.), Александринский т-р (1816; Дон Жуан — Сосницкий, Эльвира — Валберхова). Из пост. последующих лет: Малый т-р (1876; впервые без купюр и переделок, пер. Родиславского, в бенефис Берга; Дон Жуан — Ленский, Сганарель — Берг, Правдин, Эльвира — Ермолова, Шарлотта — Самойлова, Матюрина — Музиль-Бородина, Пьеро — Музиль), Александринский т-р (1880, в бенефис Петипа; Дон Жуан — Петипа, Сганарель — Варламов, Эльвира — Дюжикова, дон Луис — Леонидов, Пьеро — Арди, Диманш — Зубов), Михайловский т-р, франц. труппа, Петербург (1881), т-р Горевой, Москва (1890; Дон Жуан — Петипа, Сганарель — Градов-Соколов, Сашин), т-р Корша, Москва (1902), Александринский т-р (1910; реж. Мейерхольд, худ. Головин; Дон Жуан — Юрьев, Сганарель — Варламов), Сергиевский нар. дом, Москва (1914). Из постановок «Д. Ж.» на провинц. сцене наиболее известны: Новый т-р, Харьков (1877), т-р «Соловцов», Киев (1912; реж. и исполнитель заглавной роли — Радин) и др.

На сов. сцене: Ленингр. академич. т-р Госдрамы (б. Александринский, 1922 и 1932; реж. Мейерхольд и Соловьёв; Дон Жуан — Юрьев, Сганарель — Горин-Горяинов, Шарлотта — Тиме, Матюрина — Карякина), 1-й Гос. сов. т-р, Омск (1921), Гор. т-р, Самара (1924), т-р им. Авизбекова (реж. Туганов, 1926), Т-р им. Баумана, Москва (1941; реж. Красницкий и Лукьянов, худ. Варпех; Дон Жуан — Македонский, Сганарель — Черкасов), Ленингр. т-р Комедии (1950; реж. Рашевская, худ. Бобышов; Дон Жуан — Б. Смирнов, Сганарель — Усков).

Издания: Первая публикация «Д. Ж.» — 1682 в Собр. соч. Ж. Б. Мольера, под ред. Лагранжа и Вино (Les oeuvres de monsieur de Molière, revues, corrigées et commentées, P., 1682); Первые рус. изд.—«Дон Жуан»,[М., 1871] (пер. В. Родиславского). Из сов. переводов — «Дон Жуан, или Каменный гость», в кн.: Ж.-Б. Мольер, Собр. соч., пер. А. В. Фёдорова, вступ. ст. Г. Бояджиева, т. 2, М., 1957.

Лит.: Долгов Н., «Дон Жуан» Мольера, «ЕИТ», СПБ, 1910, кн. 7; Ауслендер С., «Дон Жуан», там же. *А. Шн.*

«ДОН КА́РЛОС» («Don Carlos») — опера Дж. *Верди*, франц. либр. Ж. Мери и К. дю Локля по драме Ф. Шиллера. Пост. 11 марта 1867, «Гранд-Опера», Париж; 2-я ред.— итал. либр. А. Гисланцони, пост. 10 янв. 1884, Милан. Опера широко ставилась на европ. и амер. сцене. В России пост. итал. труппой, 1868, Петербург (с участием Галли, Станио, Анджелини, Фриччи, Грациани, Багаджоло); Большой т-р, Москва, 10 февр.1917 (инициатор и руководитель пост. Ф. Шаляпин, дирижёр Купер; Филипп — Шаляпин, Дон Карлос — Лабинский, Родриго ди Поза — Минеев, Елизавета — Держинская, Эболи — Павлова, Великий инквизитор — Петров).

На сов. сцене впервые пост.в Пермском т-ре оперы и балета, 1947 (дирижёр Людмилин, реж. Келлер, худ. Смолин, хормейстер Виссонов; Филипп — Кулысев, Дон Карлос — Альбирт, Родриго ди Поза — Артёмов, Елизавета — Сильвестрова, Эболи — Измайлова, Великий инквизитор — Маевский). Ленингр. Малый оперный т-р, 31 июля 1955 (пер. С. Левика, дирижёр Дониях, пост. Смолича, реж. Лапиров, художники Константиновский и Лещинский, хормейстеры Лебедев и Шапиро; Дон Карлос — Донатов, Филипп — Модестов, Родриго ди Поза — Ольшевский, Елизавета — Богданова, Эболи —Овчаренко, Великий инквизитор —Бутягин).

Издания: «Д. К.», клавир, Milano, Ricordi, [s. a.]; партитура и клавир, нем. изд. — Für die deutsche Bühne neu bearbeitet von J. Kapp und R. Soldan, Lpz., Peters, [s. d.]. *Н. Гр.*

«ДОН КА́РЛОС, ИНФА́НТ ИСПА́НСКИЙ» («Don Carlos Infant von Spanien»)—драматическое стихотворение (также — поэма, трагедия) в 5 д. Ф. *Шиллера*, на сюжет новеллы франц. писателя Сен-Реаля. Соч. 1787 (два сценич. варианта — стихотворный и прозаический). Пост. 9 апр. 1787 в Мангеймском т-ре (Филипп — Иффланд, Елизавета — Риттер, Дон Карлос — Бек, Поза — Бёк, Альба — Бейль, Эболи — Ватхофт). Среди исполнителей «Д. К.» в 18 и 19 вв.: Бассерман, Брокман, М. Девриент, Зейдельман, Зонненталь, Кайниц, Фихтер (Дон Карлос), Аншюц, Баумейстер, П. Вольф, Вагнер, Э. Девриент, Зонненталь, Зейдельман, Матковский, Эсланр (Поза).

В 20 в. «Д. К.» ставили т-ры в Карлсруэ (1903), Дюссельдорфе (1907), «Немецкий т-р», Берлин (1909, реж. Рейнхардт; Поза — Моисси), Т-р в Цюрихе (1914), Аугсбурге (1920), «Народная сцена», Вена (1929), Т-р им. Петёфи, Будапешт (1956), Нар. т-р им. К. Сарафова, София (1956) и др.

В России «Д. К.» пост. 4 февр. 1829 в Александринском т-ре (в бенефис В. Каратыгина, пер. Ободовского; Филипп — Брянский, Елизавета — Каратыгина, Дон Карлос — Каратыгин, Эболи — Валберхова, Поза — Борецкий, герцог Альба — Толченов, граф Лерма — Радин), в 1830 — Малый т-р (Дон Карлос — Мочалов). Последующие возобновления Малого т-ра — 1859 (пер. Грекова; Елизавета — Медведева, Поза — Самарин) и 1894 (бенефис Южина; Филипп — Ленский, Елизавета — Ермолова, Дон Карлос — Багров, Ильинский, Эболи — Лешковская, Поза — Южин, герцог Альба — Рыбаков). Из др. дореволюц. пост. «Д. К.» наиболее известны: т-р Горевой, Москва (1889; Дон Карлос — Дальский, Поза — М. Петипа); Озерковский т-р (1892), т-р «Соловцов», Киев (1901) и ряд др.

Первая пост. «Д. К.» на сов. сцене — 15 февр. 1919, в день открытия Большого драм. т-ра, Петроград (в зале Консерватории; пер. Грекова, реж. Лаврентьев, худ. Щуко, комп. Асафьев; Филипп — Монахов, Елизавета — Колосова, Дон Карлос — В. Максимов, Поза — Юрьев). В дальнейшем «Д. К.» ставили: т-р Незлобина, Москва (1918; Филипп — Нелидов, Дон Карлос — Лихачёв); Театр Комедии (б. Корша, 1922, реж. Сахновский, худ. Рабинович; Филипп — Ленин, Елизавета — Парамонова, Дон Карлос — В. Максимов, Эболи — Бершадская, Поза — Радин, Доминго — Топорков); Малый т-р (1933; реж. Марджанов, худ. Аранов; Филипп— Ленин, П. Садовский, Елизавета— Белёвцева, Дон Карлос— Лепштейн, Эболи — Гоголева, Поза— Аксёнов, Ольховский); Куйбышевский т-р (1934, 1955);Бакинский русский т-р (1934); Вологодский т-р (1934, 1955); Т-р им. Франко (1936; Филипп — Шумский, Елизавета — Ужвий); Ленингр. Новый т-р (1950; пер. и реж. Бромлей); Латв. т-р Драмы (1955; пер. Судрабкална, реж. Амтман-Бриедит); Казанский т-р (1955; реж. Э. Бейбутов, худ. Гельмс, Филипп — Айдаров, Поза — Гусев); Орловский т-р (1955); Астраханский т-р (1956); Иркутский т-р (1957); Т-р им. Кингисеппа (1958, пер. А. Санг, реж. Кальмет, худ. Рентер; Филипп — Карм, Елизавета — Руммо, Дон Карлос — А. Эскола, Поза — О. Эскола, герцог Альба — Ребане) и др.

Издания: Первая публикация «Д. К.»—1785 (1-й акт с предисловием автора, «Рейнская Талия», № 1); первая публикация полностью—1787 (Лейпциг, изд. Гешен). Первые рус.

переводы: сцены из «Д. К.» в пер. Софинна («Благонамеренный», изд. А. Измайловым, 1821, ч. XVI) и П. Ободовского («Театральный альманах на 1830 год», СПБ, 1830); Из сов. переводов «Д. К.»— в пер. В. Левика, «Дон Карлос, инфант Испанский. Драматич. поэма», в кн.: Шиллер Ф., Избр. произведения в 2 томах, т. 1, М., 1959.

Лит.: Шиллер Ф., Письма о «Д. К.», в кн.: Шиллер Ф., Собр. соч., т. 6, М., 1957; Аксаков С. Т., Дон Карлос, инфант Испанский, в кн.: Аксаков С. Т., Собр. соч., т. 3, М., 1956; Луначарский А. В., О театре и драматургии. Избр. статьи, т. 1, М., 1958; Константин Александрович Марджанишвили... [Сборник], Тбилиси, 1958; Юрьев Ю. М., Записки, т. 2, Л.—М., 1945; Монахов Н. Ф., Повесть о жизни, Л.—М., 1961; Дела и дни Большого драматического театра, [вып.] 1, П., 1919. *А. Шн.*

«ДОН КИХО́Т» (исп. «Don Quijote», франц. «Don Quichotte»)— балет. Пост. в Парижской Опере 12 февр. 1743 как опера-балет. В 1768 балетм. Ж. Новер пост. на этот сюжет героич. балет в придворном т-ре Вены, муз. И. Штарцера, костюмы Л. Боке. Сюжетной основой для всех дальнейших пост. послужил 2-актный балет «Свадьба Гамаша» (1800, «Т-р иск-ва» —б. Академия музыки, Париж, балетм. Ж. Омер). 18 янв. 1801 «Д.К.» пост. в Парижской Опере, муз. Лефевра (балетм. Л. Ж. Милон; Китри—Шевиньи, Базиль —О. Вестрис, Дон Кихот — Омер, Санчо—Бопре); в 1837, муз. Цинка,— Королевский т-р, Копенгаген (балетм. А. Бурнонвиль); в 1850— Берлинский т-р (балетм. П. Тальони). На рус. сцене —21 мая 1808 (балетм. Ш. Дидло, муз. Кавоса); в 1834 (балетм. Блаш, либр. Милона; Китри—Зубова); Большой т-р, Москва, муз. Сор(?) (балетм. Ф. Гюллень-Сор;Китри—Гюллень-Сор);1869 (балетм. М. Петипа, муз. Минкуса, дирижёр Богданов, худ. Исаков, П. Шангин, Ф. Шеньян); 1900 (балетм. А. Горский, дирижёр Арендс, худ. К. Коровин, Головин,Клодт); 1906 (нов.ред.:балетм., дирижёр и худ. те же; Китри— Гельцер, Базиль — Тихомиров, Дон Кихот — Чудинов, Санчо Панса — Рябцов, Антонина — Балашова, Мерседес — Фёдорова 2-я, Эспада — Мордкин). В Петербурге «Д. К.» ставили: Большой т-р, 9(21) ноября 1871 (балетм. М.Петипа); Мариинский т-р, 1902, нов. ред. (балетм. Горский, дирижёр Дриго, худ. Коровин, Клодт; Китри —Кшесинская, Базиль — Легат, Дон Кихот — Булгаков, Мерседес — М. Петипа, Гамаш — Гердт).

На сов. сцене: в Москве в Большом т-ре — 10 февр. 1940 (балетм. Р. Захаров, Монахов и В. Смольцов, новые танцы на муз. В. Соловьёва-Седого, дирижёр Файер, худ. Рындин); там же, 1942 (балетм. Габович и Голейзовский, дирижёр Файер); 1943 (балетм. Горский, Захаров, Габович, Голейзовский, Смольцов, дирижёр Файер; Базиль — Ермолаев, Китри — Лепешинская, Эспада — Корень, Дон Кихот — В. Смольцов, Санчо — Рябцев). В Ленинграде — Т-р оперы и балета, 1923 (балетм. Ф. В. Лопухов, редакция Горского, дирижёр Гаук, худ. Головин, Коровин, Клодт; Китри — О. Спесивцева), 1941, там же (балетм. Пономарёв, худ. те же; Китри — Вечеслова, Иордан, Балабина, Дудинская; Базиль — Сергеев, Чабукиани), 1946 (балетм. Гусев, Анисимова и Гербек, либр. переработано Слонимским, худ. Т. Бруни; Китри — Дудинская, Базиль — Сергеев, Эспада — Корень). Пост. в т-рах оперы и балета др. городов (с нек-рыми дополнениями и изменениями в ред.Горского): Баку (1934, 1945), Горький (1936), Ереван (1957), Киев (1953), Куйбышев (1941, 1953), Львов (1940, 1960), Минск (1941, 1948), Новосибирск (1955), Пермь (1946, 1953), Ташкент (1948, 1960), Тбилиси (1943, 1960), Уфа (1960), Харьков (1929, 1946).

Лит.: Асафьев Б., Театр русской Испании..., «Театр», П., 1923, № 2, с. 11—13; «Дон Кихот». Муз. Л. Минкуса, 2 изд., [Л.], 1937, с. 15—18 (ст. Н. Шувалова); «Дон Кихот». Балет в 4 д., вступ. ст. Ю. О. Слонимского, М., 1946; Мовшенсон А., «Дон Кихот» на эскизе Боке 1768 года, в сб.: Сервантес, Статьи и материалы, Л., 1948, с. 182—86; Saint-Léon A., La sténochorégraphie, ou l'art d'écrire promptement la danse, P. — St. Petersbourg, 1852; Guest J., The romantic ballet in England, L., 1954. *Л. П.*

«ДОН ПАСКУА́ЛЕ» («Don Pasquale») — опера Г. *Доницетти*, либр. композитора и Дж. Руффини по опере С. Паваси «Сэр Марк-Антонио». Пост. в Париже 3 янв. 1843; Милан (1843), Турин (1843), Вена (1843, на итал. яз.; 1879, на нем. яз.), Лондон (1843, на итал. яз.), Брюссель (1843), Лилль (1843), Дублин (1844, на итал. яз.), Копенгаген (1845, на итал. яз.), Берлин (1845, на итал. яз; 1852; 1886, на франц. яз.), Лисабон (1845, на итал. яз.), Нью-Йорк (1846, на англ. яз., 1849, на итал. яз.), Будапешт (1846), Варшава (1846), Мальта (1847, на итал. яз.), Константинополь (1847, на итал. яз.), Сантьяго, Чили (1848, на итал. яз.), Стокгольм (1848, на итал. яз.; 1869), Прага (1849, на нем. яз.), Буэнос-Айрес (1851, на итал. яз.), Мехико (1852, на итал. яз.), Лима, Перу (1852, на итал. яз.), Амстердам (1853, на итал. яз.), Рио-де-Жанейро (1853, на итал. яз.; 1929), Калькутта (1866, на итал. яз.), Хельсинки (1878), Рига (1906, на нем. яз.), Загреб (1921), Любляна (1925), София (1932), Каунас (1936) и на сценах мн. др. стран. В России пост. в 1884, Петербург (на итал. яз.).

На сов. сцене пост. 5 июня 1920 в Петрограде, на открытии Т-ра комич. оперы под упр. К. Марджанова. 29 июня 1931 Ленингр. Малый оперный т-р (дирижёр Самосуд, пост. Кап-

лана, худ. Эрбштейн; Дон Паскуале — Ростовцев, Малатеста — Ольховский, Эрнесто — Нечаев, Норина — Горская, Нотариус — Дорошин); возобн. 1954. В 1936 пост. в Москве в Оперном т-ре им. Станиславского под рук. Станиславского. Пост. в др. городах Сов.Союза: Алма-Ата (1959), Киев (1962).

Издания: «Д. П.», клавир, Milano, Ricordi, [s. a.]. *И. Гр.*

«ДОН СЕЗА́Р ДЕ БАЗА́Н» — см. *«Испанский дворянин»*.

ДО́НАНЬИ (Dohnányi), Эрнё (р.27.VII.1877) — венгерский композитор, пианист, педагог, дирижёр. Музыке обучался в Братиславе у К. Форстнера (гармония) и в Будапештской муз. академии (по композиции у Х. Кёслера). Автор опер: «Тетушка Симона» (1913, Дрезден), «Замок воеводы» (1922, Будапештский т-р оперы), «Тенор» (1929, Берлин), «Священный огонь» (1934, Будапештский т-р оперы); балетов: «Покрывало Пьеретты» (1910, Дрезден), «Пять преимуществ жизни» (1943) и «Портрет балерины» (1952) (оба пост. в США). Д. — последователь романтич. школы Листа. Музыка его опер отличается ярким нац. колоритом, ясностью и богатством выразит. средств. В опере «Замок воеводы» (на сюжет нар. баллады) чувствуется влияние нем. романтизма и муз. драматургии Вагнера. В 1905—15 Д. —проф. Высшей муз. школы в Берлине, с 1918 — директор Будапештской консерватории. После 1945 Д. жил сначала в Аргентине, затем — в США, где продолжает педагогич. деятельность.

Лит.: Papp V., Dohnányi Ernö, Bdp., 1927; «Zenei szemle», Bdp., 1927, oct.-nov. (номер посв. Д.). *Н. Дубр.*

ДОНА́ТО (наст. имя и фам.— Донато Америкович Писсуити; р. 1885) — советский цирковой артист, воздушный гимнаст и клоун. Род. в семье цирковых артистов. С 1895 выступал во ми. жанрах на аренах рус. цирков. Широкую известность получил как мастер «воздушного полёта». В своих выступлениях Д. сочетал высокую технику, смелость исполнения сложных трюков с незаурядным дарованием комика. Был первым цирковым артистом, включавшим клоунаду в воздушный полёт. Играя в номере роль клоуна, Д. в нужный момент умело переключал напряжённое внимание зрителей на весёлую и лёгкую шутку. Подготовил много артистов цирка, в т. ч. воздушных гимнастов Д. и Е. Морус. *М. З.*

ДОНА́ТОВ, Иосиф Александрович [р. 15(27).III. 1888] — русский советский режиссёр оперы. Засл. деят. иск-в Узб. ССР (1944). Окончил историко-филологич. ф-т Моск. ун-та (1910). Работал режиссёром в т-рах: Комедии (б. Корш; Москва, 1917—25), МГСПС (1923—26), Замоскворецком (1925—30) и др. Наиболее плодотворной явилась деятельность Д. в муз.т-рах: Моск. т-ре оперетты, 1931—36 (пост. «Миллион терзаний» Дунаевского), Свердловском т-ре муз. комедии («Честь мундира» Белица, «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова), Т-ре им. Мукими, 1941—44 («Курбан Умаров», «Нурхон» Джалилова, «Месть» Раджаби и Надеждина), Оренбургском т-ре муз. комедии, 1949—54 («Мечтатели» Листова, «Огоньки» Свиридова), и др. Пост. Д. характеризуются красочной театральностью.

Лит.: Риф И., Свердловский театр музыкальной комедии, Свердловск, 1959. *А. Ив.*

ДОНАУ́РИ (по мужу— Марджанишвили), Елена Иосифовна [15(27). III. 1890— 16.X.1955] — грузинская советская актриса. Нар. арт. Груз. ССР (1950). По окончании гимназии (1906) училась на драм. курсах в Тифлисе и в Петербурге. Сценич. деятельность начала в 1908 в гастрольной труппе Л. Б. Яворской. В 1913—14 работала в Петербурге (Т-р В. Ф. Комиссаржевской), Таганроге и др. В 1918—20 — в рус. т-ре в Тифлисе (труппа «Тарто»). В 1920 перешла на груз. сцену. В 1920—26 — актриса Т-ра им. Руставели, с 1928— Т-ра им. Марджанишвили. Играла героико-драматич., затем характерные роли: Хасита («Овечий источник», 1922), Катерина («Поэма о топоре» Погодина, 1931), Кетевана («Гурия Ниношвили» Дадиани, 1934), Отарова вдова («Сломанный мост» по Чавчавадзе, 1935), Тебро («Очаг Харатели» Мревлишвили, 1949). Вела педагогическую работу.

Лит.: Гугушвили Э., Джанелидзе Д., Грузинский государственный драматический театр им. К. Марджанишвили, Тбилиси, 1958. *Г. Б.*

ДОНВА́ЛЬДО — советские цирковые артисты, акробаты-прыгуны. Труппа была создана в Ленинграде в 1926 из акробатов-любителей. С 1931 её возглавил М. П. Осташенко. В состав труппы входили: М. Осташенко, Г. Чайченко, Г. Семиничев, Г. Клейнгольц, А. Вязов, Е. Мочалов, Н. Зимин, Л. Кобленц, Г. Питалелев и др. Номер Д. состоял из акробатич. пирамид и разл. акробатич. прыжков, к-рые разыгрывались как своеобразное соревнование прыгунов. Исполнение номера отличалось темпераментом, артистизмом; акробаты делали сложные комбинации легко, свободно, изящно. Состав труппы многократно менялся, в 1946 она распалась. *М. Зон.*

ДОНДУКО́В, Дагба Доржиевич (р. 1915) — советский бурятский актёр. Нар. арт. Бурят. АССР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1942. В 1933 поступил в Бурятский драм. т-р. Играет характерные и комедийные роли: Гончик («Кнут Тайши» Намсараева), Шагтами («Огни на реке» Батожабая), Тихон («Гроза»), Подколесин («Женитьба»), Да хай («Тайфун» Цао Юя), Ранжуров («Барометр показывает бурю» Батожабая), Нецветаев («На той стороне» Барянова), Ветровой («Калиновая роща» Корнейчука). Д. — актёр самобытного дарования, созданные им образы отмечены ярким нац. колоритом.

Лит.: Ходорковская Л., Бурят-Монгольский театр, М., 1954; Искусство Бурятской АССР, Улан-Удэ, 1959. *Вал. Н.*

ДО́НЕВ, Георги (1884—1948) — болгарский актёр. Засл. арт. Республики. В 1899 начал сценич. деятельность в труппе Б. Пожарова. Изучал актёрское иск-во в Загребе и в Милане. По возвращении из Италии создал собств. театр. коллектив, с к-рым объездил мн. города и сёла Болгарии. Был руководителем и режиссёром театр. трупп в Пловдиве, Варне, Бургасе, Русе, Тырнове и др. В руководимых им т-рах формировалось мастерство крупных мастеров болг. т-ра (В. Трандафилов, Н. Икономов и др.). Творчество Д. отличалось героико-романтич. устремлённостью. Лучшие роли: Борислав (о. п. Вазова), Отелло, Карл Моор, Протасов; Раскольников («Преступление и наказание» по Достоевскому) и др. Д. принадлежат мемуары «Строители болгарского театра» и ряд статей по вопросам театр. иск-ва. *Аг. М.*

ДОНЕ́Ц, Михаил Иванович [11(23).1883—10. IX.1941] — украинский советский артист оперы (бас). Нар. арт. УССР (1930). Член Коммунистич. партии с 1940. Сценич. деятельность начал в 1905 в Оперном т-ре Зимина, где пел до 1913. В 1913—17 и с 1928 Д. — солист в Т-ре оперы и балета им. Шевченко, периодически пел также в Харьковском т-ре оперы и балета. Партии: Карась («Запорожец за Дунаем»), Тарас, Выборный («Тарас Бульба», «Наталка Полтавка» Лысенко), Мельник, Борис Годунов; Досифей («Хованщина» Мусоргского), Дон Базилио и др. Выступал как концертный певец. Д. обладал ярким драм. талантом и незаурядным вок. мастерством. *С. З.*

ДОНЕ́ЦКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА. Основан в Донецке в 1941 (сезон открылся в апреле оперой «Иван Сусанин»). Первую труппу составили актёры Луганского и Винницкого оперных т-ров. В 1941—44 т-р находился в эвакуации. Среди пост. 50-х гг.: «Молодая гвардия» Мейтуса (1950), «Юность» Чулаки (1950), «Шурале» (1953); «В бурю» Хренникова (1953), «Спящая красавица» (1954), «Евгений Онегин» (1954), «Фауст» (1955), «Борис Годунов» (1957); «Тропою гро-

ма» Караева (1960), «Каменный цветок» (1960), «Обручение в монастыре» Прокофьева (1961) и др. Т-р пост. балеты В. Гомоляки: «Сорочинская ярмарка» (1956), «Чёрное золото» (1957), «Кот в сапогах» (1961). На сцене т-ра осуществлена пост. новых произв. композиторов Е. Юрцевича («Вулкан», 1959, 1960), А. Ленского («Донецкая быль», 1960), М. Вериковского («Наймичка», 1961) и др. В труппе т-ра (1962): артисты оперы — засл. арт. УССР М. Веденёва, М. Мищенко; К. Гайдамак, А. Кока, А. Беланов, А. Гусева, А. Галенкин и др.; артисты балета — засл. арт. УССР Е. Горчакова, Г. Кириллина; В. Парсаданян и др. Гл. режиссёр т-ра — нар. арт. УССР А. Здиховский, гл. хормейстер — нар. арт. УССР Н. Тараканов, дирижёр — Е. Шехтман, балетм. — Н. Ефремов. *А. Ив.*

ДОНИЦЕ́ТТИ (Donizetti), Гаэтано (29.XI.1797, Бергамо,— 8.IV.1848, там же) — итальянский композитор. Музыке обучался первоначально в Муз. ин-те в Бергамо, где изучал гармонию и контрапункт под рук. С. Майра; в 1815—17 занимался по кл. композиции у С. Маттеи в Муз. лицее в Болонье. Первые театр. произведения Д.— одноактные оперы «Пигмалион» (1816), «Олимпиада» и «Гнев Ахилла» (1817) не были пост. В 1818 в венецианском т-ре «Сан-Лука» с успехом была исполнена опера Д. «Энрико, граф Бургундский». Затем последовали: «Зоранда Гренадская» (1822, т-р «Арджентина», Рим, с участием Д. Донцелли), «Цыганка» (1822, т-р «Нуово», Неаполь), «Кьяра и Серафина, или Пираты» (1822, т-р «Ла Скала», Милан), «Счастливое заблуждение» (1823, т-р «Нуово», Неаполь). Первые произведения Д. появились в то время, когда на итал. оперной сцене господствовали оперы Дж. *Россини*, ставшие предметом подражания для Д. в начальный период его творчества. Д. писал по 3—4 оперы ежегодно; не все из них были равноценны по качеству, но музыка большинства произв. свидетельствовала о природном мелодич. даре композитора. Уже ранние оперы Д. отличаются разнообразием жанров, особенно характерным для его дальнейшего творчества. В 1824—30 Д. написал неск. «фарсов» — одноактных комич. опер: «Замок инвалидов» (1826, т-р «Карлино», Палермо, и др.), мелодраму «Восемь месяцев за два часа, или Ссыльные в Сибири», по пьесе Пиксерекура (1827, т-р «Нуово», Неаполь), романтич. оперу «Елизавета в замке Кенильворт» (также «Замок Кенильворт», на сюжет романа В. Скотта; 1829, т-р «Сан-Карло», Неаполь) и др. К 30-м гг. Д. полностью преодолел влияние Россини. Период самостоят. творчества Д. начинается романтич. мелодрамой «Анна Болейн» на либр.Ф. Романи (1830, т-р «Каркано», Милан, с участием Дж. Пасты, Дж. Рубини и Ф. Галли). Опера имела большой успех и вскоре обошла сцены всех европ. т-ров. Среди опер этого периода — «Любовный напиток» (на либр. Ф.Романи, 1832, т-р «Делла Каноббиана», Милан), «Лукреция Борджиа» (на либр. Ф. Романи по драме В. Гюго «Анджело, тиран Падуанский», 1833, т-р «Ла Скала», с участием Г. Лаланд, М. Брамбиллы, Мариани), «Джемма ди Вержи» (по пьесе А. Дюма-отца «Карл VII у своих вассалов»; 1834, там же), «Марино Фальеро» (по одноим. пьесе Байрона, 1835, Итальянский т-р, Париж), «Мария Стюарт» (1835, т-р «Ла Скала», с участием М. Малибран). Лучшие из этих опер («Анна Болейн», «Любовный напиток», «Лукреция Борджиа») завоевали европ. известность. В 1835 в неаполитанском т-ре «Сан-Карло» состоялась премьера оперы «Лючия ди Ламмермур» (на либр. С. Каммарано по роману В. Скотта «Ламмермурская невеста» с участием Ж. Дюпре и Ф. Таккинарди-Персиани). «Лючия ди Ламмермур» открыла 3-й, самый зрелый период творчества композитора. В 1836—38 Д. создаёт неск. опер в сотрудничестве с либреттистом С. Каммарано: «Велизарий» (1836, т-р «Фениче», Венеция), «Осада Каяе» (1836, т-р «Сан-Карло», Неаполь) и др. После запрещения цензурой в 1839 оперы «Полиевкт» (либр. С. Каммарано) Д. переехал в Париж, где были пост. в 1840 его оперы: «Дочь полка» (либр. Ж. Сен-Жоржа и Ж. Байяра, «Опера комик», 1840), «Мученики» (2-я ред. «Полиевкта», либр. Э.Скриба по трагедии П.Корнеля, т-р «Гранд-Опера»), «Фаворитка». В 1841—44 Д. пишет оперы для т-ров Италии, Вены и Парижа, в т. ч.: «Аделия, или Дочь стрелка» на либр. Ф. Романи (1841, т-р «Аполло», Рим), «Линда ди Шамуни» (на либр. Г. Росси, 1842, «Кернтнертортеатр», Вена), «Дон Паскуале» (1843, Итальянский т-р, Париж), «Мария ди Роган» (на либр. С. Каммарано, 1843, «Кернтнертортеатр», Вена), «Дон Себастьян Португальский» (на либр. Э. Скриба, 1843, «Гранд-Опера»). Последняя опера Д. «Катерина Корнаро» была пост. в неаполитанском т-ре «Сан-Карло» в 1844. Творчество Д. тесно связано с романтич. направлением в европ. иск-ве 19 в., многие его оперы написаны на сюжеты произв. В. Гюго, В. Скотта и Дж. Байрона.



Один из выдающихся итал. композиторов 1-й пол. 19 в., Д., как и В.Беллини, продолжал традиции Дж. Россини. Он внёс значит. вклад в развитие итал. оперы, подготовив реформаторскую деятельность Дж. Верди. Как и Россини, Д. писал серьёзные и комич. оперы, однако пошёл дальше своего предшественника по пути демократизации и расширения границ оперного жанра. Среди его многочисл. (св. 60) опер — историко-героич. («Мария Стюарт»), лирико-романтич. («Лючия ди Ламмермур»), лирико-драматич. («Фаворитка»), комич. («Дочь полка»), оперы-буфф («Дон Паскуале»), мелодрамы («Лукреция Борджиа», «Линда ди Шамуни»). Жанр мелодрамы, широко распространённый в драматургии 1-й пол. 19 в., Д. разрабатывает в ряде опер. Эти оперы близки отд. произв. Верди (напр., «Травиата») и предвосхищают веристскую оперу (см. *Веризм*). Произв. Д. отличаются мелодич. богатством, драматич. выразительностью и лиризмом, контрастностью характеров, яркой театральностью. Особое место занимают комич. оперы Д., к-рым свойственна яркая реалистич. направленность, лиризм. Они отражают нар. жизнь, связаны с истоками итал. нар. т-ра. «Дон Паскуале» — самая популярная после «Севильского цирюльника» опера-буффа. Д. выступал как дирижёр. Вёл педагогич. деятельность (с 1835 — профессор консерватории в Неаполе).

Другие оперы: «Сумасбродство» (1818, Венеция), «Пётр великий царь русский, или Ливонский плотник» (1819, там же), «Анонимное письмо» (1822, Неаполь), «Саардамский бургомистр, или Два Петра» (1827, там же), «Пария» (1829, там же), «Фауста» (1832, там же), «Торквато Тассо», (1833, Рим), «Паризина» (1833, Флоренция), «Роберт Деверье, или Граф Эссекский» (1837, Неаполь), «Мария ди Рубенц» (1838, Венеция), «Мария Падилла» (1841, Милан).

Лит.: Серов А. Н., Критические статьи, т. 1—4, СПБ, 1892—95; Щетрович Е., Гаэтано Доницетти, «Русская муз. газ.», 1897, № 10; Verzino E. C., Le opere di Gaetano Donizetti, Bergamo, 1897; Gabrielli A., Gaetano Donizetti, Roma—Torino, 1904; Caversazzi G., G. Donizetti, Bergamo, 1925; Donati-Petteni G., Donizetti nelle'età romantica, Bergamo, 1948; Zavadini G., Donizetti: vita, musiche, epistolario, [Bergamo], 1948; Dent E., Donizetti: an Italian romantic, в кн.: Fanfare for Ernest Newman, L., 1955, с. 86—107. *Св. Г.*

ДОНС (Dons), Элизабет (19.IV.1865—2.V.1942) — датская артистка оперы (меццо-сопрано, затем сопрано). Пению училась в Копенгагене у С. Келлер и Л. Герлах и в Париже у Б. Маркези и Д. Арто. Дебю-

тировала с большим успехом в 1885 на сцене Королевского т-ра (Копенгаген) в партии Азучены («Трубадур»). В 1888 Д. было присвоено звание придворной певицы. Большой сценич. темперамент, сильный и красивый голос широкого диапазона (овладев сопрановым регистром, Д. продолжала петь и меццо-сопрановые партии) способствовали большой популярности Д., особенно в партиях Амнерис, Графини, Маргариты, Кармен. В 1906 в связи с болезнью Д. оставила сцену.

Партии: Орфей («Орфей и Эвридика» Глюка), Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Сантуцца («Сельская честь» Масканьи), Ингеборг («Король и маршал» Хейсе), Зольнара («Аладдин» Хорнемана). *Вл. О.*

ДОНСКО́Й, Лаврентий Дмитриевич (1858—22.II. 1917) — русский артист оперы (лирико-драматич. тенор). В 1877—80 учился в Петерб. консерватории, затем — в Бесплатной муз. школе, где в числе его педагогов был Мусоргский. Первый оперный сезон Д. прошёл в Киеве (1882—83); в 1883—1904 пел в Большом т-ре. Партии: Собинин («Иван Сусанин») (дебют в Киеве, в Москве), Ленский, Берендей, Герман; Князь («Русалка»), Дубровский (о. п. Направника), Радамес, Альфред, Хозе, Лоэнгрин и др. Исполнял лирич. и драматич. партии; брал уроки актёрского мастерства у А. П. Ленского. Два сезона держал оперную антрепризу (1904—06, Тифлис). С 1907 Д.— профессор Муз.-драм. уч-ща Моск. филармонич. об-ва.

Лит.: А. Н. Островский и русские композиторы. Письма, под общей ред. Е. М. Колосовой и Вл. Филиппова, М.—Л., 1937, с. 249—50; Боголюбов Н., Полвека на оперной сцене, М., 1957, с. 89—97, 114—17, 244—56. *А. Ив.*

ДОНЦЕ́ЛЛИ (Donzelli), Доменико (2.II.1790—31. III.1873) — итальянский артист оперы (драматич. тенор). С 13 лет пел в хоре оперного т-ра в Бергамо. Пению обучался там же у А. Бьянки, совершенствовался в Неаполе у Дж. Виганони и Г. Кривелли. В 1809 дебютировал на оперной сцене в Неаполе, затем выступал в т-рах Неаполя, Венеции, Рима, Милана. Гастролировал в Вене, Париже, Лондоне. Исполнял партии во мн. операх Россини, в т. ч.: Арджирио («Танкред»), Торвальдо («Торвальдо и Дорлиска», 1-я пост., 1816, Рим), Рамиро («Золушка»), Риччардо («Риччардо и Зораида»), Отелло (о. п.). В 1831 пел в т-ре «Ла Скала» партию Поллиона на премьере оперы Беллини «Норма». В репертуаре Д. были партии в операх Доницетти: «Паризина» (Уго), «Лючия ди Ламмермур» (Эдгар), «Роберт Деверье» (Роберт) и др. Пел партию Мазаньелло в «Немой из Портичи» Обера. В 1844 оставил сцену. Обладал сильным, баритонального тембра голосом, вок. мастерством, незаурядным драматич. дарованием. Это позволило ему создавать разнохарактерные образы. Лучшие партии — Отелло и Поллион.

Лит.: Глинка М., Автобиографические и творческие материалы, Л.—М., 1952 (Литературное наследие, т. 1), с. 137, 420; Стендаль, Жизнь Россини, Собр. соч., т. 8, М., 1959; Monaldi G., Cantanti celebri, Roma, 1929; Della Corte A., L'interpretazione musicale e gli interpreti. [Torino, 1951]. *Св. Г.*

ДО́НЧЕВ, Георги (1884—1950)— болгарский артист оперы (бас). Пению обучался в Моск. консерватории (1908—11). С 1911 гастролировал с передвижной труппой рус. артистов по странам Европы. Возвратившись в Болгарию, вступил в товарищество «Болгарская оперная дружба», где стал одним из осн. исполнителей. Был солистом Софийской нар. оперы. В 1930 оставил сцену. Партии: Паша, царь Асен («Цвета», «Борислав» Атанасова), Скула («Князь Игорь»), Джакомо («Фра-дьяволо» Мейербера), Мефистофель («Фауст») и др. Д. вместе с И. Вульпе явился пропагандистом традиций рус. вок. школы в Болгарии. *Л. М., Аг. М.*

ДО́ПЛЕР (Doppler) — семья венгерских композиторов и музыкантов. Ференц (16.X.1821—27.VII. 1883) — композитор, флейтист. Дебютировал в Вене в 1834. Вместе с братом Кароем совершил концертное турне (Брюссель, Париж, Лондон). В 1841—47 работал первым флейтистом в оркестре оперного т-ра в Берлине, затем в Национальном т-ре в Будапеште. С 1858 Д.— ном. балетмейстера, позднее — балетмейстер Венской Придворной оперы. Д. принадлежат оперы: «Граф Беньовский» по пьесе А. Коцебу (1847), комич. опера «Илка» (1849), «Два гусара» (1853), «Ванда» на сюжет из польской истории (1856) (все пост. в Нац. т-ре Будапешта). Среди 15 балетов Д. наибольшим успехом пользовались «Оракул» (1847, Нац. т-р, Будапешт), «Влюблённый бес» (1851, там же), «Розина» (1861, Придворная опера, Вена), «Фьямелла» (1867, там же), «Мелузина» (1884, там же) и др. Творчество Д. 40—50-х гг. характеризуется ярким нац. колоритом, богато нар. венг. мелодиями, элементами цыганской музыки. Произв. 60—70-х гг. отличаются более совершенной формой, изяществом мелодич. рисунка. Д. принадлежит также опера «Эржебет» (совм. с Ф. Эркелем и К. Доплером, 1857, Нац. т-р, Будапешт), музыка к спектаклям «Банк-бан» Й. Катоны, «Жена воина» И. Вайля фон Вайлена, и др.

Карой (12. IX. 1825 — 10. III. 1900) — брат Ференца, мюзик-директор Нац. т-ра в Будапеште. В 1865—98 К.— гл. капельмейстер Штутгартского придворного т-ра. Известен как автор опер: «Лагерь гренадеров» (1853, Нац. т-р, Будапешт), «Сын пустыни» (1854, там же). Написал музыку к спектаклям «Цыган» Сиглигети (1853), «Альфёльдский чардаш» Геребена (1857), «Катор и дочь мельника» Немета (1857).

Арпад (5.VI.1857—13.IV.1927) — сын Кароя. Музыке обучался в Штутгартской консерватории. В 1880—83 — профессор консерватории в Нью-Йорке, с 1889 — руководитель хора в Штутгартском придворном т-ре. Автор комич. опер «Калигула» (1891, Штутгартский т-р), «Много шума из ничего» на сюжет комедии Шекспира (1896, Лейпциг). На сцене Штутгартского придворного т-ра была пост. его опера «Путешествие по стране чудес» (1918).

Лит.: Isoz K., Doppler Ferenc levelei Erkelhez, Bdp., 1911; его же, Karl Doppler und seine Beziehungen zu Ungarn, «Pester Lloyd», Bdp., 1906, 15—16 mar.; «A Zene», Bdp., 1933, XV, I. *Н. Дубр.*

ДО́ППЕЛЬ-ТРАПЭ (от нем. Doppeltrapez — двойная трапеция) — название циркового гимнастич. снаряда и воздушного номера, исполняемого на этом снаряде. Отличается от обычной трапеции удлинённой перекладиной, подвешенной на трёх верёвках. Д.-т. даёт возможность двум участникам номера одновременно демонстрировать синхронные упражнения и парные гимнастические трюки. *Ал. Ш., М. З.*

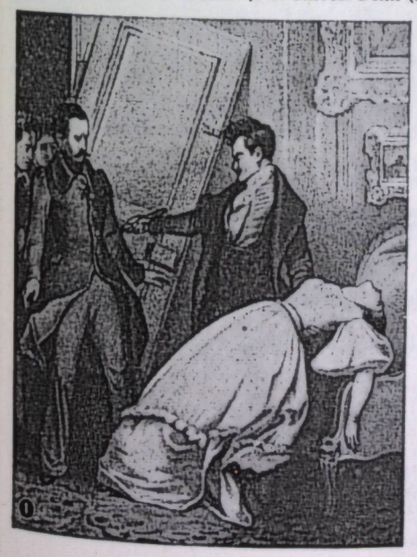
ДОРБО́З (перс., букв. — играющий на виселице, отсюда — ходок на канате) — участник нар. циркового представления в Средней Азии; канатоходец. Д. выступали на праздниках, сезонных базарах. Профессия Д. часто переходила от отца к сыновьям и внукам. В состав труппы входили обычно 2—3 канатоходца, неск. музыкантов, 2 площадных комедианта-масхарабоза и собиратель денег. Руководил труппой староста — аксакал. Д. (обычно 2) выступали на канате и трапециях (сооружение состояло из балок и арканов, было лёгким и высоким), а также на проволочном канате — «симдор». Исполняли до 30 номеров. Д. большей частью были выходцами из городов Ферганской области, Ходжента, Бухары, Коканда.

Лит.: Боровков А., Дорбоз, Ташкент, 1928. *Н. Н.*

ДОРВА́ЛЬ (Dorval), Мари (7.I.1798—20.V.1849) — французская актриса. Дочь провинц. актёров, с детства выступала на сцене. С 1818 работала в одном из ведущих т-ров бульваров Парижа «Порт-Сен-Мартен», с к-рым была связана б. ч. её творч. жизни. Здесь её постоянными партнёрами были крупнейшие франц. актёры-романтики П. Бокаж и Фредерик-Леметр. В 1834—38 была актрисой «Комеди Франсез», с большим успехом сыграла ряд ролей, но т. к. в этом привилегированном т-ре пренебрежительно относились к Д. как актрисе «низового» т-ра бульваров, Д. была вынуждена уйти из «Комеди Франсез». Иск-во Д., крупнейшей представительницы сценич. романтизма, было проникнуто глубоким сочувствием к человеку, гибнущему из-за бесчеловечности и несправедливости общества. Лучшие роли: Амалия, Лючия («Тридцать лет, или Жизнь игрока», 1827, «Ламмермурская невеста», 1828, Дюканжа), Луиза («Поджигательница» Антье и Декомберуса, 1830), Адель д'Эрве («Антони» Дюма-отца, 1831), Марион («Марион Делорм» Гюго, 1831), Китти Белл («Чаттертон» Виньи, 1835), Катарина Брагадини («Анджело» Гюго, 1835), Мари-Жанна (о. п. Денери, 1845). Выступая в мелодрамах и романтич. драмах, Д. создавала образы искренних, цельных по натуре женщин, вынужденных вступать в борьбу за свою любовь, за право на счастье. С проникновенной силой играла Д. роли женщин из народа. Подлинную любовь и признание Д. получила на сцене т-ров бульваров у демократич. зрителей, глубоко ценивших народность, человечность, искренность, вдохновенную эмоциональность её иск-ва.



М. Дорваль в ролях: 1. Адель д'Эрве (в роли Антони — Бокаж; литография по рис. худ. А. Жоанно). 2. Китти Белл (литография по рис. худ. А. Монье).





Лит.: Финкельштейн Е. Л., Мария Дорваль, в кн.: Записки Ленингр. театрального ин-та, вып. 1, Л.—М., 1941, с. 116—140; Nozière F., Madame Dorval, P., 1930; Janin J., Critique dramatique, t. 2, P., 1877; Janin J., Histoire de la littérature dramatique, v. 6, P., 1858; Montchamp L. de, Les reines de la rampe, P., 1863; George-Sand, Histoire de ma vie, v. IX, P., 1855; Sand G. et Dorval M., Correspondance inédite, P., 1953; Gautier Th., Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans, v. 1—6, Brux., 1859. *Е.Ф.*

ДОРДЖИДА́ГБА, Жигдзавын (р. 1904) — монгольский педагог и певец. Нар. арт. МНР. В 1932—1953— артист Монг. муз.-драм. т-ра; с 1953 занимается педагогич. деятельностью (преподаватель пения и хормейстер). Роли в муз. спектаклях: Певец («Среди печальных гор» Нацагдоржа, «Княгиня Долгор и арань Дамдин») и др. Исполнение Д. лирично и эмоционально, певец обладает виртуозной техникой, сильным голосом красивого тембра. Выступает в концертах как исполнитель монг. нар. песен. *Г. У.*

ДОРИ́ЙСКАЯ КОМЕ́ДИЯ — разновидность древнегреческой комедии 6—5 вв. до н. э.; возникла в дорийском городе Мегарах. О Д. к. известно лишь со слов Аристотеля, др. источники не сохранились. Простейшую форму Д. к. представляли бытовые сценки с участием традиц. персонажей нар. фарса: плута, ворующего овощи, врача-шарлатана и др. Эти сценки, разыгрывавшиеся на дорийском диалекте, были распространены в Юж. Греции. Афинские комедиографы 5 в. до н. э. отзывались о «мегарских шутках» с презрением, как о низшем, по сравнению с древнеаттич. комедией, жанре. Расцвета Д. к. достигла в колонизованной дорийцами Сицилии, в творчестве поэта Эпихарма. *В. Я.*

ДОРЛИА́К, Ксения Николаевна [30.XII.1881(11.I. 1882)—8.III.1945]—русская советская артистка оперы (сопрано) и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1944). Доктор искусствоведения (1941). В 1909 окончила Петерб. консерваторию. В 1911—13 пела в оперных т-рах Парижа, Берлина, Праги. Особый успех имела в вагнеровском репертуаре: Брунгильда, Елизавета, Эльза («Валькирия», «Тангейзер», «Лоэнгрин»), а также в партиях Аиды и Татьяны. Обладала красивым, гибким голосом, большим сценич. темпераментом. В 1914 оставила сцену и занялась педагогич. работой, выступала как камерная певица. С 1918 Д.— профессор Петроградской консерватории, руководитель оперной студии; с 1930— профессор Моск. консерватории. Среди учеников Д.— Е. Кругликова, Т. Янко, Т. Талахадзе, С. Хромченко и др.

Соч.: Вокально-художественное воспитание певца, в сб.: Материалы Всесоюзной конференции по вокальному образованию, М.—Л., 1941. *А. Ив.*

ДОРО́НИН, Виталий Дмитриевич [р. 31.X(13.XI). 1909] — русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1954). Род. в семье рабочего. Работал слесарем вагоноремонтных мастерских. Участвовал в кружках художеств. самодеятельности. Проф. сценич. деятельность начал в 1930 в Ленингр. ТРАМе. Работал в т-рах Саратова, Хабаровска, Ленингр. мюзик-холле, Моск. драм. т-ре, Моск. т-ре Сатиры. С 1951 — актёр Малого т-ра. В иск-ве Д. комедийная лёгкость, мягкий юмор сочетаются с драм. темпераментом. Народный характер его дарования наиболее ярко проявился в ролях Никиты («Власть тьмы»), Курочкина («Свадьба с приданым» Дьяконова, Гос. пр. СССР, 1951), Борейко («Порт Артур» Попова и Степанова), Тихона («Гроза») и др. Снимается в кино (с 1941). *М. Т.*

ДОРО́ХИН, Николай Иванович [5(18).V. 1905—31. XII. 1953] — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1948). Чл. Коммунистич. партии с 1953. Сценич. деятельность начал в 1922 в Ельце. С 1927 — артист МХАТа. Д. создал образы сов. людей, отличавшиеся простотой, ясностью, свежестью сценич. красок, нар. юмором: Стёпа («Платон Кречет»), Ванин («Дни и ночи» по Симонову), Минутка («Победи-



Н. И. Дорохин в ролях: 1. Рябинин. 2. Ванин.

тели» Чирскова, Гос. пр. СССР, 1947), Веретенников («Офицер флота» Крона). Играл в пьесах Горького (Рябинин — «Достигаев и другие», Греков — «Враги»), Чехова (Федотик — «Три сестры») и др. В период Великой Отечеств. войны Д. принимал активное участие в работе фронтовых бригад; написал книгу «По дорогам войны...» (1950). Снимался в кино (командир партизан Андреев — «Волочаевские дни», Пётр — «Последняя ночь», Гос. пр. СССР, 1941, и др.). Вёл педагогич. работу (ВГИК, Школа-студия МХАТа). *П. М.*

ДОРОШЕ́ВИЧ, Александр Михайлович (1874—1950) — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1946). Сценическую деятельность начал в 1891. Играл в украинских труппах Деркача, М. Л. Кропивницкого, М. П. Старицкого (до 1901), затем в рус. провинц. антрепризах (1901—14). Нек-рое время выступал в Петербурге — в т-рах Яворской (1914—15), Незлобина (1915—17). С 1919 до конца жизни работал в Москве. Был актёром районных т-ров, Теревсата (Театр революц. сатиры). В 1923—38 работал в Т-ре им. МГСПС. С 1938 — в труппе Центрального т-ра транспорта. Большим успехом пользовался в бытовых, комедийно-характерных ролях. Среди лучших ролей Д.— Гроссман («Король» Юшкевича), Онуфрий («Гаудеамус» Андреева), граф Остергаузен («Джентльмен» Сумбатова-Южина), Карапетянц и Лысенко («Штиль» и «Голос недр» Билль-Белоцерковского), Шельменко («Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко) и др. Д. принимал активное участие в общественной работе, помогал художеств. самодеятельности. Первым из сов. актёров был удостоен звания Героя Труда (1932). *А. Шн.*

ДОРОШЕ́ВИЧ, Влас Михайлович (1864—1922)— русский журналист, писатель и театр. критик. Сотрудничал в журналах «Будильник», «Развлечение», в газетах «Россия», «Биржевые ведомости», позднее (1903—07) — в «Русском слове». Пользуясь большим авторитетом, оказывал значит. влияние на установление театр. репутаций. Ряд очерков посвятил Ф. И. Шаляпину, П. А. Стрепетовой, М. Н. Ермоловой. Неглубокие, но блестящие рецензии Д., по словам А. Р. Кугеля, подчас переживались читателями-зрителями как «новая реминисценция уже испытанного наслаждения». Лучшие очерки Д. собраны в кн.: «Старая театральная Москва» (1923).

Соч.: Избранные рассказы и очерки, М., 1962. *В. П.*

«ДО́РСЕТ-ГАРДЕН ТЙЭТР» («Dorset Garden Theatre») — английский театр, существовавший в Лондоне во 2-й пол. 17 в. Был создан по инициативе У. *Давенанта* (умер до завершения постройки «Д.-Г. т.»). Открылся 9 ноября 1671 пьесой Дж. Драйдена «Сэр Мартин Мар-Олл». Актёры т-ра Т. Беттертон и Г. Харрис взяли на себя художеств. руководство т-ром, адм. руководство осуществляли вдова Давенанта—М. де Тремблей Давенант, а затем их сыновья. В т-ре ставились пьесы Дж. Драйдена («Испанский священник», 1679, «Мистер Лимберхэм, или Добрый сторож»), Т. Шедуэлла («Тимон Афинский», 1678, по Шекспиру), Т. Отуэя («Тит и Беренис», 1676; «Сирота, или Несчастное замужество», 1680; «Спасённая Венеция, или Раскрытый заговор», 1681), А. Бен («Вынужденная свадьба, или Ревнивый жених», 1671), Э. Равенскрофта («Мамамучи, или Горожанин становится дворянином», 1671, по Мольеру) и др. С большим успехом шли и оперные постановки. «Д.-Г. т.» конкурировал с «Друри-Лейн», а в 1672—1674, пока «Друри-Лейн» отстраивался после пожара, был единственным ведущим т-ром Лондона. В труппе т-ра играли актёры М. Сандерсон, Э. Барри, А. Ли, С. Сандфорд, Дж. Нокс и др. В 1682 труппы «Д.-Г. т.» и «Друри-Лейн» объединились. Однако настоящего творч. слияния не произошло. Изредка актёры «Д.-Г. т.» играли оперные спектакли на своей старой сцене. В 1689 «Д.-Г. т.» был переименован в «Куинс-тиэтр», но фактически как коллектив перестал существовать; помещение использовалось для цирковых зрелищ. Последние упоминания о т-ре относятся к 1706. *Ф. К.*

ДОРШ (Dorsch), Кете (р.29.XII.1890) — немецкая актриса. Играла второстепенные роли молодых девушек в разл. драм. т-рах Германии. В 1906—12 выступала в т-рах оперетты в Майнце, затем в Берлине, в 1919 вернулась в драм. т-р. Сыграла роль Эвхен Хумбрехт («Убийца детей» Вагнер) в Резиденц-театре в Берлине. В 1920 была приглашена в «Лессинг-театр», с 1923 играла в «Немецком т-ре», затем в Штатстеатре, в берлинском «Фольксбюне». Одновременно продолжала выступать в операттах Легара, Оффенбаха и др. Д. принесла в драматич. т-р виртуозную технику ведения диалога, пластичность движений, непосредственность сценич. поведения, приобретённые ею в классич. оперетте. Актрисе были присущи широта творч. диапазона, мастерство перевоплощения, тонкость комедийных и драматич. нюансов. Роли: Майя («Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» Ибсена), Элиза («Пигмалион» Шоу), Анна Кристи (о. п. О'Нила), Роза Берид (о. п. Гауптмана), мадам Сан-Жен (о. п. Сарду), госпожа Джон («Крысы» Гауптмана), Фанни (о. п. Паньоля) и др. Д. создала образ Минны фон Барнхельм (о. п. Лессинга), вернув эту пьесу в репертуар нем. т-ра. С 1939 — в венском «Бургтеатре», играла драматич. и характерные роли, лучшие из них — фру Альвинг («Привидения», 1949), Елизавета («Елизавета Английская» Брукнера, 1953), Филумена Мартурано (о. п. Э. Де Филиппо, 1953). С 1918 снималась в кино.

Лит.: Weltman L., Käthe Dorsch, B., 1929; Kerr A., Die Welt im Drama, Köln, 1954. *Л. Лоб.*

ДОССЁН (лат. Dossennus, от лат. dorsum — горб)— традиционный образ-маска древнеримской ателланы. Внешним признаком Д. являлся горб. Тип проходимца, выдававшего себя за учёного и пророка и наживавшегося на доверии или глупости окружающих. Является прототипом лжеучёного шарлатана, Доктора из итальянской комедии дель арте. *В. Я.*

ДОССУА́НЬ-МЕГЮ́ЛЬ (Daussoigne-Méhul), Луи Жозеф (10.VI.1790—10.III.1875) — бельгийский композитор, педагог. Племянник, затем приёмный сын Э. Н. Мегюля. Член Ин-та Франции (с 1834). Музыке обучался в 1799—1809 в Парижской консерватории у А. Адама (фп.), Ш. Кателя (гармония), Л. Керубини и Э. Н. Мегюля (композиция); с 1816 преподавал гармонию там же (с 1825 — профессор). В 1827—1862 Д.-М.— директор консерватории в Льеже; среди его учеников — С. Франк, О. Дюпон и др. Написал ряд опер, в т. ч. «Аспазия и Перикл» (1820, т-р «Гранд-Опера», Париж), «Двое из Салема» (1824, там же), неск. хоров и камерных соч. (в т. ч. кантату «День Революции», 1834), речитативы к опере Мегюля «Стратоника» (1821, т-р «Гранд-Опера», Париж) и завершил его оперу «Валентин Миланский» (1822, т-р «Опера комик», Париж). Автор статей и очерков по театральной музыке, муз. педагогике и др. Рим. пр. (1809).

Лит.: Pierre C., Le Conservatoire national de musique et de déclamation, P., 1900. *Вл. О.*

ДО́СТАЛОВА (Dostálová), Леопольда (р. 23.I.1879)— чешская актриса. Нар. арт. ЧССР (1947). Род. в актёрской семье. Ученица Г. Кваниловой. Дебютировала в 1901 на сцене пражского Нац. т-ра ролью Мариши (о. п. бр. Мрштиков). После смерти Кваниловой к Д. перешли её роли. В 1920—24 выступала на сцене пражского гор. т-ра на Виноградах, играла Электру (о.п. Софокла). С 1924—



Л. Досталова в ролях: 1. Мариша. 2. Людмила.

актриса Нац. т-ра. Д. особенно близки образы женщин, сильных духом или находящихся во власти пламенных страстей. Она обладала большим темпераментом, глубокой эмоциональностью. Роли: Гертруда («Гамлет»), леди Макбет; Антигона (о. п. Софокла), Медея (о. п. Еврипида), Балладина (о. п. Словацкого), Эмилия Марти («Средство Макропулоса» Чапека), Реттигова и Бабушка («М. Д. Реттигова» и «Фонарь» Ирасека) и др. В 50-е гг. исполнила роли: Мурзавецкая («Волки и овцы»), Мэри Эллис («Осенний сад» Хелман), Людмила («Драгомиры» Тыла) и др. Лауреат Гос. пр. (1946).

Лит.: Rutte M., L. Dostálová. — Žena ve vichřici, в кн.: Žena v českém umění dramatickém, Praha, 1940; то же, в кн.: Sest podob českého herectví..., Praha, 1947; Engelmüller K., L. Dostálová, в его кн.: O slávě herecké. Z letopisů českého divadelnictví, II, Praha, 1947, с. 156—60; Dostálova L., Herečka vzpomíná, Praha, 1960. *Л. Сол.*

ДО́СТАЛЬ (Dostal), Нико (р. 27.XI.1895) — австрийский композитор. Музыке обучался в Венской музыкальной академии. В 1919—36 работал дирижёром в драм. т-рах Инсбрука и Зальцбурга, с 1923— также Берлина. С 1946 Д. живёт в Вене. Автор оперетт «Кливия» (1933, «Т-р ам Ноллендорфплац», Берлин), «Много раз любимая» (1934, Лейпциг), «Принцесса Нофретта» (1935, Кёльн), «Экстренные выпуски» (1937, Бремен), «Моника» (1937, Штутгарт), «Венгерская свадьба» (1938, там же), «Побег в счастье» (1940, там же), «Великая танцовщица» (1941, Хемниц), «Ева в вечернем туалете» (1941, там же), «Манина» (1943, «Адмиралпаласт», Берлин), «Курьер королевы» (1950, «Т-р ам Безенбиндерхоф», Гамбург), «Цирковая кровь» (Лейпциг, 1950), «В поисках своей маленькой подруги» (1950, т-р «Городская сцена», Вуппсрталь), «Доктор Эйзенбарт» (1952, Нюрнберг) и др. Легкие мелодичные оперетты Д. выдержаны в духе развлекательного муз. ревю. Особенно удаются композитору танцевальные номера, музыка которых пользуется популярностью. *Ал. М.*

«ДОСТИГАЕВ И ДРУГИЕ» — сцены в 3 д. М. *Горького.* Соч. 1932. Пост. почти одновременно в двух т-рах: 6 нояб. 1933 в Ленингр. Большом драм. т-ре (реж. Люце, худ. Рыков; Достигаев — Скоробогатов, Елизавета — Дауде, Антонина — Вольперт, Алексей — Панов, Павлин — Богдановский, Лариков, Звонцов — Миронов, Свирин, Варвара — Никритина, Ксения — Никитина, Глафира — Дефорис, Соболева, Таисья — Ефимова, Меланья — Виндинг, Гринкова, Шура — Кавико, Тятин — Дубенский, Лаптев— Акилов, Рябинин — Софронов, Бородатый солдат — Карнович-Валуа, Монахов, Донат — Усков, Губин—Лаврентьев, Лариков, Нестрашный — Азров, Полицеймако) и 25 нояб. 1933 в т-ре им. Вахтангова, Москва (реж. Захава, худ. Дмитриев; Достигаев — Басов, Антонина — Тумская, Алексей— Сидоркин, Павлин — Державин, Ксения — Запорожец, Глафира — Алексеева, Таисья — Бажанова, Меланья — Русинова, Шура — Мансурова, Тятин — Миронов, Тутышкин, Бородатый солдат — Кольцов).

Среди последующих пост.: Ивановский т-р (1933; реж. Теппер), т-р Сундукяна(1934; реж. Вагаршян), Воронежский т-р (1934), Свердловский т-р (1934; реж. Захава), Новосибирский т-р «Красный факел» (1934; реж. Полежаев), МХАТ (1938; реж. Леонидов, Раевский, худ. Рындин; Достигаев— Грибов, Звонцов — Вербицкий, Кторов, Варвара —Соколова, Глафира — Попова, Таисья — Георгиевская, Меланья — Шевченко, Дмоховская, Шура — Комолова, Тятин — Кудрявцев, Лаптев — Яров, Рябинин — Болдуман, Губин — Блинников, Жильцов); Ленингр. Большой драм. т-р (новая пост. 1952; реж. Рашевская); Т-р им. Ермоловой, Москва (1952; реж. Лобанов); Горьковский т-р (1953; реж. Н. Покровский); Челябинский т-р (1957; реж. П. Васильев) и др.

Издания: Первая публикация: финал 3-го акта — «Рабочий и театр», М., 1933, № 30—31, пьеса полностью — «Год семнадцатый», Альманах третий, М., 1933. Из послед. изд.: Горький М., Собр. соч., т. 18, М., 1952.

Лит.: «Достигаев и другие». Материалы и исследования, М., 1946; Бялик Б., Драматургия М. Горького советской эпохи, М., 1952; Ермилов В., «Достигаев и другие» на сцене Художественного театра, «Театр», 1939, № 1; Люди русского искусства. Сб. статей, [Горький], 1960; Горький А. М., «Достигаев и другие». К постановке МХАТ, М., 1938. *А. Шн.*

ДОСТОЕ́ВСКИЙ, Фёдор Михайлович [30.X(11.XI). 1821, Москва,— 28.I(9.II). 1881, Петербург] — русский писатель. Родился в семье врача. Учился в петерб. Военно-инженерном уч-ще, по окончании к-рого (1843) поступил в чертёжную инженерного департамента. В 1844 вышел в отставку и занялся лит. деятельностью (первое произв. Д. — повесть «Бедные люди» была опубл. в 1846). Д. с детских лет любил т-р. В 1879 в письме к актёру В. В. Самойлову Д. писал: «Вашим гениальным талантом вы, конечно и наверно, немало имели влияния



на мою душу и ум» («Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПБ, 1883, с. 339). В 1860 Д. в числе других известных писателей того времени исполнял в спектакле «Ревизор» (в пользу лит. фонда) роль почтмейстера Шпекина (Д. считал эту роль одной из «самых высококомических ролей не только гоголевского, но и всего русского репертуара»).

Непосредств. связь Д. с драматургией исчерпывается несколькими юношескими драматургич. опытами: наброски пьес «Мария Стюарт», «Борис Годунов», «Янкель-жид» (ни один из этих набросков не сохранился). Известно также, что одну из своих повестей (по наиболее достоверной версии — «Село Степанчиково») Д. начал писать в форме комедии, но потом, как сообщает сам автор, «...бросил форму комедии, несмотря на то, что она удавалась, собственно для удовольствия как можно дольше следить за приключениями моего нового героя и самому хохотать над ним» (Письмо А. Н. Майкову от 18 янв. 1856, там же, с. 86). Не написал Д. ни одного драматич. произведения и в дальнейшем. При всём том Д.— один из самых «репертуарных» авторов русского, отчасти и зарубежного т-ров. По выражению Вл.И. Немировича-Данченко, Д. всегда «писал как романист, но чувствовал как драматург», а потому многое в его произведениях «так и рвётся на сцену... так легко, так естественно укладывается в её рамки, сочетается с её специальными требованиями и условиями» (газ. «Современное слово», М., 21 янв. 1910). Ещё при жизни писателя были сделаны инсценировки «Дядюшкин сон» [Кирилова (Кареева) — 1870, В. П. Шелехова — 1876, Л. Н. Антропова — 1878], романов «Преступление и наказание» и «Бесы» (обе В. Д. Оболенской — 1871—72) и др. В 80—90-е гг. инсценированы «Преступление и наказание», «Идиот», «Униженные и оскорблённые», «Братья Карамазовы», «Бедные люди», «Дядюшкин сон», «Село Степанчиково», «Скверный анекдот» и др.

Инсценировки по произв. Д. начали широко ставиться на любительской сцене с 1891 [«Фома» — картины прошлого в 3 д., по повести «Село Степанчиково и его обитатели», Об-во лит-ры и иск-ва в Москве; автор переделки, постановщик и исполнитель роли Костенева (Ростанева) — К. С. Станиславский]; на проф. сцене — с 1899 («Преступление и наказание» в обработке Дельера, псевд. Я. А. Плющевского-Плющика, Т-р лит.-художеств. об-ва в Петербурге; Раскольников — Орленев, Соня — Яворская, Порфирий Петрович —К. Яковлев, Мармеладов — Далматов, Свидригайлов — Бравич). В том же году в Александринском и моск. Малом т-рах почти одновременно был пост. «Идиот» (инсц. В. Крылова и С. Сутугина). В этих спектаклях роли исполняли: в Александринском т-ре Настасья Филипповна — Савина, кн. Мышкин — Аполлонский, Рогожин — Дальский, Аглая — Комиссаржевская; в Малом т-ре в тех же ролях выступали — Ермолова, Васильев, Падарин, Яблочкина. Позже «Идиот» шёл в т-ре Корша (1906), в т-ре Незлобина (1913, инсц. Ф. Комиссаржевского; Мышкин — Асланов, Настасья Филипповна — Жихарева, Рогожин — Нелидов). Крупным событием в сценич. истории романов Д. были пост. в Моск. Художеств. т-ре «*Братьев Карамазовых*» (1910) и «Бесов» (под назв. «Николай Ставрогин», 1913; до этого «Бесы» в переделке М. А. Суворина и В. П. Буренина шли в т-ре Лит.-художеств. об-ва в Петербурге, 1907, и Риге, 1908). В спектаклях МХТ (автор инсценировок и постановщик В. И. Немирович-Данченко) были выдающиеся актёрские работы; в «Братьях Карамазовых»: Митя—Леонидов, Иван — Качалов, Снегирёв — Москвин, Смердяков — С. Воронов, Грушенька — Германова; в «Николае Ставрогине»: Ставрогин — Качалов, Лиза — Коренева, Лебядкина — Лилина, мать Ставрогина — Бутова, Пётр Верховенский — Берсенев. Однако вокруг этих спектаклей и в особенности вокруг «Николая Ставрогина» развернулась острейшая полемика, вызванная статьями М. Горького «О „карамазовщине“» и «Ещё о „карамазовщине“» (газ. «Русское слово», М., 1913, №№219 и 248), в к-рых Горький гневно протестовал против «Бесов» как реакционного произведения.

Инсценировки произв. Д. широко ставились на провинц. сцене, входили в репертуар крупнейших актёров-гастролёров. Особой популярностью пользовалось исполнение роли Раскольникова П. Н. Орленевым. Выдающиеся образы создали (помимо упоминавшихся) В. Н. Андреев-Бурлак (Мармеладов, Порфирий Петрович, Снегирёв, кн. Мышкин), М. И. Велизарий (Соня, Грушенька), М. М. Глебова, Е. А. Полевицкая (Настасья Филипповна), Д.М. Карамазов, Л. Н. Колобов, Я. В. Орлов-Чужбинин, А. П. Харламов, Н. Н. Ходотов, К. О. Шорштейн (кн. Мышкин), В. А. Сашин (Фёдор Карамазов), И. И. Судьбинин (Дмитрий Карамазов) и др.

Инсценировки романов Д. занимают видное место и в советском театре. В 1917 МХАТ пост. спектакль «Село Степанчиково» (пост. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко; Фома — Москвин), в 1929 «Дядюшкин сон» (инсц. Н. М. Горчакова, П. А. Маркова и К. И. Котлубай, художеств. руководитель пост. Вл. И. Немирович-Данченко, режиссёры В. Г. Сахновский и К. И. Котлубай; Мария Александровна — Книппер-Чехова, Князь—Хмелёв; спектакль возобновлён в 1941). В 1923 в Петрогр. академическом т-ре драмы в бенефис Е. П. Корчагиной-Александровской (исполнявшей роль Карпухиной) был пост. «Дядюшкин сон». В 1932 в МХАТе 2-м были пост. «Униженные и оскорблённые» (инсц. Ю. В. Соболева, пост. И. Н. Берсенева и С. Г. Бирман). В наст. время (1963) в сов. т-рах идут инсц. почти всех осн. романов Д. В отличие от дооктябрьских переделок, сводившихся б. ч. к переложению сюжетной канвы того или иного сочинения, в сов. инсценировках всё более ощущается стремление раскрыть трагизм героев Д., донести их гневный протест, подлинную гуманность. Среди лучших спектаклей — «Униженные и оскорблённые» (Ленингр. т-р им. Ленинского комсомола, 1956; Свердловский т-р, 1956; Калининский т-р, 1958), «Идиот» (Архангельский т-р, 1956; т-р им. Пушкина, Псков, 1956; Ленингр. Большой драм. т-р, 1957, князь Мышкин — Смоктуновский; т-р им. Вахтангова, 1958), «Село Степанчиково и его обитатели» (Малый т-р, 1957), «Игрок» (Ленингр. т-р. им. Пушкина, 1956; Воронежский т-р, 1956; Моск. т-р им. Пушкина, 1957); «Преступление и наказание» (Красноярский т-р, 1956; Т-р драмы Латв. ССР, 1957).

С конца 80-х гг. 19 в. романы Д. инсценируются и ставятся также за рубежом: «Преступление и наказание» — в Париже (т-р «Одеон», 1888; т-р «Монпарнас», 1900, 1933, Раскольников — Поль Муне), в Лейпциге («Лессинг-театр», 1890), в Токио (театр Юракудза, труппа «Бутай Кёкай», 1916); «Игрок» — в Лондоне («Гаррик-театр», 1946); «Братья Карамазовы» — в Нью-Йорке (театр «Гилд» и мн. др.); в 1957 в Германии в Дармштадтском театре была пост. опера «Игрок» (муз. С. С. Прокофьева).

Лит.: Достоевская А. (сост.), Библиографический указатель сочинений и произведений искусства, относящихся к жизни и деятельности Ф. М. Достоевского. 1846—1903, СПБ, 1906, отдел XVIII (Драматич. произведения, сюжеты к-рых заимствованы из романов Д. [отчёты о представлениях этих произведений на сцене]); Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы под ред. А. С. Долинина, сб. II, Л.—М., 1924, с. 27—108; Дымов О., Драматические элементы в романах Достоевского, «Театр и искусство», П., 1900, №№ 6, 7 и 8, с. 118—20, 138—39, 159—160; Алексеев М. П., О драматических опытах Достоевского, в кн.: Творчество Достоевского. Сб. материалов, под ред. Л. П. Гроссмана, Одесса, 1921; Сахновский Вас., Достоевский и театр, «Культура театра», М., 1922, № 1—2, с. 4—8; «Художник и зритель», М., 1924, 6—7, с. 121—125 (новое письмо Достоевского — публикация и комментарии Л. П. Гроссмана); «Театр», М., 1956, № 2, с. 103—120; Ежегодник института истории искусств. Театр, М., 1959, с. 86—91; Туровская М., Ольга Леонардовна Книппер-Чехова, М., 1959, с. 209—222; Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания. Статьи, М., 1960, с. 122—127.

А.Шн.

ДОСЫМЖА́НОВ, Байгали (р. 10.I.1920) — казахский советский артист оперы (лирический тенор). Нар. арт. Каз. ССР (1954). Чл. Коммунистич. партии с 1957. Вок. образование получил в Алма-Атинской муз. школе под рук. нар. арт. Каз. ССР Е. В. Иванова и в Моск. консерватории у проф. Е. Ф. Петренко. С 1941 — артист Т-ра оперы и балета им. Абая. Партии на казах. языке — Биржан («Биржан и Сара» Тулебаева, Гос. пр., 1949), Айдар («Абай» Жубанова и Хамиди), Баки («Назугум» Кужамьярова), на рус. языке — Ленский, Берендей; Баян («Руслан и Людмила»), Владимир Игоревич («Князь Игорь»), Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Фауст и др. Вок. и сценич. интерпретации Д. выделяются поэтичностью чувств и задушевностью. Выступает в концертах с исполнением казах. нар. песен.

Лит.: Мессман В., Возрождение песни, Алма-Ата 1958.

И. Л., Ан. К.

ДО́ТТО, Модхушудон (1824—73) — индийский (бенгальский) драматург. В 1848 начал лит. деятельность. Написал драму «Шормишто» на сюжет из первой книги Махабхараты (1859, т-р «Белгачхия»). В том же году написал пьесу «Падмавати» по мотивам греч. мифа о споре трёх богинь из-за золотого яблока. Эта пьеса была пост. в 1865 и не сходила со сцены св. 20 лет. Д.— автор сатирич. комедий «И это цивилизация?!» (1859, т-р «Шобхабаджар»), «Оперение старого попугая» (1859, «Нэшонал театр» — 1867). В первой выведен бенгалец Нобобабу, слепо преклоняющийся перед англ. культурой и не ценящий нац. культуру. Во второй пьесе изображён жестокий, глубоко порочный помещик и бесправные нищие крестьяне; драматург показал ханжество и лицемерие брахманов, а также бессмысленность религиозных и кастовых предрассудков. В 1860 Д. написал первую бенг. историч. трагедию «Принцесса Кришна» (1867, «Шобхабаджар») о раджпутской принцессе, пожертвовавшей своей жизнью ради прекращения междоусобной войны. Д. принадлежит также трагедия «Заколдованный лес» (1874, «Бенгальский т-р»). Творчество Д. сыграло большую роль в развитии реалистич. направления в бенг. драматургии.

Лит.: Товстых И. А., Драматургия Модхушудона Дотто, в кн.: Драматургия и театр Индии, М., 1961.

Св.П.

ДОТТО́РИ (Dottori), Карло (9.X.1618—23.VII.1686)— итальянский писатель, драматург. Автор трагедии «Аристодем» (1675, пост. любителями в Падуе). Пьеса насыщена ужасами, риторична, но страстное осуждение тирании, прославление самоотверженного патриотизма и поэтичность выдвигают «Аристодема» в число лучших итал. трагедий 17 в. Написал также драм. произв.: «Бьянка де'Росси» (соч. 1657), «Зенобия и Радамист» (изд. 1686), «Ипполит» и «Давид раскаявшийся» (обе изд. 1695).

Соч.: Aristodemo, a cura e con introd. di B. Croce, Firenze, 1948.

Лит.: Croce B., Storia dell'età barocca, Bari, 1929.

Р.Х.

«ДОХО́ДНОЕ МЕ́СТО» — комедия в 5 д. А. Н. *Островского.* Соч. 1856. Пост. в 1857 в Казанском т-ре (антреприза Милославского, Жадов—Дудукин, Юсов — Виноградов, Кукушкина — Стрелкова 1-я). 16 дек. 1857, накануне премьеры в Малом т-ре, цензура отменила разрешение на пост. «Д. м.», и пьеса была снята с репертуара. Вторично её разрешили в 1863 и 27 сент. она была пост. в Александринском т-ре, в бенефис Левкеевой (Вышневский — Григорьев 1-й, Вышневская — Левкеева, Жадов — Нильский, Мыкин — Зубров, Юсов — Васильев 2-й, Белогубов — Бурдин, Кукушкина — Линская, Полина — Подобедова 2-я, Юлинька — Спорова, Досужев — Горбунов, Стеша — Стрельская). Малый т-р (14 окт. 1863; в бенефис Е. Васильевой, реж. Богданов, Вышневский — Дмитревский, Вышневская — Васильева, Жадов — Шумский, Мыкин — Колосов, Юсов — П. Садовский, Белогубов — Рассказов, Кукушкина — Акимова, Юлинька — А. Савина, Полина—Колосова, Досужев — В. Ленский) (1907; реж. Н. Попов, Вышневский — Айдаров, Вышневская — Яблочкина, Жадов — Остужев Юсов—К. Рыбаков, Белогубов—Н. Яковлев, Кукушкина—О. Садовская, Досужев—М. Садовский). Из последующих дореволюц. пост. наиболее известны: Александринский т-р—1870, (Юсов—Виноградов), 1890 (Жадов — Дальский), 1893, 1899 (Жадов — Самойлов, Полина — Домашева), 1913 (Вышневский — Корвин-Круковский, Жадов — Ходотов, Юсов — Варламов, Кукушкина — Стрельская, Досужев — Судьбинин); Оренбург, антреприза Рассказова (1876); Иркутск (1877); Екатеринбург, антреприза П. М. Медведева (1879); Арм. драм. труппа (1880; Вышневский — Мнакян, Жадов — Адамян, Юлинька — Сирануш), т-р Корша (1884, Жадов — Солонин; 1901, Жадов — Остужев, Кукушкина — Блюменталь-Тамарина; 1902, Жадов — Чарин, Юсов — Петровский, Белогубов — Кригер, Полина — Мартынова, Досужев — Светлов); Ярославль (1895, 1896); т-р «Драматического общества», Рига (1899), Харьков (1901); укр. т-р «Русская беседа», Львов (1906); т-р «Соловцов», Киев (1909), укр. труппа под рук. Н. К. Садовского, Киев (1909; Вышневский — Садовский, Вышневская — Линицкая, Жадов — Марьяненко); т-р Суворина, Петербург (1913, реж. Гловацкий; Жадов — Самойлов, Юсов—В. А. Зубов, Белогубов—Топорков, Кукушкина—Корчагина-Александровская). «Д. м.» ставили мн. провинц. т-ры, дачные, пригородные, клубные.

Отд. сцены «Д. м.» показал 13 марта 1917 Малый т-р (доход от спектакля поступил в распоряжение Моск. совета рабочих депутатов). Пост. «Д. м.» на сов. сцене: т-р Корша (1918), Губернский показательный т-р, Омск (1921), т-р Революции, Москва (1923, 1932, реж. Мейерхольд; Вышневский—Лишин, Щагин, Вышневская — Богданова, Жадов — Бодров, Соловьёв, Мыкин — Лукьянов, Юсов — Дм. Орлов, Белогубов — Белокуров, Кукушкина — Васильева, Марченко, Юлинька — Деткова, Полина — Бабанова, Досужев — Старковский; 1944, реж. Страдомская, худ. Шестаков); Малый т-р—1925 (Жадов — Аксёнов, Юсов — С. Головин, Кукушкина — Массалитинова, Рыжова, Полина — Белёвцева) и 1926 (реж. Волконский, худ. Нивинский; Жадов — Анненков, Юсов — Ст. Кузнецов, Белогубов — Мейер, Рыжов, Кукушкина — Массалитинова, Рыжова), 1948 (реж. Зубов, Цыганков; Вышневский — Ленин, Н. Комиссаров, Межинский, Вышневская — Голелева, Жадов — Царёв, Юсов — Ильинский, Белогубов — Анненков, Кукушкина — Пашенная, Турчанинова, Шатрова, Полина — Хорькова, Досужев — Дикий); Ленингр. т-р им. Пушкина (1928; реж. Н. Петров, К. Хохлов, Вышневский — Певцов, Вышневская — Тиме, Жадов — Вивьен, Соловьёв, Кукушкина — Корчагина-Александровская, Досужев — Н. Симонов; 1938, реж. Вивьен; Вышневский — Жуковский, Любош, Вышневская — Глебова, Жадов — Вивьен, Г. Соловьёв, Юсов — Лавринович, Малютин, Нелидов, Белогубов — В. Воронов, Кукушкина — Домашева, Юлинька — Вейтбрехт, Полина — Корякина, Досужев — Богданов, Меркурьев); Ростовский-на-Дону т-р (1928); т-р им. Сундукяна (1929, реж. Р. Симонов, худ. Аладжалян; Вышневский — Вартанян, Кочарян, Жадов — Г. Нерсесян, Юсов — Манвелян, Белогубов — Вагаршян, Кукушкина — Гулазян, Юлинька — Гарагаш, Полина — Р. Вартанян), Ленинаканский т-р (1929); Калининский т-р (1930); Ленингр. Большой драм. т-р (1933, реж. Люце; Жадов — Янцат, Юсов — Монахов); Сибирский гостеатр (Сибгостеатр), Новосибирск (1933; реж. Ф. Литвинов); Башкирский т-р драмы, Уфа (1935); Тбилисский т-р им. Грибоедова (1937, реж.Смиранин); Ярославский т-р (1936);Калужский т-р (1937); Днепропетровский т-р им. Шевченко (1938); Барнаульский т-р (1945); Киевский т-р им. Леси Украинки (1946); Петрозаводский т-р (1946); Центральный т-р Советской Армии (1947, реж. Ворошилов); Ташкентский т-р им. Горького (1947); Ленингр. Новый т-р (1948); Туркм. т-р (1952; реж. Каратов; Юсов — Кульмамедов, Кукушкина — Сона Мурадова); Ставропольский т-р (1950); Алма-Атинский т-р (1951); Ереванский т-р (1952); Т-р им. Я. Купалы (1953); Куйбышевский т-р (1954); Тульский т-р (1955); Ижевский т-р (1956); театр в Мукачеве (1958). В 40—50-х гг. пьесу поставили: Саратовский ТЮЗ (1944), Грузинский ТЮЗ (1945), Казанский ТЮЗ (1948), Львовский ТЮЗ (1952), Центр. детский т-р (1953) и др.

Зарубежные пост. «Д. м.»: театр «Слеза и смех», София (1893), Народный театр, там же (1907) и др.

«Д. м.» переведена на арм. яз., белорус. яз. (К. Кранива, 1936), груз. (А. Микеладзе, 1945), туркм. (К. Бурунов), укр. (М. Садовский, 1906, Л. Смилянский, 1955), эст. (Х. Анто, 1947), нем. яз. (Геринг, 1865) и др.

Издания: Первая публикация — 1857 («Русская беседа», кн. 5); Островский А. Н., Собр. соч., т. 2, М., 1959.

Лит.: «ЕИТ». Сезон 1892—1893 гг., СПБ, 1894, с. 101—103; «ЕИТ». Сезон 1894—1895 гг., Приложения, кн. 2,

СПБ, 1896, с. 39—41, 1914, вып. 4, с. 117—22; «Бирюч петроградских гос. театров», П., 1918, № 4; Гвоздев А., «Доходное место», «Жизнь искусства», Л., 1928, № 6; Нафёд Ул., Беларускі тэатр, Мінск, 1959. *А. Шн.*

ДОЦЕ́НКО, Надежда Петровна [р.27.XII.1913 (9.I. 1914)] — украинская советская актриса. Нар. арт. УССР (1956). Чл. Коммунистич. партии с 1952. В 1936 окончила актёрский ф-т Киевского театр. ин-та и с этого года начала работу в запорожском (ныне львовском) Т-ре им. Заньковецкой. Актриса большого обаяния, Д. создала ряд лирико-драматич. и характерных образов, отмеченных психологич. глубиной, искренностью, простотой. Роли: Софья («Бесталанна» Карпенко-Карого), Мавка («Лесная песня» Леси Украинки), Байба («Вей, ветерок!» Райниса), Галя («Назар Стодоля» Шевченко), Оксана («Пока солнце взойдёт» Кропивницкого), Наталья («Лимеривна» Мирного), Валя («Русские люди»), Зоя («Сказка о правде» Алигер), Ирина («Три сестры»), Анна («Васса Железнова»), Дуня («Трёхминутный разговор» Левидова). *Б. Кор.*

«ДОЧЬ КАРДИНА́ЛА» — опера Ф. Галеви. См. *«Жидовка»*.

«ДОЧЬ МАДА́М АНГО́» («La Fille de madame Angot»)—оперетта Ш. *Лекока*, либр. Клервиля, П. Сиродена и В. Конинга. Пост. 4 дек. 1872 в Брюсселе. В февр. 1873 — в Париже, 500-е представление — в дек. 1874; в Лондоне — 17 мая 1873, на франц. яз., в 1873, на англ. яз.; Александрия (1873, на франц. яз.), Амстердам (1873, на франц. яз.), Нью-Йорк (1873, на франц. яз. и на англ. яз.; 1874, на нем. яз.), Турин (1873, на франц. яз.), Женева (1873), Берлин (1873), Мадрид (1873), Вена (1874), Прага (1874, на нем. яз.; 1875), Рига (1874, на нем. яз.; 1927), Эдинбург (1874), Милан (1874), Неаполь (1874), Копенгаген (1874), Будапешт (1875), Сидней (1877), Мальта (1879, на итал. яз.), Загреб (1881), Сараево (1883, на нем. яз.), Хельсинки (1899, на нем. яз.). В России впервые пост. в 1874, Москва (рус. пер. Курочкина).

На сов. сцене пост. 16 мая 1920, Муз. студия МХТ, рус. текст М. Гальперина (руководитель пост. Немирович-Данченко, реж. Лужский, худ. Гортынская; Кларетта — Невяровская, Ланж — Белякова, Анж Питу — Веселовский, Лариводьер — Кудрявцев, Помпоне — Щавинский). В последующих спектаклях: Кларетта — Барсова, Кемарская, Коренева, Тулубьева, Федосеева; Анж Питу — Остроумов, Тимченко; Ланж — Гольдина, Големба; Лариводьер—Рахманов.

Издания: «Д. м. А.», клавир, P., Brandus et C–ie, [s. d]. *Н. Гр.*

«ДОЧЬ ПОЛКА́» («La Fille du régiment») — опера Г. *Доницетти*, либр. Ж. Сен-Жоржа и Ж. Байяра. Пост. 11 февр. 1840, Париж, т-р «Опера комик» (в гл. роли — А. Тийон). В последующих пост. партию Мари исполняли Хемпель, Линд, Понс, Патти, Зембрих, Зонтаг, Тетраццини. 600-е представление во Франции — 29 сент. 1875. Пост. в др. странах: Копенгаген (1840), Милан (1840), Женева (1840), Брюссель (1841), Вена (1841, на итал. яз.; 1843), Мальта (1841, на итал. яз.), Лиссабон (1841, на итал. яз.; 1878, на франц. яз.), Штутгарт (1841), Христиания (1841, на дат. яз.), Мадрид (1842, на итал. яз.; 1859, на франц. яз.); Берлин (1842), Рига (1842, на нем. яз.), Прага (1842, на нем. яз.; 1843), Новый Орлеан (1843, на франц. яз.), Будапешт (1843, на нем. яз.; 1844), Нью-Йорк (1843, на франц. яз.; 1844; 1855, на нем. яз.), Базель (1843), Стокгольм (1845), Бухарест (1846, на итал. яз.), Варшава (1843), Лондон (1847, на итал. яз.; 1847; 1872, на франц. яз.), Дублин (1848, на итал. яз.), Хельсинки (1849, на нем. яз.; 1874), Сидней (1851), Загреб (1852, на итал. яз.; 1901), Буэнос-Айрес (1852, на франц. яз.; 1854, на итал. яз.), Мехико (1852, на итал. яз.), Сан-Франциско (1854), Богота, Колумбия (1858), Калькутта (1867, на итал. яз.), Каир (1870, на итал. яз.), Любляна (1878), Шанхай (1898), Таллин (1915), Квебек (1931, на франц. яз.).

В России впервые пост. в Одессе (1841, на итал. яз.), Петербург (1847, на итал. яз. и 1855, на рус. яз.).

Издания: «Д. п.», клавир, P., Lemoine, [s. d.]. *Н. Гр.*

ДРА́БИК (Drabik), Винценты (3.XI.1881—1.VII. 1933) — польский театральный художник. Учился в Краковской школе изящных иск-в (ученик художника и драматурга С. Выспянского), затем продолжал образование в Вене. В 1905 начал работать во Львове, а затем в Варшаве (в «правительств. т-рах» и «Т-ре Польски»). С 1915 жил в России; создавал декорации для спектаклей польских драматич. коллективов, работавших в Москве и в Киеве. С 1918, по возвращении в Польшу, был художником «Т-ра Польски», затем ряда др. т-ров. Среди работ Д.: «Стойкий принц» Кальдерона (1918—«Т-р Польски», 1926 — Т-р им. Богуславского), «Пан Твардовский» Ружицкого (1921, «Т-р Вельки»), «Легион» Выспянского (1930, «Т-р Вельки»). Декорации Д. отличались оригинальностью решения, ярким колоритом, соответствием стилю и характеру пьесы.



Декорации В. Драбика к спектаклю «Серебряный сон Саломеи» Словацкого.

Лит.: Wincent Drabik. Peintre-décorateur. 1881—1933, Varsovie, 1936 (на франц. яз.).

ДРА́БЛЁС (Drabløs), Эдвард (р. 1883) — норвежский актёр. В 1912 дебютировал на сцене «Норвежской труппы» (с 1913 — «Норвежский т-р», Осло). Стал вскоре ведущим актёром, в 1915—16 и 1950—51— худ. рук. этого т-ра. Играл гл. роли в комедиях Хольберга: Йеппе («Йеппе с горы»), Герман («Оловянщик-политикан»), Розифленгиус («Счастливое кораблекрушение»), Корфиц («Комната роженицы»). Грустный юмор и искренняя теплота отличали игру Д. в ролях Чебутыкина («Три сестры») и Фирса («Вишнёвый сад»). Наиболее полно раскрылась творческая индивидуальность Д. в ролях крестьян Туре («Учитель» Гарборга), Ника («Эскимос» Фрейхена), Педера («Слово» Мунка), исполнение к-рых характеризовалось глубоким проникновением в психологию крестьян, порой — элементами натурализма.

Лит.: Det Norske teatret. Dei fyrste femogtjuge åra, Oslo, 1938. *Вл. М.*

ДРА́ГА-СУМАРО́КОВА, Валерия Францевна (р. 17.XII.1896) — русская советская актриса. Народная артистка УССР (1954). Закончила драматич. отделение Моск. филармонии (1914—16). Сценич. деятельность начала в 1916. Работала в Ярославском т-ре (1916—17), в Моск. т-ре Революции (1922—23), Харьковском (1923—24), Ростовском т-рах (1924—26); с 1926 — в Киевском Т-ре им. Леси Украинки.

Актриса большой сценич. культуры, Д. создала галерею правдивых, художественно цельных образов. Среди ролей Д.— Панова («Любовь Яровая»), Комиссар («Оптимистическая трагедия»), Каренина («Живой труп»), Аркадина («Чайка»), Елена, Меланья, Василиса, Клеопатра («Дети солнца», «Егор Булычов и другие», «На дне», «Враги»), Мамаева, Кручинина («На всякого мудреца довольно простоты», «Без вины виноватые»), Грета Норман («Жизнь начинается снова» Собко). *Р. Б.*

ДРАГУ́Н (Dragún), Освальдо (р. 1929) — аргентинский драматург. Писал для «независимых т-ров».Первая пьеса—драма «Мать-земля» (пост. 1953), посв. жизни и борьбе аргент. крестьянства. В 1956 т-р «Фрай Мочо» (Буэнос-Айрес) пост. драму Д. «Чума идёт с Милоса», в к-рой события, происходившие в Др. Греции, перенесены в современность. Пьеса направлена против

войны и захватнич. политики империалистич. держав. В 1957 т-р «Фрай Мочо» пост. историч. драму Д. «Тупак-Амару», в к-рой вновь раскрывается тема борьбы против захватнич. войн и порабощения колониальных народов. Т-р пост. и др. пьесы Д.: «Истории для рассказа» (1957), «Истории моей улицы» (1958) и «Стол № 10» (1958), направленную против социального неравенства.

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata, 2 ed., B. Aires, 1957; в рус. пер.— «Чума идет с Милоса», пьеса, пер. с испан., М., 1958. *Ал. Р.*

ДРАГУ́ТИНОВИЧ (Драгутиновић), Владета (р. 13.I. 1894) — югославский (сербский) актёр и режиссёр. В 1916—20 учился в Школе дикции и драматич. иск-ва в Париже. В 1912—16, 1920—50—актёр драмы Народного т-ра в Белграде. После освобождения Югославии (1945) играл роли: Фабриций Глембай («Господа Глембаевы» Крлежи), Юлий Цезарь и Брабанцио («Юлий Цезарь» и «Отелло»), Маршал («Лисички» Хелман), Отец («Мечтательница» Райса). Перевёл с французского ок. 100 пьес, к-рые ставятся во мн. югосл. т-рах. *Аг. М.*

ДРА́ЙДЕН (Dryden), Джон (9.VIII.1631—1.V.1700)— английский поэт, драматург и критик. Окончил Кембриджский ун-т (1654), лит. деятельность начал как поэт. Автор комедий «Вздорный щёголь» (1663, Королевский т-р) и «Дамы-соперницы» (1664, там же). Совм. с Р. Хоуардом написал героич. драму «Королева индейцев»(1665), излагающую в напыщенных стихах невероятные подвиги безупречных героев и сцены великой страсти. Такой же характер носят пьесы «Император индейцев, или Завоевание Мексики испанцами» (1665, Королевский т-р), «Тайная любовь, или Дева-королева» (1667, там же), «Завоевание Гранады испанцами» (1676, Королевский т-р). Нелепости жанра, утверждавшегося Д., подверглись остроумному осмеянию в пародийной пьесе Бекингема «Репетиция» (1671). Это заставило Д. отказаться от избранного им стиля. Но склонность к мелодраматич. эффектам сохранилась в трагедии «Аурангзеб» (1675, т-р «Друри-Лейн»), в трагикомедиях «Испанский монах» (1679, т-р «Дорсет-Гарден»), «Торжество любви, или Природа всё победит» (1693, «Друри-Лейн»); в драмах «Всё для любви» (1677, там же) на сюжет «Антония и Клеопатры» Шекспира, «Дон Себастьян» (1689, там же) Д. приближается к поэтике классицизма, полемизируя с нар. драмой англ. Возрождения и, в первую очередь, с Шекспиром. Д. переделал также «Бурю» (1667, совм. с У. Давенантом) и «Троила и Крессиду» (1679), приспосабливая сюжеты Шекспира к вкусам аристократии эпохи Реставрации, к новой сцене с декорациями, к правилам трёх единств. Гуманистич. идеал обретает у Д. дворянскую окраску, что явилось результатом реакции против пуританского духа буржуазии 17 в. Ещё явственнее эти черты мировоззрения Д. проявляются в его комедиях: «Мартин Мэролл, или Притворная невинность» (1667, т-р «Линкольнс Инн Филдс»), «Вечер любви, или Мнимый астролог» (1668, Королевский т-р), «Модный брак» (1672, т-р «Линкольнс Инн Филдс»), «Добрый хранитель, или Господин Лимберхем» (1677—78, т-р «Дорсет-Гарден» и др.).



Как и другие комедиографы периода Реставрации, Д. писал и «комедии нравов», показывавшие, но не осуждавшие аморализм дворян. Д. считается также «отцом англ. критики». Большое внимание он уделял вопросам драматургии («Опыт о драматической поэзии», 1668, и др. статьи, предисловия и посвящения к пьесам). Отвергая в драме англ. Возрождения то, что ему представлялось хаотичным, безвкусным, грубым, Д. пытается сочетать её действенность, динамичность с классицист. принципами. Он утверждал рационализм в художеств. творчестве. Драматургич. произв. Д., весьма популярные в его время, уже в 18 в. стали сходить со сцены и сохранили преим. историч. значение как переходная ступень от позднеренессансной драмы к просветительскому классицизму 18 в. В 20 в. ставилась пьеса «Модный брак» (1920, об-во «Феникс», 1928, «Бирмингемский репертуарный т-р», 1930, «Т-р Лирик», Хаммерсмит).

Соч.: The works of John Dryden, ed. by W. Scott, revised and corrected by G. Saintsbury, v. 1—18, Edinburgh, 1882—83.

Лит.: Saintsbury G., John Dryden (English men of letters), L., 1881; История английской литературы, т. 1, вып. 2, М., 1945, с. 235—245. *А. А.*

ДРА́ЙЗЕР (Dreiser), Теодор (27.VIII.1871 — 28. XII.1945) — американский писатель, драматург. Род. в бедной иммигрантской семье немецкого происхождения. В 1892—95 работал газетным репортёром. В нач. 1910-х гг. издал сборник одноактных драм. произв.— «Пьесы естественные и сверхъестественные» (1916). В своей наиболее известной драме «Девушка в гробу» (1913), к-рая была пост. т-ром «Вашингтон сквер плейерс», Д. обращается к теме рабочего движения, изображая забастовку текстильщиков. Прототипом гл. героя пьесы Фергюсона был один из вождей амер. пролетариата Б. Хейвуд. В ряде одноактных пьес Д. («Рука гончара», «Свет в окне», «Смеющийся газ» и др.) сказалось влияние натурализма. Роман Д. «Американская трагедия» неоднократно инсценировался (в США, Германии, Франции) и экранизировался. В СССР инсценировка этого романа под назв. «Закон Ликурга» пост. в ЦТСА и др. т-рах.

Соч.: Plays of the natural and the supernatural, N. Y., 1916 и 1926.

Лит.: Засурский Я. Н., Теодор Драйзер, писатель и публицист, М., 1957; Matthiessen F. O., Theodore Dreiser, Toronto, 1951 *В. Г.*

ДРАК, Матвей Ильич (р. 30.IX.1887) — украинский советский театральный художник. Засл. арт. УССР (1940). Чл. Коммунистич. партии с 1953. Окончил Одесское художеств. уч-ще (1910) и Мюнхенскую академию художеств (1914). Работу театр. декоратора начал в 1907 в частных антрепризах Винницы и др. городов. Представитель реалистич. направления в укр. декорац. иск-ве. Был одним из основателей и постоянным художником Т-ра им. И. Франко, где работал до 1949. Автор оформления этапных для этого т-ра спектаклей: «На дне» (1920), «Овечий источник» (1922); «Лесная песня» Леси Украинки (1926), «В степях Украины» (1940), «Фронт» (1942); «Мартин Боруля» Тобилевича (1949), «Мироед, или Паук» Кропивницкого (1952) и др. Декорации Д. отличаются реалистич. выразительностью, эмоциональностью; они передают своеобразие укр. пейзажа и быта.

Лит.: XX років театра ім. Ів. Франка. [Сборник], Київ, 1940, с. 98—102. *А. Др.*

ДРА́МА (от древнегреч. δρᾶμα — действие, действо) — род литературного произведения в диалогической форме, предназначенного для сценического воплощения. Иногда Д. называют также лит. произведение, имеющее форму диалога, но не предназначенное автором для сценич. воплощения — «Д. для чтения», нем.— Lesedrama, англ.— closet drama.

Сущность драмы. Д., как и другие виды иск-ва,— одна из форм общественного сознания. Она отражает действительность и выражает идеи посред-

ством действия и диалога, исполняемых актёрами на сцене в присутствии публики. Драматич. иск-во народно по своей природе. «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное,—писал Пушкин.— Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие». От внешней занимательности Д. перешла к изображению «страстей и излияний души человеческой», что «...всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою». Важнейшая особенность Д. в том, что представление её возбуждает мысли и чувства большого коллектива. Социально-воспитательная роль Д. определяется в первую очередь тем, что она изображает волнующие события, в к-рых отражаются напряжённые моменты общественной и личной жизни человека. Источником драматизма является социальная действительность с присущими ей противоречиями, борьбой антагонистич. классов, столкновениями людей противоположных взглядов, характеров. Политич., психологич., нравственные, бытовые конфликты Д. выявляет в форме столкновения между отд. людьми или группами людей, раскрывающими в действии свои характеры, взгляды, стремления. Столкновение противоборствующих лиц проявляется не только во внешнем действии и не столько в нём, сколько в мыслях и чувствах, выражаемых персонажами по поводу переживаемых ими событий. События, возникающие в Д., ставят действующих лиц перед необходимостью выявить своё отношение к вопросам общественной и частной жизни: к родине, социальному строю, государству, труду, морали, к семье, к окружающим и т.д.

Хотя действие и диалог возникают уже на ранних стадиях общественного развития, Д. в собственном смысле слова появляется в период более высокой цивилизации. Но, как указывал К. Маркс, прямого соответствия между уровнем материальной культуры общества и его иск-вом не существует, напр. трагедия достигла высшего развития в Др. Греции и в Англии эпохи Возрождения («Введение к критике политической экономии», см. Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., 2 изд., т. 12, с. 736), тогда как в более позднюю, бурж. эпоху трагедия деградировала. Первой предпосылкой Д. является развитие личности, наличие сильных индивидуальных характеров, что и отличает Д. от примитивных форм «действа», в к-рых индивидуальное начало выражено слабо либо совсем отсутствует.

Сущность Д. выражается в столкновениях между людьми разных стремлений, в тех внутр. противоречиях, к-рые возникают в сознании человека перед лицом сложных жизненных положений. Как писал Гегель, «...драматическое в собственном смысле есть высказывание индивидов в борьбе их интересов и в разладе характеров и страстей этих индивидов» («Лекции по эстетике», разд. «Драматическая поэзия», в кн.: Соч., т. 14, М., 1958, с. 341). Столкновение интересов рождает борьбу, влекущую за собой перемены в положении борющихся. Эта борьба через разные стадии приходит к завершению. Действующие лица Д. максимально заинтересованы в ходе и исходе борьбы. Конфликт должен затрагивать жизненно важные для героев вопросы и в индивидуальных судьбах, частных случаях раскрывать существенные стороны социальных противоречий времени. Поражение или победа тех или иных социальных сил, представленных в Д., есть не только следствие личной силы или слабости героя, а в конечном счёте отражение данного состояния общества или перспектив его развития. Жизненная правда Д. определяется тем, насколько она отражает действительность, реальную перспективу обществ. развития.

Д.— один из боевых видов иск-ва, её лучшие образцы выражают передовые идеи служения народу. При этом, как писал Ф. Энгельс, идейная направленность, «тенденция должна сама по себе вытекать из положения и действия, без того, чтобы на это особо указывалось» и писатель не обязан «подносить читателю в готовом виде будущее историческое разрешение изображаемых им общественных конфликтов» (Письмо Минне Каутской, в кн.: Соч., т. 27, 1935, с. 505).

Композиция Д. Композиционная цельность Д., принцип её построения заключается в замкнутости действия, имеющего законченный драматич. сюжет (причины, следствия и конечный результат). Аристотель определил деление драматич. действия на 3 осн. части: 1) начало, или завязка действия, 2) середина, содержащая перипетию, т. е. поворот или изменение в положении героя (героев) к худшему или лучшему, 3) конец, или катастрофа, т. е. развязка, состоящая либо в гибели героя, либо в достижении им благополучия. От драматурга требуется крайняя экономия в изображении хода событий, решающих судьбу героя или героев. «Действие драмы должно быть сосредоточено на одном интересе и быть чуждо побочных интересов. В романе иное лицо может иметь место не столько по действительному участию в событии, сколько по оригинальному характеру: в драме не должно быть ни одного лица, к-рое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития. Простота, немногосложность и единство действия (в смысле единства основной идеи) должно быть одним из главнейших условий драмы; в ней всё должно быть направлено к одной цели, к одному намерению» (Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды, в кн.: Полн. собр. соч., т. 5, 1954, с. 53).

Д. изображает нарушение обычного течения жизни героев, перемену в их жизненном положении и душевном состоянии. Существует два осн. приёма развития действия — интенсивный и экстенсивный. Для интенсивного драматич. действия типично ограничение перипетии одним значит. происшествием, дающим возможность углублённо раскрыть характеры и обстоятельства. Экстенсивное драматич. действие отличается многократными поворотами в положении героев, что создаёт внешнюю динамичность и занимательность, однако может порой привести к замене глубокого раскрытия характеров и жизненных обстоятельств внешним мелодраматизмом. В комедии эта форма помогает создать яркие сценич. эффекты. Аристотелевское определение частей действия, выведенное им на основании практики антич. драмы, к-рой была присуща строгая простота композиции, верно в основном и для последующей Д. Нем. писатель Г. Фрейтаг в 19 в. предложил уточнить положение Аристотеля делением Д. на 5 частей: 1) экспозиция, 2) усложнение действия, 3) кульминация, 4) задержка действия и 5) развязка. Он считал, что развитие Д. идёт по восходящей линии от начала до кульминации, а затем происходит поворот, и действие идёт по нисходящей линии, вплоть до окончат. развязки. Такое деление не является, однако, всеобщим законом. В композиции Д. важное значение имеет кульминация, т. е. момент, когда конфликт достигает наибольшей напряжённости, требуя от действующих лиц решений, с необходимостью приводящих к развязке. Так, в «Гамлете» кульминацией принято считать монолог «Быть или не быть» либо сцену «мышеловки». Вопрос о месте кульминации спорный; она обычно определяется не столько формальным анализом сюжета, сколько эмоциональным эффектом действия. Совр. амер. теоретик Дж. Х. Лоусон, напр., считает, что кульминация находится поблизости от развязки. История драмы показывает, что

строгое построение действия по принципу восхождения к кульминации с последующим нисхождением к развязке было характерно лишь для нек-рых периодов в развитии Д. Произв. Др. Востока и европ. средневековья не подчиняются этой схеме. Она характерна для европ. Д. 17—18 вв. В новейшей Д. встречаются пьесы без чётко выраженной кульминации (Чехов). В Д. 20 в. мы встречаемся со следованием этой схеме и с отказом от неё, с произвольным смещением отдельных частей драматич. композиции.

Большинство драматич. произв. построено на прямом столкновении антагонистов. Значит. число Д. имеет в основе сюжета тайну или ошибку. Аристотель считал узнавание, т. е. раскрытие неизвестных обстоятельств, связанных с судьбой нек-рых персонажей, важным элементом композиции Д. На приёме узнавания построен, напр., «Эдип-царь» Софокла. Подобного рода композиц. приём в Д. сопровождается иногда глубоким раскрытием характеров и жизненных обстоятельств («Привидения»). Но этот же приём используется и в развлекат. Д., где всё направлено на установление личности, совершившей некий поступок (детективная Д.). Незнание и проистекающие из него ошибки составляют основу не только трагических, но и комич. сюжетов («Ревизор»). Драматичным является и приём обмана, используемый как в трагедии («Отелло»), так и в комедии («Вольпоне» Джонсона, «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина, комедии Мольера). Сюжет Д. ограничивается теми моментами, к-рые имеют непосредств. значение для развития действия. В романе экспозиция может занимать много места, в Д. она сводится к жёсткому минимуму. Действие Д. строится так, чтобы все причины и обстоятельства событий раскрывались в ходе развития сюжета. Установленный теоретиками классицизма 16—17 вв. закон единства действия, требующий ограничения сюжета лишь теми элементами, к-рые необходимы для его развития, начиная с 19 в. толкуется более широко; в Д. вводятся эпизоды, слабо связанные с осн. действием, но помогающие более полному выявлению характеров или жизненных условий. Так, в «Ревизоре» сцены, в к-рых чиновники дают взятки Хлестакову, тормозят действие, но раскрывают нравы и обстоятельства, характеризуют всю систему взяточничества, практикуемого бюрократич. аппаратом самодержавного гос-ва. У Шекспира, а также в реалистич. Д. 19—20 вв. встречаются эпизоды, слабо связанные с осн. действием, но введение их оправдывается тем, что такие сцены создают широкий фон для осн. действия и связаны с ним не столько сюжетно, сколько тематически. Это привело к образованию нового понятия в Д., обозначаемого как единство интереса. Однако эпизоды иллюстративного характера имеют в Д. подчинённое значение. Действенное развитие сюжета по внутр. мотивам остаётся важнейшим условием художественности драматич. произв. Построение сюжета Д. намечается уже в экспозиции, где возникают осн. предпосылки конфликта. Действие может осложняться различными обстоятельствами, но, как правило, они возникают не извне, а в ходе борьбы гл. персонажей и вводятся для более полного и глубокого раскрытия осн. конфликта. В такой же мере, как экспозиция создаёт предпосылки для действия, последнее подготовляет неизбежность определённой развязки. Части Д. взаимно связаны, и это придаёт действию мотивированный характер. Все элементы Д. должны участвовать в ходе развития действия. Как говорил А. Чехов: «Если в первом действии на стене висит ружье, в четвертом оно должно выстрелить».

Логика действия Д. коренится в реальной жизни. Но это не означает, что на сцене должны быть изображены с фотографич. точностью действит. события. Д. допускает много условностей, но изображение событий в театр. иск-ве должно обладать внутр. правдивостью, жизненной достоверностью. Пушкин требовал «правдоподобия положений и правды диалога». Пушкину принадлежит и классич. формулировка сущности реализма в Д.: «Истина страстей, правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах — вот чего требует наш ум от драматического писателя» (Полн. собр. соч., в одном томе, 1949, с. 1343).

Какова бы ни была длительность изображаемого в Д. периода, в совр. Д. он должен уместиться в краткое время театр. представления (обычно от 2 до 4 часов). Древн. формы т-ра, сохранившиеся еще на Востоке, допускают бо́льшую длительность представления — вплоть до нескольких дней. В течение веков были выработаны приёмы для сокращения длительности действия в Д. и ограничения количества мест, где происходят события. Своё крайнее выражение эта тенденция достигла в поэтике Д. классицизма, где, согласно правилу единств, действие должно длиться не дольше суток и происходить в одном и том же месте.

Объём Д. и характер построения действия прошли в развитии европ. Д. 3 осн. стадии: 1) в антич. греческой и римской Д. (5 в. до н. э.— 1 в. н. э.) изображался момент, когда созревали условия для драматич. решения события. Начало действия антич. Д. близко к развязке (или катастрофе). Такая напряжённость действия приводила к тому, что оно начиналось и завершалось в течение одного дня. 2) В средневековой Д. как на Западе, так и на Востоке (10—15 вв.) драматич. действие охватывало время, задолго предшествовавшее возникновению конфликта, что расширяло объём действия до целой человеческой жизни, а порой и до длительного историч. периода. В мистериях изображалась история мира от сотворения человека до воскресения Христа. Драматургия эпохи Возрождения в Испании и Англии (16—нач. 17 вв.) в осн. также не признавала ограничений времени и места действия. 3) Д. 17—18 вв. вернулась к антич. принципу единства времени. 4) В эпоху романтизма (начало 19 в.) ограничения места и длительности действия были окончательно отвергнуты и за драматургами признано право свободного выбора композиции в зависимости от требований сюжета.

Различаются «одноплановая» композиция с одной линией действия («Тартюф», «Ревизор», «Горе от ума») и композиция многоплановая («Король Лир», «Борис Годунов»), характеризующаяся введением параллельных линий действия, к-рые, скрещиваясь, обогащают действие контрастами, разл. решениями аналогичных ситуаций. Так, в «Борисе Годунове» действие строится на параллельном развитии судеб Бориса и Самозванца, борьба между к-рыми составляет основу драматич. конфликта, хотя они непосредственно друг с другом не встречаются. Каждый этап действия развивает сюжет в целом и подвигает его к развязке, показывающей падение Годунова и возвышение Самозванца. Особенно эффективным является такое построение параллельных линий, когда они обнаруживают сходство или контрастность характеров и ситуаций; напр., в «Гамлете» 3 персонажа должны решить для себя вопрос о мести за смерть отца (Гамлет, Лаэрт, Фортинбрас), в «Короле Лире» история Лира и его дочерей развивается параллельно с историей Глостера и его сыновей. Многоплановость создаёт возможность показать разные решения одной и той же жизненной проблемы людьми различных характеров и социальных стремлений, что придаёт Д. сходство с многообразием самой жизни. Широта действия Д. определяется характером изображаемых событий, и здесь возможны различные варианты — от многопла-

новых шекспировских драм, изображающих события многих лет, происходящие в разных городах и странах, до драм Расина, действие к-рых происходит в течение нескольких часов, в одном месте, в кругу немногих лиц.

Существуют 3 осн. способа развития действия, имеющие целью охватить события от их истоков до завершения. Первый способ, самый распространённый, заключается в изображении событий в хронологич. последовательности (драмы Шекспира, Мольера, Шиллера, Чехова, Горького и др.). Второй, присущий т. н. аналитически-ретроспективной Д., заключается в изображении действия только в момент приближения его к развязке события. В таких случаях предшествующие события восстанавливаются в ходе самого действия через рассказы персонажей («Эдип-царь» Софокла, «Привидения»). Третий способ состоит в перерыве осн. действия сценич. изображением предшествующих событий («Мать» Чапека, «Опасный поворот» и «Время и семья Конвэй» Пристли, «Иркутская история» Арбузова). Этот способ получил развитие в Д. 20 в. В нек-рых Д. обстоятельства, предшествовавшие началу осн. событий, показываются в прологе («Без вины виноватые»), а состояние, в каком оказались персонажи через длит. время после завершения осн. событий,— в эпилоге («Русалка»). Иногда пролог и эпилог (т. н. обрамление) не связаны непосредственно с осн. событиями Д. В «Укрощении строптивой» в прологе захмелевшего медника Слайя переносят в замок; когда он пробуждается, ему показывают комедию об укрощении строптивой. В нек-рых Д. осн. действие перебивается эпизодами сновидений («Воевода» Островского) или спектаклем, разыгрываемым в присутствии действующих лиц,— т. н. «сцена на сцене» («Кин» Дюма-отца).

Драматич. действие оформляется в определённый сюжет. Древнейший — инсценировка мифов, т. е. легендарных, символич. и аллегорич. действий, отражающих действит. жизненные отношения в форме, осложнённой фантастич. представлениями и религ. понятиями. В классич. виде это наблюдается в Д. антич. Греции. В вост. и ср.-век. Д. Зап. Европы также получила распространение драматизация легендарных сюжетов и религ. мифов. С развитием новых форм обществ. сознания мифологич. сюжеты сохраняются в Д., приобретая условно символич. характер. Мифологич. сюжеты в Д. вост. стран связаны с традиц. формами культуры, но быстрый прогресс, совершающийся в этих странах в наст. время, приводит к вытеснению этой формы сюжетосложения. По мере преодоления старых форм религ.-мифологич. сознания мифы обретают такое же условно-лит. значение, какое получили в европ. культуре античные греч. мифы. Второй вид сюжетосложения получил развитие в Д. Зап. Европы. Он отражает реальные события, реальные жизненные отношения без фантастики и символики, непосредственно изображает жизненные факты и человеческие взаимоотношения, но не обыденные, а большей частью необыкновенные. Основой этих сюжетов были по преимуществу новеллы — рассказы и предания о неблагодарности детей по отношению к родителям, о верной любви до гроба, о чудовищной жестокости и возмездии за неё и т. п. В них отражались жизненная практика и нравственные понятия мн. поколений. Сюжеты группировались тематически, обретая устойчивую схему развития, предопределённую моральной тенденцией: порок неизменно наказывался, добродетель вознаграждалась. Персонажи наделялись признаками определённого социального положения, возраста, национальности. При этом создавались устойчивые типы с неизменными качествами: законный король — добрый, захватчик власти, чужеземец — жестокий, мачеха — злая, дети от первой жены — хорошие и несчастные и т. д. и т. п. Подобными сюжетами пользовались Д. средневековья и Д. эпохи Возрождения, но в эпоху Возрождения примитивные схемы характеров и ситуаций наполнились полнокровным реалистич. содержанием, часто вступавшим в противоречие с традиц. схемами. Д. классицизма также строилась на заимствованных, устойчивых сюжетах, преим. античных, но они осмысливались в духе жизненных понятий 17 в., что придавало им новое идейное содержание. Начиная с 18 в. события и образы Д. берутся непосредственно из окружающей действительности. Реалистич. Д. 19 и 20 вв. создала многочисл. образцы жизненно правдивых ситуаций, конфликтов и характеров, сочетавших типичность с ясно выраженной индивидуализацией (Тургенев, Островский, Л. Толстой, Ибсен, Чехов, Горький).

Наряду с действием важнейшим выразительным средством Д. является слово. Функции речи в Д. многообразны. Реплики действующих лиц выражают их состояние, намерения, желания, умонастроение и т. д. Через речь познаются характер действующих лиц и смысл всего происходящего действия. Осн. формы речи в Д.— диалог (первоначально — беседа между двумя персонажами, в совр. Д.— всякое собеседование между действующими лицами независимо от их числа) и монолог — изложение персонажем своих мыслей или чувств (первоначально — беседа героя с публикой, затем якобы произносимые вслух мысли человека, находящегося в одиночестве, в совр. Д.— всякая речь персонажа, содержащая более или менее обстоят. изложение фактов или мнений).

Д. знает 2 осн. формы речи: стихотворную и прозаич., разговорную. Долгое время в европ. Д. в осн. использовали стихотворную речь. Д. антич. Греции была даже песенно-поэтической. Стихотворная речь соответствовала поэтически возвышенному содержанию старинных форм Д. В эпоху классицизма 17 в. поэзия драматич. речи начинает перерождаться в умелую версификацию, ибо рационалистич. содержание Д. классицизма уже не всегда было поэтичным в своём существе. Начиная с 18 в. в Д. начинает преобладать прозаич. речь, сохраняющая господство и в Д. нового времени, хотя в 19—20 вв. многие драматурги возрождают стихотворную речь (Байрон, Гюго, Клейст, Пушкин, Грибоедов, А. К. Толстой, Ростан, Блок, Маяковский). Комич. жанры раньше трагедии перешли к прозе, что диктовалось их бытовым содержанием.

Первоначально функция драматич. речи была почти всеобъемлющей. Через её посредство получали характеристику место, время и др. обстоятельства действия, передавались не только желания и мнения персонажей, но и их душевные переживания, скрытые мысли. Поэтому драматич. произв., от античности до 17 в., воспроизводили не реальный диалог, а скорее поэтически выражали драматич. ситуации и характеры. Язык персонажей был образно-поэтическим или афористичным, передавал не столько живую разговорную речь, сколько поэтич. стиль автора. В 17 в. речь в Д. начинает отражать типичные речевые навыки определённой среды. Постепенный переход к реалистич. языку определяется в 17—18 вв. в творчестве Мольера, Бомарше, Хольберга, Фонвизина. В реалистич. Д. 19—20 вв. характерность речи становится господств. принципом языка персонажей.

Развитие иск-ва декорац. оформления сцены сделало излишним описательные элементы речей персонажей, а новые приёмы характеристики, утверждённые сценич. реализмом, привели к изъятию из текста всего, что обычно человек не выражает словесно. Новая композиция Д. дала возможность раскрывать содержание в сочетании сценич. действия и речи. У Шекспира почти всякое заявление персонажа о себе соответствует его истинному характеру, у Мольера характеристика персонажа становилась ясной из сочетания речей и поступков. Этот метод сложного сочетания речей и поступков для раскрытия характера героя — персонаж говорит о себе одно, а поступки обличают его («Тартюф» и др.) — стал осн. принципом новой, реалистич. Д. Следующим этапом явилось такое видоизменение драматич. речи, когда она внешне утрачивает значительность содержания, ограничиваясь репликами обыденного бытового характера. Речь персонажей как бы перестаёт служить выражением их мыслей и чувств, и только по косвенным признакам можно догадаться об их скрытых переживаниях, но в сочетании с действием и поведением персонажей эти внешне незначит. реплики приобретают глубокий, иногда символич. смысл (пьесы Гауптмана, Чехова).

Совр. Д. сохраняет традиц. формы драматич. речи, в частности монолог. Однако т. н. чеховская форма драматич. речи в наст. время является наиболее распространённой. Она определяет источник драматизма в противоречии между внешне незначит. смыслом слов и таящимся в них глубоким подтекстом. Подлинно драматич. построение диалога требует, чтобы каждая реплика представляла собой «удар» по взглядам, понятиям и целям противника. В новейшей Д. блестящие образцы диалога-схватки содержат пьесы Шоу и Горького.

Действие и характеры. Само по себе внешнее действие еще не составляет Д., хотя без него она немыслима. Известны многочисл. Д., богатые внешним действием, но лишённые значит. содержания (напр., пьесы Скриба). Внешнее действие в Д. должно способствовать постижению душевного мира человека. «В драме сила и важность события дает себя знать, как „коллизия“, или та ошибка, то столкновение между естественным влечением сердца героя и его понятием о долге, которые не зависят от его воли, которых он не может ни произвесть, ни предотвратить, но которых разрешение зависит не от события, но единственно от свободной воли героя. Власть события становит героя драмы на распутии и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу путей для выхода из борьбы с самим собою; но решение в выборе пути зависит от героя драмы, а не от события» (Белинский В. Г., Полн. собр. соч., т. 5, 1954, с. 19—20).

Центром Д., её средоточием является человек в тех его проявлениях, к-рые образуют характер. Д. художественная, имеющая целью раскрытие значительных идей, даёт обобщённое выражение жизни, воплощаемое в типичных характерах. Характер, по определению Гегеля, есть прежде всего «целостная индивидуальность» (см. «Лекции по эстетике», в кн.: Соч., т. 12, 1938, с. 241), наделённая большим внутренним богатством. Жизненная правдивость, по определению Пушкина, требует многосторонности характеров Д. «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры». Но многосторонность не представляет собой просто суммы разнообразных качеств; в подлинном характере «...одна главная сторона должна выступать как господствующая, однако в пределах этой определенности должны всецело сохраниться живость и полнота, так что индивидууму оставляется возможность показывать себя с различных сторон, ставить себя в многообразные ситуации и раскрывать богатство развитой в себе внутренней жизни в многообразных проявлениях» (Гегель, Соч., т. 12, с. 243).

Побуждения персонажа к действию часто оказываются односторонними и заставляют его забыть либо подавить в себе другие естеств. человеческие склонности. Драматизм Отелло состоит в том, что ревность и чувство оскорблённого доверия помутили его рассудок и помешали спокойно разобраться в обстоятельствах. Одностороннее развитие характера обусловливает «комический драматизм» скупца Гарпагона («Скупой»), страх Городничего перед предстоящим приездом ревизора и т. п. Это не противоречит положению о многосторонности характеров в Д., ибо при всём богатстве натуры герой обретает стимул к действию, когда им овладевает одна идея или страсть, подчиняющая себе всё его существо. Данный характер своей волевой устремлённостью или духовными склонностями оказывается в противоречии с другими людьми, ему обычно противостоит противник, обладающий иной психологией, иным характером, стоящий на иных социальных позициях. Особенно частым является в Д. противопоставление и борьба двух антагонистов (Гамлет и Клавдий в «Гамлете», Отелло и Яго в «Отелло», Альцест и Филинт в «Мизантропе» Мольера и т. д.), но нередко контрасты являются осложнёнными и тогда друг другу противостоят один-два героя и остальное общество либо два лагеря («Ромео и Джульетта», «Горе от ума», «Враги» и т. д.). Сила характера была в особенности присуща персонажам Д. античности, Возрождения, классицизма. Наряду с характерами, деятельно осуществляющими свои стремления, героями Д. могут быть персонажи безвольные, слабые, колеблющиеся, нерешительные («Царь Фёдор Иоаннович» А. Толстого, герои пьес Чехова). Отсутствие способности действовать становится по-своему драматичным в условиях, когда жизненные обстоятельства требуют действия, настоятельно выдвигают необходимость решения мучительных противоречий жизни, а люди, оказавшиеся в этих условиях, бездействуют.

В конце 19 в. появляется Д., отражавшая измельчание характеров, нивелировку личности в условиях господства буржуазии. Натуралистич. Д. исходила из биологич. предопределённости поведения людей, поэтому характер, как совокупность сознания, воли и темперамента, подменялся в ней биологич. стимулами, неподвластными воле человека, в особенности влиянием наследственности (Э. Золя, ранние драмы Г. Гауптмана). Импрессионистская и символистская Д., культивировавшая крайний субъективизм, содержала отрывочные картины неясных настроений, обращалась к абстрактно-символич. персонажам (М. Метерлинк). Бурж. Д. 20 в., испытавшая на себе влияние фрейдизма, нередко углубляется в изображение патологич. душевных состояний. В то же время передовая, реалистич. Д. изображает характеры, наделённые мощью, силой мысли и чувств, яркой индивидуальностью (Р. Роллан, Б. Шоу, М. Горький, Б. Брехт). Д. социалистич. реализма создала сильные, волевые характеры, возникшие в условиях революц. рабочего движения, борьбы и строительства социализма, характеры волевых, активных, душевно богатых людей, строителей коммунистич. общества (К. Тренёв, Б. Лавренёв, Вс. Иванов, Вс. Вишневский, Н. Погодин и др.).

Ясную и чёткую формулировку основ изображения характера дал писатель Д. Фурманов, обобщивший осн. требования, к-рым следуют все художники-реалисты: «1. У каждого действующего лица должен быть заранее определен основной характер, и факты-слова, поступки, форма реагирования, реплики, смена настроений и т. д. — должны быть только естественным проявлением определенной сущности характера, которому ничто не должно противоречить, даже самый неестественный по первому взгляду факт.

2. Действующие лица должны быть нужны по ходу действия; должны быть актуальны и все время находиться в психологическом движении, никогда не должны быть мертвы и очень редко эпизодичны: ценнее, когда они участвуют на протяжении всего действия, почти до конца. 3. Действующих лиц следует свести между собою, и, может быть, неоднократно для выявления разных черт характера в разной обстановке... 5. Каждая черта характера должна быть изображена наиболее выпукло, так сказать, конденсированно в одном месте, а в других — лишь оттеняться. И на каждую черту характера хорошо отвести отдельную, наиболее для этой черты яркую сцену... 7. Весь характер сразу не раскрывать, а только по частям и намекам... Надо помнить в этот момент всех присутствующих и по характеру дать каждому свое необходимое действие, положение, слово» (Фурманов Д., Вопросы композиции, в кн.: Собр. соч., т. 4, М., 1961, с. 387—88).

Конфликт, составляющий основу драм. развития Д., не исчерпывается конкретным поводом для столкновения между персонажами. «Гамлет» — не трагедия мести, а социально-философская Д. широкого диапазона, охватывающего нек-рые из коренных вопросов человеческого бытия. «Коварство и любовь» — не драма трагич. любви, но, как определил Ф. Энгельс, «политически-тенденциозная драма». Социальный смысл имеет и «Гроза», где неверность жены перерастает в символ восстания против бездушного уклада купеч. жизни и образ героини оказывается «лучом света в тёмном царстве» (Н. Добролюбов). Нередко Д. возбуждает в сознании зрителей мысли и чувства, непосредственно не выраженные в сюжете. Действит. смысл комедии «Ревизор» не в частном анекдотич. случае, а в критике и отрицании всего самодержавно-бюрократич. строя. «Дни Турбиных» Булгакова — не драма отдельной семьи в условиях гражд. войны, а картина гибели всего бурж.-помещичьего общества, низвергнутого нар. революцией. «Платон Кречет» Корнейчука — не только рассказ о мужестве сов. хирурга, но и художеств. изображение победы рабочего класса, овладевающего всеми средствами науки и культуры для обновления жизни.

Классич. теория Д. до сер. 17 в. считала основой действия борьбу, проявлявшуюся как конфликт разл. нравственных начал, характеров и интересов. Развитие Д. в новое время показывает, что это положение не является всеобщим законом. Так, напр., борьба различных мировоззрений составляет основу «Горе от ума», но уже взаимоотношения Городничего и Хлестакова в «Ревизоре», образующие два полюса действия, не могут быть объяснены как столкновение двух воль или разных взглядов на жизнь. Изображаемая драматургом действительность противоречит идеалу, и драматич. ситуация возбуждает в зрителе сознание того, что всё происходящее на сцене находится в вопиющем несоответствии с тем, какой должна быть жизнь.

Совр. Д., и тогда, когда она содержит видимый конфликт, и тогда, когда она лишена его, характеризуется сложным отражением жизненных противоречий, часто при помощи средств внешне недраматичных. Драматич. напряжение создаётся изображением идейных и душевных кризисов. Драматургия социалистич. реализма, отражающая напряжённые обществ. конфликты во всех областях жизни, включает пьесы о революции, гражданской и отечеств. войнах («Любовь Яровая», «Бронепоезд 14-69», «Оптимистическая трагедия», «Шторм», «Гибель эскадры», «Русские люди», «Нашествие» и др.), а также пьесы, хотя и лишённые острых внешних конфликтов, но не менее драматичные («Далёкое» Афиногенова, «Золотая карета» Леонова, «Годы странствий» Арбузова, «Неравный бой» Розова). Формой драматич. конфликта часто является столкновение отдельной личности с обществом. В таких случаях конфликт обретает социальное значение в той мере, в какой данная личность отражает стоящие за ней социальные силы (Нил — «Мещане» Горького). Особую остроту Д. приобретает, когда социальный конфликт сочетается с противоречиями, возникающими между людьми, связанными личными отношениями («Коварство и любовь», «Любовь Яровая»). Чем более тесной является вначале связь между персонажами Д., тем острее оказывается возникающий между ними конфликт, ибо социальное в таких случаях сплетается с личным (произведения, в к-рых социальные противоречия отражаются в конфликтах между родителями и детьми, братьями, супругами, друзьями).

В условиях классового общества относительная свобода, позволяющая осознать несоответствие идеалов тем нормам, к-рые утверждаются в действительности, была доступна лишь людям из среды господствующего класса. Поэтому герои многих Д. принадлежат к верхушке данной общественной системы: в античной Д.—это представители царских родов, военачальники, в Д. Возрождения и классицизма — короли и знать, в буржуазной Д. 18—19 вв.— представители различных слоёв буржуазии. Когда противоречия данной социальной системы достигают большей остроты, то обнаруживается, что даже в среде господств. класса появляются люди, не только остро сознающие эти противоречия, но и протестующие против порядков, враждебных всему народу. Так появляются герои, подобные Гамлету, Фердинанду, Чацкому и Егору Булычову. Герои, происходящие из господств. класса, иногда отражают настроения и взгляды народа, хотя при этом сами они далеки от него по психологии, уровню культуры, жизненным навыкам и т. д. Подъём новых обществ. классов, рост их самосознания и активности приводит к тому, что конфликт в Д. приобретает непосредств. социальный характер. Подъём буржуазии в 18 в. вызвал появление героев из третьего сословия, и в накалённой предреволюц. атмосфере Франции конца 18 в. возник герой-плебей Фигаро, отстаивавший человеческое достоинство в борьбе против своего господина.

Непосредственно связано с истории. развитием общества и создание в Д. коллективного образа народа. Нар. движения эпохи Возрождения создали реальную предпосылку для возникновения нар. фона в произв. Лопе де Вега и Шекспира; демократич. и революц. движения 18 в. обусловили изображение народа Гёте и Шиллером; развитие революц. активности пролетариата в конце 19 — нач. 20 вв. получило непосредственное выражение в таких социальных пьесах, как «Ткачи» Гауптмана, «Враги» Горького, «Борьба» Голсуорси, в к-рых на сцене появились как отдельные представители пролетариата, так и масса рабочих, поднявшаяся на борьбу за свои интересы. С победой социалистич. революции осн. героями сов. Д. стали не только отд. представители рабочих, колхозников и нар. интеллигенции, но и целые коллективы этих обществ. групп. В Д. социалистич. общества значит. место занимают вопросы соревнования двух социальных систем («Русский вопрос» и др.), вопросы, связанные с воспитанием и развитием норм коммунистич. морали («Чудак» Афиногенова, «Мой друг» Погодина, «Директор» Алёшина, «Иркутская история» Арбузова, «В добрый час», «В поисках радости» Розова и др.).

Классификация Д. (стили и жанры). Сформулированное В. Белинским различие между поэзией идеальной и поэзией реальной полностью применимо и к Д. «Поэт или пересоздает жизнь по

собственному идеалу, зависящему от образа его воззрения на вещи, от его отношения к миру, к веку и народу, в котором он живет, или воспроизводит ее во всей ее наготе и истине, оставаясь верен всем подробностям, краскам и оттенкам ее действительности. Поэтому поэзию можно разделить на два, так сказать, отдела—на идеальную и реальную» (В. Белинский, «О русской повести и повестях Гоголя»).

Идеальное и реальное начало проходит через всю историю мировой Д. Исторически раньше наибольшее развитие получили формы Д. идеальной, характерной для Др. Востока и для античной культуры Греции. Однако уже у греков в Д. были значит. элементы реального. Полное утверждение реального начинается в Европе с эпохи Возрождения. В новое время разновидности Д. идеальной создали Кальдерон, Корнель, Расин, Шиллер, романтики—Байрон, Шелли, Гюго, Виньи, Мюссе, символисты — Метерлинк, Блок. Разнообразны были различные этапы Д. реалистической, к-рую представляют Шекспир, Мольер, Шеридан, Бомарше, Фонвизин, Гоголь, Островский, Л. Толстой, Тургенев, Чехов, Горький. Достоинства Д. идеальной измеряются поэтичностью образов, эмоциональной силой, а социально-воспитательная ценность определяется соответствием стремлениям прогрессивной части общества, глубиной социально-философской оценки жизненных явлений. Д. реалистическая воплощает в художеств. образах картины реальной жизни, пользуясь для этого приёмом типизации. Она изображает жизнь в её конкретных проявлениях и достигает жизненной правды, сочетая общее с единичным в типичных явлениях. С особой силой, глубиной раскрывает реалистич. Д. правду человеческих характеров. В символич. и романтич. Д. реальные жизненные конфликты выражаются не столько в действии, сколько в лирич. речах. Реалистич. Д. более действенна и поэтому более драматична. Однако реалистич. Д. иногда использует и элементы символики («Дикая утка» Ибсена, «Чайка»). В свою очередь, романтич. Д. пользуется характерностью, «местным колоритом» и другими элементами реалистич. иск-ва (пьесы Гюго). Уже В. Белинский не считал эти два метода непримиримыми, т. к., по его мнению, «они ведут к одной цели» и «...есть точки соприкосновения, в которых сходятся и сливаются эти два элемента поэзии. Сюда должно отнести, во-первых, поэмы Байрона, Пушкина, Мицкевича, эти поэмы, в которых жизнь человеческая представляется, сколько возможно, в истине, но только в самые торжественнейшие свои проявления, в самые лирические свои минуты...» (В. Белинский, «О русской повести и повестях Гоголя»). Ф. Энгельс указывал на возможность синтеза в Д. двух художественных направлений, когда писал Ласалю: «Полное слияние большой идейной глубины, осознанного исторического смысла, которые Вы не без основания приписываете немецкой драме, с шекспировской живостью и действенностью будет достигнуто, вероятно, только в будущем, да, пожалуй, и не немцами» (К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 29).

Соответственно содержанию и эмоциональному эффекту, производимому действием, драматич. произв. распадаются на особые, отличающиеся друг от друга виды или жанры. Антич. мир, создавший первые формы европ. Д., определил две крайние, полярные точки драматич. иск-ва: трагедию и комедию, в наиболее чистом виде выражающие осн. виды Д. Но уже Аристотель, следуя в этом за Сократом, указывал на внутреннее родство этих 2 осн. форм. Общественно-истор. смысл соотношения трагедии и комедии в разные эпохи раскрыт в известном высказывании К. Маркса: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис всемирно-исторической формы есть ее комедия. Богам Греции, которые были уже раз—в трагической форме—смертельно ранены в „Прикованном Прометее" Эсхила, пришлось еще раз — в комической форме — умереть в „Беседах" Лукиана. Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество в весело расставалось со своим прошлым» (там же, с. 53—54).

Антич. Д. строго отграничивала трагическое от комического. Д. эпохи Возрождения допускала их смешение. Однако у Шекспира, постоянно соединявшего в одном произв. разнородные жанровые элементы, в каждой пьесе сохраняется преобладающее значение либо трагического, либо комического. Теория Д. 17 в. создала иерархию жанров по степени важности, признавая за трагедией бо́льшую значительность в силу серьёзности её содержания, касавшегося вопросов жизни и смерти людей, и объявляя комедию «низшим» жанром. Но развитие Д. показывает, что в разные эпохи наиболее существенное жизненное содержание выражалось то в трагедии, то в комедии. Комедии Мольера и Бомарше в силу своей большей народности и реализма живее и непосредственнее отразили свой век, чем трагедии Корнеля, Расина и Вольтера. В 19 в. также созданы исключительно высокие по идейным и художеств. качествам образцы комедии, особенно в России (Гоголь, Островский). Рус. комедия 19 в. отразила вырождение бурж.-помещичьего строя и посмеялась над его чудовищной уродливостью («Недоросль», «Горе от ума», «Ревизор»).

Еще Дидро, способствовавший разрушению догматич. понимания жанров Д., установил, что между 2 осн. видами Д.— трагедией и комедией — существует ряд промежуточных жанров, представляющих собой разнообразные степени трагического и комического и их сочетания друг с другом. В 17 в. возникает особый жанр трагикомедии, а в 18 в. утверждается право на существование среднего между трагедией и комедией вида, за к-рым сохранилось название драмы. Дидро указывал, что за пределами трагедии и комедии есть ещё дополнительные разновидности Д.: за трагедией находится «фантастическая» (мифологическая) Д., а за комедией — фарс и др. виды Д. Ни один драматич. жанр сам по себе не является низким или высоким, художественным или антиэстетичным. Всё дело в том, что истории. развитие их приводит к внутренней трансформации каждого вида под влиянием общественных и культурных условий. Отсутствие значит. жизненного содержания, ложное мировоззрение могут привести к упадку самый «высокий» жанр. В своё время мифологич. Д. достигала высокого совершенства (античная трагедия), а фарс был наиболее реалистич. жанром ср.-век. Д. В 18 в. произв., усвоившие внешние признаки этих жанров, выражали мировоззрение и эстетич. понятия эпохи. В последующее время происходит упадок трагедии, функции к-рой в видоизменённых формах перешли к жанру драмы. Трагедия в бурж. обществе выродилась в уродливую форму т-ра ужасов (гиньоль), комедия — в пошлые водевили и скетчи и т. д. Но при определённых условиях, старая драматич. форма может обрести новую жизнь и стать средством большого иск-ва. Так, фантастич. пьеса-сказка в новейшее время обретает философское значение («Потонувший колокол» Гауптмана, «Роза и крест» Блока). Фантастич. сюжет становится средством драматич. сатиры (В. Маяковский, Б. Шоу). Высокая идейность способна вдохнуть жизнь в любые драматич. жанры при условии подчинения жанра большим обществ. и художеств. задачам.

Классификация драматич. жанров у разл. народов разнообразна. Так, напр., индийская Д. знает неск. систем деления по признакам сюжета и эмоционального содержания. В древней санскритской Д. произв. различались по признакам возбуждения чувства любви, героизма, нежной скорби, злобы, смеха, страха или ужаса, отвращения, удивления или восхищения. В китайской Д. существует деление на пьесы из гражданской и военной жизни и т. д. В Европе Д. делятся по социальному признаку, кругу зрителей, для к-рых она предназначена: Д. церковная, школьная, придворная, буржуазная (или мещанская), народная; по кругу жизненных явлений, охватываемых действием: Д. интимные, семейно-бытовые, социальные, исторические. Жанровая характеристика определяется также по идеологическим признакам: Д. религиозная, философская, нравоучительная. Существуют Д. положений и Д. характеров; в первых преобладающее значение получает сюжет, острая интрига, во вторых — разнообразие и глубина сценич. образов. Преобладание элементов внеш. действия характерно для Д. интриги, раскрытие идеологич. мотивов образует Д. идей, концентрированное изображение эмоций создаёт Д. страстей. На Д. влияют и особенности театр. представлений: введение песен и танцев в комедию образует водевиль, пародийное изображение тех или иных форм Д. и т-ра типично для бурлеска и т. д. Существуют также многочисленные нац. модификации известных жанров, как, напр., в Испании — «комедия плаща и шпаги», во Франции 18 в. — «слёзная комедия». Все эти определения имеют частный характер, нередко основываются на случайных внешних признаках и не могут служить основанием для науч. классификации Д., хотя их необходимо принимать в расчёт для понимания конкретных историч. и нац. форм драматич. иск-ва. Определённые периоды развития Д. характеризуются строгим и чётким разграничением жанров (древнегреч. и римская Д., Д. классицизма 17 в.), в другие периоды истории т-ра границы жанров расширяются, что ведёт к возникновению произв., смешанных по своим жанровым признакам. Запутанность жанрового деления отчасти объясняется произвольным определением авторами жанра своих произведений. Так, Чехов считал свои пьесы комедиями, хотя т-ры и критика видят в них скорее драмы. Горький называл нек-рые свои драматич. произв. «пьесами» или «сценами» («Егор Булычов и другие»).

Историческое развитие Д. Истоки Д. восходят к древнейшему синкретическому иск-ву, представлявшему собой нерасчленённую форму художественно-практич. деятельности. Это были действа, в к-рых применялись ритмически организованные движения, слово, музыка. Они отражали трудовые процессы, примитивные, преим. анималистические, воззрения на природу и обществ. жизнь. Связанные с религ. культами, действа имели обрядовый и ритуальный характер, но уже на ранних ступенях обществ. организации обретали идеологич. и социально-воспитат. значение, определяемое господствующими обществ. отношениями и религией, отражали жизненные понятия, утверждали определённое мировоззрение. Наиболее древние образцы Д., восходящие к 4-му тысячелетию до н. э., существовали, как свидетельствуют лит. источники, в Египте (пьесы, связанные с государственно-религиозным ритуалом по случаю коронации фараона, похоронные, «лечебные» — об излечении от болезней). В Китае зачатки Д. относятся к 3-му тысячелетию до н. э., когда драматич. форму обретали боевые танцы и религиозные обряды. Театр. иск-во Китая, Индии, Японии, Кореи, Индонезии даёт возможность проследить переход от первоначальных и простейших форм ритуального «действа» к более развитым формам Д. Учитывая, что эти огромные рабовладельческие деспотии развивались чрезвычайно медленно, по образцам Д. 17—19 вв. можно судить о драматич. иск-ве Китая, Индии, Индонезии в более ранние времена. Ранние Д. инсценируют эпич. предания о богах и героях, насыщены лирич. мотивами. Муз. начало, исчезнувшее из европ. Д., сохраняет важнейшее место в Д. Востока вплоть до настоящего времени, подчиняя себе структуру Д., её форму, стилистику. Др.-восточная Д. связана с религ. культами. Постепенно в Д. Китая и Индии появляются бытовые сюжеты, в качестве героев выступают обыкновенные люди, ставятся политич., нравственные проблемы. Д. начинает отражать нек-рые противоречия действительности. Однако жесточайший гнёт правящих классов рабовладельческих вост. деспотий, полное бесправие народа, консерватизм идеологии, насаждавшийся верхушкой общества, авторитарные религии подавляли личность, препятствовали выявлению индивидуальных характеров. Поэтому ни трагическое, ни комическое начало не получило в Д. этих стран большого развития. Д. Др. Востока богата как эпическими, так и лирическими мотивами, но присущий ей драматизм не знает тех крайних форм трагич. напряжения, к-рые получили развитие в европ. драме античности и эпохи Возрождения. То, что было невозможно в условиях деспотизма и азиатского способа производства, оказалось достижимым в условиях рабовладельческой демократии античной Греции, где развитие личности впервые достигло высокого уровня, хотя бы в господствующей части общества. Др.-греч. Д. также возникла в пределах религ. культов (культ Диониса). Её сюжетную основу составляли мифы о богах и героях, но иной склад обществ. отношений и другой характер религии позволили грекам сделать новый шаг в развитии Д. Культовая Д. Греции смогла подняться до того уровня, когда свободная человеч. мысль задалась вопросами о справедливости богов и существующего миропорядка (Эсхил), а осознание прав и достоинства человека возбудило протест против условий, обрекающих его на горе и страдания (Софокл, Еврипид). Жизнерадостное язычество древних греков возвысилось до юмористич. взгляда на недостатки людей и на отношения между ними, до сатирич. осмеяния пороков и смелого скепсиса по отношению к разл. верованиям и заблуждениям (Аристофан). Всё это создало почву для развития таких форм драматич. иск-ва, как трагедия и комедия. Действие первой в осн. вращалось в кругу мифологич. сюжетов, наполненных, однако, жизненным значением, вторая — более свободно обращалась к реальной, повседневной действительности. Для обоих этих видов античной греч. Д. (5 в. до н. э.) характерно изображение людей внутренне цельных, индивидуальное в них не доходит до противопоставления себя обществу, а проявляется в стремлении отстоять гос. и нравств. основы существующего строя жизни. Всё враждебное ему осмысливается как противоречащее человеческой природе. Античная Д. отличается удивительной гармонией формы и содержания. В ней органически сочетаются трагич. осознание противоречий действительности с внутренней ясностью и цельностью человеческой личности, героически противостоящей бедствиям, способной полнокровно ощущать радость и красоту жизни.

Римляне, унаследовав внешние формы греч. Д., наполнили её иным духом, согласно потребностям своей обществ. жизни. Народу, чьё мировоззрение, может быть, яснее всего проявилось в неумолимой логике юриспруденции (рим. право), была чужда поэтичность. Римская Д. рациональна и тогда, когда рисует страсти, её трагедии полны кровавых ужасов (Сенека), а комедии — злых гротесков. Сухая деловитость и воинственный дух римлян выразились в Д., исполненной строгой логики чувств и прямолинейных характеров. Наивысшее развитие в Риме получила комедия (Теренций, Плавт).

С падением многовековой антич. культуры драматич. иск-во др. мира прекратило своё существование. В условиях феод. общества Д. как бы снова рождается из массовых нар. действ, языческих обрядов и культов. После того как христианство, возникшее еще в антич. мире как религия угнетённых, становится идеологией господств. класса феод. общества (5—6 вв. н. э.), церковь создаёт литургич. Д. (10 в. н. э.). Постепенно в Д. проникают мирские элементы и это заставляет церковников вывести Д. из храмов (13 в. н. э.), она переходит на площадь ср.-век. города. Первоначально ср.-век. Д. изображала библейскую историю мира (*мистерии*). Развитие городов создало почву для рождения *фарса*, к-рый воспринял нек-рые элементы рим. комедии, а осн. содержание черпал из повседневной жизни горожан. Освободившись от библ. сюжетов, Д. и в новом жанре аллегории *моралите* и в различных формах фарса (*соти, интерлюдия, фастнахтшпиль*) еще остаётся в плену ср.-век. мировоззрения (служители церкви сохраняют контроль над Д.), хотя эти жанры уже содержат нек-рые зачатки трагедии и комедии. С падением духовной диктатуры католич. церкви европ. Д. достигает после двухтысячелетнего перерыва нового расцвета (16 в.). В эпоху Возрождения в Испании и Англии Д. пережила свой «золотой век». Ломка феод. устоев, отрицание ср.-век. схоластики, господствующей церковной морали создали необходимую предпосылку для дальнейшего развития личности, свободной в своих помыслах и страстях. Д. отразила это в могучих, титанических, целеустремлённых характерах, утверждавших право человека на удовлетворение его помыслов. В 16 в. в Д. проявилось стремление порвать все оковы, опутывающие человека (Марло). В нач. 17 в., ознаменовавшегося католич. и феодально-монархич. реакцией, произошло второе рождение трагедии. Шекспир в Англии отразил трагедию человечества, к-рое, не успев вырваться из оков феодального деспотизма, оказалось под гнётом власти золота; Лопе де Вега в Испании показал противоречия мира, к-рый так и не смог освободиться из-под ярма феодального авторитаризма. Д. европейского Возрождения была вольной и широкой по своим формам. Достигнув высокой степени развития трагического и комического, она допускала их смешение, тонко так же, как она сочетала реальное с фантастическим, тончайший интеллект и поэтичность с грубейшим фарсом. Но

главное её значение было в открытии героя нового духовного склада, в к-ром отразилось обогащение и усложнение цивилизации, культуры, разнообразие историч. опыта и сложность новых жизненных условий. Этот герой был не только могучим, но и двойственным по своей природе, в формировании его характера проявились противоречия самой действительности, создавшей почву как для духовного расцвета человека, так и для жестокого эгоизма. Противоречия Ренессанса определили сложную двойственность Д. того времени, но она обладала внутр. единством, ибо была спаяна гуманистич. мировоззрением.

Феодально-католич. реакция 17 в. и контрреформация, разрушившие иллюзии бурж. гуманизма, привели к распаду внутр. единства Д. и появлению нового стиля, называемого иногда барокко. Полнее всего этот стиль нашёл выражение в творчестве Кальдерона. Его герои мечутся между требованиями земной жизни и устремлением духа. Если в эпоху Возрождения трагическое и комическое сочеталось на почве земных интересов, то в Д. барокко они выявляются как противоположность земного и духовного, подавление земного во имя духовного. Однако католицизм был вынужден делать уступки, не требуя полного аскетизма и открывая узкие клапаны для «грешных» человеческих стремлений, к-рые прорываются в Д. как хаотич. фантазия, лишённая внутренней логики. Развиваясь в годы социальной реакции, Д. барокко отражала обществ. условия, в к-рых судьба человека решалась не им самим, а стоящими над ним силами, что в конечном итоге привело к распаду формы и измельчанию содержания Д.

В период утверждения абсолютизма во Франции (17 в.) развивается Д. классицизма (принципы классицизма начали оформляться еще в эпоху Возрождения, но лишь в сер. 17 в. эта теория становится господствующей и подчиняет своим требованиям драматич. практику). Классицизм был двойственным по своей природе. В нём сочетались иерархич. понятия возвышенного и низменного, стремление к внешней приглаженности, к дворянской галантности с трезвым рационализмом, реальным взглядом на жизнь. Строгая регламентация всех форм жизни в абсолютистском гос-ве наложила свою печать на этот стиль, утвердивший «три единства» и ряд др. правил драматич. иск-ва. Возникнув сначала во Франции, этот стиль получил затем в 18 в. распространение во всех странах Европы. Несмотря на сковывающую творчество регламентацию, классицизм представлял собой прогрессивный этап в развитии Д. Многие принципы Д. нового времени были теоретически разработаны классицизмом. Он утвердил принцип типизации человеческих характеров в Д., хотя и рассматривал этот принцип односторонне, как воплощение одной господствующей страсти или порока. Классицизму принадлежит требование внутр. обусловленности композиции Д., обязательной логич. связи между её частями. Двойственность этого стиля яснее всего проявилась в толковании драматич. конфликта. Классицизм исходил из признания противоречий жизни, но понимал их как извечные противоречия между долгом и чувством: долг перед обществом, гос-вом, персонифицирующимся в образе монарха (официальная идеология требовала безусловного подавления личного начала во имя государственного), и чувство как проявление свободы личности. Внутр. пафос всех трагедий классицизма состоял в защите человеческих чувств (Корнель, Расин). В понятие долга вносились и нек-рые элементы гражданственности, но на «священные» права самодержца классицизм еще не посягал. Классицистич. Д. утверждает, что монарх должен быть идеальным воплощением законности и опорой порядка в борьбе против дворянского своеволия. Полнее всего прогрессивные стороны классицизма проявились в комедии (Мольер), к-рая допускала изображение повседневной реальной действительности и в силу этого была наиболее близкой к жизни. Изображая частную жизнь, Мольер утверждал нравственность не сословную, а общегражданскую. Комедия Мольера судила как представителей старого господств. класса — дворян, так и представителей поднимающегося класса — буржуа.

Просветительство 18 в. провозгласило важнейшей задачей Д. распространение в народе антифеодальной бурж.-демократич. идеологии. Если классицизм 17 в. ограничивал гражданское воспитание подчинением личности гос-ву и лишь в сфере частных отношений нравственность могла быть гуманистической, то просветительский классицизм 18 в., сохраняя и развивая нравоучит. характер Д., распространяет гуманистич. мораль и на гос. жизнь, требует подчинения её не произволу монарха, а интересам общества и особенно его демократич. слоёв. Формально Д. Просвещения еще сохраняла приверженность к поэтике классицизма. Однако представители просветительского реализма (Дидро во Франции, Лессинг в Германии) требовали приближения Д. к реальным условиям совр. жизни и начали ломку строгих норм классицизма в отношении жанров, сюжетов, характеров и языка. Они утвердили право на существование промежуточных между трагедией и комедией жанров, придали сюжетам из бурж. жизни первостепенное значение, вывели в своих пьесах героев из бурж., демократич. среды, приблизили язык Д. к живому, разговорному языку эпохи.

Д. сентиментализма, немецким вариантом к-рой была Д. «Бури и натиска», идейно связанная с просветительством, полностью диспровергла поэтику классицизма, демократизировала сюжеты и героев, ввела нар. элементы. В отличие от просветит. классицизма и реализма, выдвигавших на первый план требования здравого смысла и разума, сентименталисты и «штюрмеры» (представители «Бури и натиска») считали чувство главной сферой иск-ва (ранняя драматургия Гёте и Шиллера).

В конце 18 и нач. 19 вв. в период бурж. революции во Франции происходит возрождение классицизма в новых формах. «В классически строгих преданиях римской республики борцы за буржуазное общество нашли идеалы и искусственные формы, иллюзии, необходимые им для того, чтобы скрыть от самих себя буржуазно-ограниченное содержание своей борьбы, чтобы удержать свое воодушевление на высоте великой исторической трагедии» (К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 131). Но республиканский классицизм в Д. (Шенье) быстро выродился в эпигонский монархич. классицизм империи Наполеона. Неизмеримо большее художеств. значение имел т. н. «веймарский» классицизм Гёте и Шиллера, к-рые в своих поздних произв. отразили противоречия возникавшего бурж. строя и с большой философской глубиной показали их в обобщённой форме.

Реальное развитие бурж. общества оказалось в вопиющем противоречии с идеалами просветительства 18 в. Разочарование в итогах бурж. революции породило романтич. реакцию. Романтич. Д. формировалась в борьбе против сковывающих правил классицизма. Романтики стремились к более конкретному изображению историч. прошлого (излюбленной эпохой для романтич. Д. были средневековье и Возрождение), предшествовавшего победе бурж. отношений. Историч. и местный колорит служит в романтич. Д. фоном для героев, наделённых исключит. характерами и страстями. Реалистич. типизации Д. 18 в. романтики противопоставили принцип индивидуализации, бытовым конфликтам — красочные грандиозные события, прозаич. языку персонажей — вдохновенный лиризм речей. В лучших своих образцах романтич. Д. отразила протест против утверждения бурж. порядков (Гюго, Виньи, Байрон, Шелли). Эпигоны романтизма пошли по пути поверхностного развлекательства и псевдоисторизма (Дюма-отец). Школа здравого смысла породила сюжетно острые, но пошлые, буржуазно-ограниченные по содержанию пьесы (Скриб, Ожье).

Новый период в развитии зап.-европ. Д. был открыт реалистич. драматургией Ибсена, остро ставившей социально-философские и этич. проблемы, важные для обществ. жизни 2-й пол. 19 в. В силу особенностей историч. развития Норвегия в наименьшей степени подверглась тогда уродующим условиям капиталистич. развития, в частности это сказалось в том, что в этой стране еще не произошли нивелировка и мещанское измельчание характеров. Поэтому в драмах Ибсена «...люди еще обладают характером и инициативой и действуют... самостоятельно» (Энгельс Ф., Письмо П. Эрнсту, в кн.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, с. 125). Идейная глубина творчества Ибсена сочетается с острым чувством драматизма, композиционным мастерством.

Конец 19 в. ознаменован возникновением двух течений в Д.— натурализма и символизма. Теоретик натурализма Золя утверждал необходимость максимально точного воплощения в Д. социальных условий жизни героев, т. к. характер и поведение людей обусловливаются влиянием среды и биологич. факторами. Типичные образцы натуралистич. Д.— пьесы Бека, Бриё (Франция, 2-я пол. 19 в.); отдельные элементы натурализма проявились и у Ибсена, Гауптмана, творчество к-рых было в осн. реалистическим. Натурализм подменял реалистич. типизацию бытовым правдоподобием. Для Д. натуралистич. направления характерно предельно точное воспроизведение всех деталей обстановки действия. В противоположность этому, символизм отказывался от конкретного изображения действительности, стремясь выразить мистич. сущность бытия вне конкретных образов и жизненных ситуаций, внешнее действие лишь намекало на эту сущность. Как натуралистич., так и символистская Д. конца 19 в. отразили, каждая по-своему, противоречия бурж. общества. Натурализм искал им объяснения в биологич. природе человека и механич. сумме внешних факторов среды. Бессильный решить наболевшие социальные и нравственные проблемы, натурализм, однако, ставил их с большой остротой, отражая отношение демократич. слоёв общества к уродливым последствиям бурж прогресса. Символизм также выражал мрачные стороны жизни, но видел корни их в действии неких вечных сил, не подвластных контролю и пониманию людей (Метерлинк). В нек-рых случаях символизм в Д. выражал антибурж. настроения (Верхарн).

Расцвет реалистич. Д. происходит в 19 в. в России. Начало становления Д. критич. реализма относится к концу 18—нач. 19 вв. (Фонвизин). Преодолев ограниченность просветительского реализма, Пушкин направил развитие рус. Д. по пути широчайших социальных обобщений («Борис Годунов») и глубокого психологич. раскрытия противоречий жизни («маленькие трагедии»). Грибоедов создал классич. социальную сатирич. комедию «Горе от ума», навеки заклеймившую пороки барской среды. Гоголь продолжил и развил критич. тенденцию рус. реалистич. Д. Его «Ревизор» — образец «вполне художественного создания, вполне удовлетворяющего высшим требованиям искусства и основным философским законам творчества» (Белинский). Уже первые рус. реалисты, от Фонвизина до Гоголя, с большой художеств. силой разоблачили несправедливость самодержавно-помещичьего строя. Тургенев, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин про-

должили и развили критич. реализм в Д. Наиболее полное выражение эти тенденции получили в творчестве Островского, ознаменовавшем полное раскрытие художеств. возможностей реалистич. Д. «Верность действительности, жизненная правда» творчества Островского, по определению Добролюбова, состоит в том, что «Островский умеет заглядывать в глубь души человека, умеет отличить н а т у р у от всех извне принятых уродств и наростов... Типы комедий Островского нередко заключают в себе не только исключительно купеческие или чиновничьи, но и общенародные черты». Верность жизненной правде, критика обществ. пороков, и ранее присущие рус. Д., получили глубочайшее социально-философское воплощение в драматургии Л. Н. Толстого. Творчество Чехова начинает новый этап реализма в русской Д. Сохранив все качества, завоёванные рус. Д., Чехов обновил и обогатил её художеств. форму тончайшим раскрытием сложных явлений духовной жизни и создал основу для передовой реалистич. Д. 20 в. В нач. 20 в. в творчестве Горького Д. наполнилась революц. социальным содержанием, пьесы Горького заложили фундамент социалистич. реализма в Д. Русская Д.—от Грибоедова и Гоголя до Чехова и Горького—с огромной художеств. силой отравила жизнь общества, обличила бесчеловечность самодержавно-крепостнич. строя, показала этапы революц. борьбы в стране от дворянской революционности до движения широчайших народных масс, нравственные и философские искания лучших людей России. Мировое значение русской Д. проявилось в её могучем влиянии на Д. стран Запада и Востока.

Д. 20 в. богата художеств. течениями. Продолжается развитие Д. критич. реализма (Б. Шоу, Дж. Голсуорси, М. Горький и др.) и одновременно Д. символистской (М. Метерлинк, Г. Д'Аннунцио, А. Блок и др.). После 1-й мировой войны, наряду с продолжением традиции реалистич. Д. (М. Паньоль—Франция, Л. Хелман, А. Миллер—США, У. С. Моэм—Англия, и др.), большое развитие получила «Д. идей», к-рая, не отказываясь от изображения действительности, прибегала к разл. формам условности, фантастики, эксцентриады. Это направление представлено творчеством драматургов, стоящих на самых различных социально-философских позициях (Б. Шоу — Англия, Л. Пиранделло — Италия, Ж. Жироду, Ж. Ануй, Ж. П. Сартр — Франция, Ф. Дюрренматт — Швейцария). Широко распространяется также экспрессионистская Д., к-рая в 1920—30-х гг. особенно привлекала драматургов, критически настроенных по отношению к бурж. обществу (Г. Кайзер, В. Газенклевер — Германия, Э. Райс — США). Содержанием совр. Д. является острая борьба двух идеологий. Развитие Д. в 20 в. отмечено поисками новых художеств. форм, способных отразить большие социальные процессы, захватившие широкие массы людей, новые социальные проблемы, поставленные эпохой мировых войн и социалистич. революций, в ней проявляется стремление авторов к условным решениям. Такие новаторские искания характерны для революц. драматургии (Вс. Вишневский, Б. Брехт, Ш. О'Кейси).

Подъём нац.-освободит. движения в колониальных и полузависимых странах повлёк за собой подъём культуры и, в частности, резкий скачок в развитии Д. Рядом с традиционной нац. Д. в народно-демократич. Китае, Корее, в Демократич. Республике Вьетнам развивается новая народно-реалистич. Д. В Японии, Индии, Индонезии и др. странах Востока наблюдается распространение европ. форм Д. разл. направлений.

Советская Д. — основоположница новой театр. культуры общества, совершившего впервые в мире преобразование жизни на началах социализма. Сов. Д., единая в своей идеологич. направленности, характеризуется богатством и разнообразием художеств. форм. Её реалистич. основы были заложены М. Горьким. Драматургия К. Тренёва, Вс. Иванова, Б. Лавренёва, А. Афиногенова, В. Билль-Белоцерковского, Л. Леонова, А. Толстого, А. Корнейчука, Н. Погодина, А. Файко, Б. Ромашова, К. Симонова, А. Арбузова, А. Софронова, В. Розова, А. Крона, А. Володина, И. Микитенко, К. Крапивы, Д. Джабарлы, А. Якобсона, Э. Раннета и др. развивается в русле социалистич. реализма, отражая как историч. прошлое народа, так и его настоящее, протекающее в процессе революц. перестройки жизни, построения коммунизма. Глубокое и многообразное влияние революции на жизнь всех классов общества раскрывается сов. реалистич. Д. в конфликтах, полных действенности, в образах, отражающих активную роль личности в происходящей борьбе. Многие сов. драматурги вместе с тем обращаются к романтич. приёмам, к условным формам, ищут новых выразительных средств. Таковы пьесы В. Маяковского, Вс. Вишневского, М. Светлова.

Идейно-эстетич. основой сов. Д. является социалистич. реализм. «Социалистический реализм направлен на борьбу с пережитками „старого мира“, с его тлетворным влиянием — на искоренение этих влияний. Но главная его задача сводится к возбуждению социалистического, революционного миропонимания, мироощущения» (Г о р ь к и й М., Собр. соч., т. 30, 1956, с. 382). Новаторское значение Д. социалистич. реализма определяется тем, что она выступает как художеств. отражение величайшего социального переворота в судьбах человечества. Процесс революц. борьбы и перестройка всей жизни поднимают заново многие вековые проблемы, получающие в сов. Д. освещение с позиций коммунистич. идеологии. Отсюда богатство сов. Д., новизна решения драматич. конфликтов. Д. социалистич. реализма является иск-вом, утверждающим новую действительность. «Н а ш р е а л и з м и м е е т в о з м о ж н о с т ь и п р а в о у т в е р ж д а т ь, его критика обращена на прошлое и отражение прошлого в настоящем. А основная его задача — у т в е р ж д е н и е с о ц и а л и з м а п у т е м о б р а з н о г о и з о б р а ж е н и я ф а к т о в, л ю д е й и в з а и м о о т н о ш е н и й л ю д е й в п р о ц е с с а х т р у д а» (Г о р ь к и й М., Собр. соч., т. 30, с. 294). Сов. Д. присущи острые конфликты. Еще в 1933 А. Луначарский решительно отверг принцип бесконфликтности сов. Д.: пьесе «... неизбежно присуща диалектика — развитие через борьбу противоречий. Пьесы, в которых нет развития, в которых нет столкновения противоречий,— просто очень плохие пьесы... Так как социалистическое искусство стремится изобразить явления в их беге, в их конфликтах и выводах или прогнозах, которые отсюда следуют, то никакая другая художественная форма не является в такой мере соответствующей духу социалистического реализма, как именно драма» (Л у н а ч а р с к и й А., Статьи о театре и драматургии, т. 1, 1958, с. 741—42). Развитие сов. Д. протекает в напряжённой идейной борьбе против враждебной бурж. идеологии, против её пережитков, наблюдающихся подчас в сов. действительности. Это определяет боевой публицистич. пафос сов. Д., отражающей борьбу партии и народа за построение коммунистич. общества. Идейные принципы сов. литературы и Д. сформулированы в документах КПСС по вопросам лит-ры и иск-ва, в уставе Союза писателей СССР, теоретич. высказываниях М. Горького, А. Луначарского, А. Афиногенова, Н. Погодина и др. Многонац. по своему характеру, сов. драматургия отражает тесную творч. связь драматургов, служащих делу коммунизма. Опыт сов. Д. оказывает благотворное влияние на Д. др. социалистич. стран и прогрессивную Д. капиталистич. стран. В наст. время в мировой драматургии существует мощное течение, развивающееся в русле социалистич. реализма и являющееся самым прогрессивным направлением в театр. иск-ве.

Лит.: К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. Сост. М. Лифшиц, т. 1—2, М., 1957; А р и с т о т е л ь, Поэтика, пер. и прим. Н. И. Новосадского, Л., 1927; то же, Об искусстве поэзии, пер. с древнегреч. В. Г. Аппельрота, М., 1957; Г о р а ц и й К в и н т Ф л а к к, Наука поэзии, или Послание к Пизонам, пер. М. Дмитриева, М., 1853; то же, пер. А. Фета, в кн.: Г о р а ц и й, Оды и послание к Пизонам, СПБ—М., 1869; Б у а л о Н., Поэтическое искусство, пер. С. Нестеровой, Ред., вступ. ст. П. С. Когана, СПБ, 1914; то же, М., 1937; то же, предисл. Н. А. Сегал, М., 1957; Л е с с и н г Г. Э., Гамбургская драматургия, пер. с нем., М.—Л., 1936; то же, М., 1958; Д и д р о Д., О драматич. поэзии. Беседы о «Побочном сыне», в кн.: Д и д р о Д., Соч., т. V, М.—Л., 1936; Ш и л л е р Ф., Статьи по эстетике, пер. с нем., М.—Л., 1935; то же, Ш и л л е р Ф., Собр. соч., т. 6, пер. с нем., М., 1957; Г ё т е и Ш и л л е р, Переписка, т. 1, М., 1937; Г ё т е и Ш и л л е р, О эпической и драматической поэзии, в кн.: Г ё т е И. В., Собр. соч., т. 10, М., 1937; Г е г е л ь Г. Ф. В., Лекции об эстетике, кн. 3, в кн.: Г е г е л ь Г. Ф. В., Соч., т. 14, М.—Л., 1958; Пушкин-критик. Сост. и прим. Н. В. Богословского, М., 1950; С т е н д а л ь, Расин и Шекспир, Собр. соч., пер. с франц., т. 7, М., 1959; Г ю г о В., Предисловие к «Кромвелю», в кн.: Г ю г о В., Собр. соч., пер. с франц., т. 14, М., 1956; Б е л и н с к и й В. Г., «Разделение поэзии на роды и виды», «Горе от ума», «Соч. А. Пушкина», в его кн.: Собр. соч. в трёх томах, т. 2, М., 1948; Д о б р о л ю б о в Н., «Тёмное царство», Полное собр. соч., т. 2, М., 1935; е г о ж е, «Луч света в тёмном царстве», там же; Ч е р н ы ш е в с к и й Н. Г., Эстетические отношения искусства к действительности, М., 1955; А в е р к и е в Д., О драме, 2 изд., СПБ, 1907; Т о л с т о й Л. Н., О Шекспире и о драме, Полное собр. соч., т. 35, М., 1950; З о л я Э., Натурализм в театре, пер. [с франц.], Полное собр. соч., т. XLV, Киев, [1903]; М е т е р л и н к М., Сокровище смиренных, в кн.: Собр. соч. Метерлинка, т. 4, СПБ, 1912; Р о л л а н Р., Народный театр, в его кн.: Соч., т. XIV, М., 1958; Г о р ь к и й М., О пьесах, в его кн.: Г о р ь к и й М., О литературе, 3 изд., М., 1957 и 1961; Л у н а ч а р с к и й А. В., Статьи о театре и драматургии, М. — Л., 1938; Т о л с т о й А. Н., О драматургии. Доклад на 1-м Всесоюзном съезде писателей, Собр. соч., т. 10, М., 1961; Русские писатели о литературном труде (XVIII—XX вв.) в 4 томах, под ред. Б. Мейлах, т. 1 — 4, М., 1954—1956; А ф и н о г е н о в А. Н., Статьи. Дневники. Письма, М., 1957; В е с е л о в с к и й А. Н., Три главы из историч. поэтики, Собр. соч., т. X, М., 1937; то же, в его кн.: Историческая поэтика, Л., 1940; Вопросы теории и психологии творчества, ред.-изд. Б. А. Левин, т. 1, ч. II. Теория драмы, 2 изд., Харьков, 1911; Г е с с е н, Технические приёмы драмы, пер. В. Сладкопевцева, СПБ, 1912; В о л ь к е н ш т е й н В., Драматургия, 3 изд., М., 1960; Б а л у х а т ы й С. Д., Проблемы драматургического анализа. Чехов, Л., 1927; Л о у с о н Д. Г., Теория и практика создания пьесы и киносценария, пер. с англ., М., 1960; F r e i t a g G., Die Technik des Dramas, 13. Aufl., Lpz., 1922; S c h l a g H., Das Drama. Wesen, Theorie u. Technik des Dramas, Essen., 1917; K e r r A., Das Neue Drama, B., 1912; E r m a t i n g e r E., Die Kunstform des Dramas, B., 1925; B r u n e t i è r e F., La loi du théatre, P., 1894; N i c o l l A., The theory of drama, L., 1931; B a k e r G. P., Dramatic technique, Boston, 1919; T h o m p s o n A. R., The anatomy of drama, Berkeley (Calif.), 1946; B e n t l e y E., The playwright as thinker, N. Y., 1946; B r o o k s C. and H e i l m a n R., Understanding drama, N. Y., 1948; G r e g o r I., Weltgeschichte des Theaters, Zürich, 1933; N i c o l l A., World drama, L., 1957; G a s s n e r J., Masters of the drama, 3 ed., N. Y., 1954; C l a r k B. H., European theories of the drama. With a supplement on the American drama, N. Y., 1957.

А. А.

ДРА́МА НА МУ́ЗЫКЕ (итал. dramma per musica, dramma in musica) — первоначальное название оперы; было принято в Италии в 17 в. В 18 в. потеряло своё значение и заменилось жанровым определением опера-буффа, опера-сериа и др. *Р. Л.*

ДРА́МА С ГОЛОСА́МИ — см. *Музыка в драматическом театре.*

«ДРАМАТИ́ЧЕСКИЙ ВЕ́СТНИК» — первый русский театральный журнал. Издавался Обществом любителей словесности и т-ра с 1808, выходил 2 раза в неделю. Редактор—А. А. Шаховской. Вышло 93 номера: ч. 1-я—№ 1—26, ч. 2-я—№ 27—52, ч. 3-я — № 53—78, ч. 4-я — № 79—93. К журналу давались спец. ежемесячные приложения нетеатр. характера («Прибавления, относящиеся до наук, словесности и художеств вообще»), составившие V и VI части. Среди сотрудников «Д. в.» были А. Н. Оленин, И. А. Крылов, Н. И. Гнедич, И. И. Дмитриев, А. А. Писарев, А. С. Шишков, Д. И. Языков и др. В «Д. в.» печатались теоретич. и историч. статьи по драматургии и т-ру, заметки о пьесах и постановках, театр. хроника и пр. «Д. в.» отстаивал принципы классицизма, в противовес усиливавшемуся в ту пору течению сентиментализма. Резкой критике подвергались в «Д. в.» произведения Шекспира, Шиллера, а также слёзные драмы Коцебу. В наст. время «Д. в.» — библиографич. редкость.

Лит.: Н е к р а с о в а Е., Первый русский журнал, посвящённый театру. 1808 г., «Артист», М., 1890, № 6, с. 24—33; С м и р н о в-С о к о л ь с к и й Н., Рассказы о книгах, М., 1959, с. 225—28, 2 изд., 1960.

А. Шн.

ДРАМАТУ́РГ — автор драматических произведений различных видов (см. *Драма*).

ДРАМАТУ́РГИЯ (греч. δραματουργία) — род лит. произведений, предназначенных обычно для исполнения на сцене (см. *Драма*).

ДРАМАТУ́РГИЯ ДЛЯ ДЕТЕ́Й. Получила развитие в европ. литературе с 18 в. Во 2-й пол. 18 в. появились пьесы для детей в России, предназначенные для детского любительского (т.н. домашнего) т-ра. В 1810—1830-х гг. были выпущены спец. сборники: «Детский театр для образования сердца и разума» (2-е изд., 1819), «Детский театр» Б. Фёдорова (2-е изд., 1835) и др. В 1829—30 А. Ф. Смирдин издавал «Детский драматический вестник», в к-ром наряду с переводными пьесами иногда публиковались и оригинальные. Подавляющее большинство пьес для детей было основано на сказочных сюжетах. Немногочисленные пьесы из реальной жизни отличались примитивно-моралистич. характером. Дореволюц. Д. д. д. в целом находилась на невысоком художеств. уровне. Глубоко идейная и художественная Д. д. д. сложилась по существу впервые в СССР, где была создана широкая сеть спец. профессиональных *театров для детей*. Д. д. д. в СССР является неразрывной частью общей системы воспитания детей и юношества. Осн. задача сов. Д. д. д.— расширение представлений детей о мире, вовлечение их в сферу обществ. борьбы, труда и творчества. В сов. пьесах для детей впервые появился образ активного, деятельного подростка, живущего интересами своей страны. Среди первых пьес для детей, посв. современности, имевших большое значение в развитии Д. д. д. и т-ра для детей,— «Тимошкин рудник» Л. Ф. Макарьева (1925), «Пионерия» С. С. Заяицкого (1926), «Чёрный Яр» А. Н. Афиногенова (1928) и др. В конце 20-х и в 30-х гг. 20 в. совр. тема становится ведущей; её разрабатывают Е. Л. Шварц («Клад», 1933), Н. Я. Шестаков («Аул Гидже», 1929, «Алтайские Робинзоны», 1928, «Дом с привидениями», 1929), А. А. Крон («Винтовка № 492 116», 1929) и др. В этот период создаются также историко-героич. пьесы («Стрелок Телль», 1925, «Робин Гуд» С. С. Заяицкого, 1926), сказки (сб. «Театр для детей» С. Я. Маршака и Е. Н. Васильевой, 1922, «Соловей» по Андерсену, «Щелкунчик» по Гофману, 1922, и др.), пьесы, пропагандирующие идеи интернационализма («Так было» А. Я. Бруштейн и Б. В. Зона, 1929, «Фриц Бауер» В. А. Селиховой и Н. И. Сац, 1928, «Путь далёкий» Шестакова, 1929); ставились инсценировки произв. мировой лит-ры («Дон Кихот» по Сервантесу, «Гаврош» по Гюго, «Том Сойер» по Твену и др.).

В первые годы становления советской Д. д. д. её создатели иногда несколько преувеличивали, чрезмерно подчёркивали специфичность пьесы для детей, непосредственную близость её к педагогике. С сер. 30-х гг. борьба со схематизмом в Д. д. д. усилилась. Д. д. д. 2-й пол. 30—40-х гг. характеризуется особым богатством и разнообразием. В качестве центральных героев пьес избираются не только дети, но и взрослые. Однако по-прежнему гл. задача Д. д. д. 30-х и 50-х гг. — раскрыть широкие и тесные связи детей с важнейшими процессами и этапами в жизни страны. Так, события Великой Отечеств. войны находят своё отражение в пьесах: «Сын полка» В. П. Катаева (1945), «Старые друзья» Л. А. Малюгина (1946), «Далёкий край» Е. Л. Шварца (1942) и др. Тематика Д. д. д. расширяется, значительно больше внимания уделяется проблемам школы и семьи [«Серёжа Стрельцов» В. А. Любимовой (1935), «Дом № 5» И. В. Штока (1940), «Красный галстук» С. В. Михалкова (1947), «Чудесный мальчик» Е. С. Рысса (1953) и др.]. Романтич. линию в драматургии для юношества разрабатывает М. А. Светлов в своих пьесах «Сказка» (1939), «Двадцать лет спустя» (1940). Пьесы из жизни детворы с приключенч. сюжетом пишет Е. С. Рысс — «Родная семья» (1947), «Приключения на острове» (1950) и др. В области детской комедии активно работает С. В. Михалков — «Коньки» (1939), «Весёлое сновидение» (1945), «Особое задание» (1946), «Зайка-зазнайка» (1952), «Сомбреро» (1957) и др. К тому же жанру принадлежат «Дима и Вава» («Опасное знакомство») А. Л. Барто и Р. Зелёной (1939), «Димка-невидимка» В. Н. Коростылёва и М. Т. Львовского (1955) и др. пьесы.

В 50-х гг. появляются произведения о современности В. С. Розова — «Страница жизни» (1952), «В добрый час» (1955), «В поисках радости» (1957), «Неравный бой» (1960), ещё более расширяющие идейно-тематич. рамки пьес для детей и юношества, на новом материале ставящие важнейшие этич. проблемы. К пьесам Розова по проблематике и художеств. особенностям близки «Друг мой Колька» Хмелика (1960), «Бывшие мальчики» Ивантер (1961).

Историко-революц. тематика осваивается в пьесах «Белеет парус одинокий» В. П. Катаева (1937), «Единая боевая» А. Я. Бруштейн (1940), «Музыкантская команда» (1935) и «Третья верста» (1937) Д. Дэля (Л. С. Любашевского) и др. «Гимназисты» К. А. Тренёва (1935) и «Голубое и розовое» Бруштейн (1936) рассказывают о жизни дореволюц. гимназии.

С конца 30-х гг. заметно усиливается интерес к жанру пьесы-сказки. Сказки для сцены пишут: Е. Л. Шварц — «Красная шапочка» (1937), «Снежная королева» (1938), «Царь Водокрут» (1943), «Два клёна» (1953) и др.; С. Я. Маршак — «Двенадцать месяцев» (1945), «Горе-Злосчастье» (1954); Н. Я. Шестаков — «Финист — ясный сокол» (1939); Т. Г. Габбе — «Город мастеров» (1944), «Оловянные кольца» (1953); П. Г. Маляревский — «Счастье» (1940), «Чудесный клад» (1948) и др.

Развивается Д. д. д. и в лит-рах народов СССР. Всеобщее признание получают «Чудесная дудка» (1939) белорус. драматурга В. Ф. Вольского, груз. сказки Г. Нахуцришвили — «Комбла», «Похождения храброго Кикилы» (совместно с Б. А. Гамрекели); «Зямка Копач» («Хлопчик», 1936) и «Изобретатель и комедиант» (1939), написанные на евр. яз. М. Даниэлем, и др. пьесы.

К Д. д. д. относятся также пьесы для кукольного театра, сценарии детских радио- и телепередач.

Лит.: Бахтин Н., Обзор пьес для детского и школьного театра, «Русская школа», СПБ, 1911, № 10—12; Белецкий А., Вопросы репертуара в театре для детей, в кн.: Театр для детей. Сб. статей, Харьков, 1926; «Театр и драматургия», 1934, № 7 (посв. театрам для детей и их драматургии); Театр для детей. Сб. статей, М., 1955; Калмановский Е., Драматургия для детей и юношества. Очерки истории советской драматургии, т. 1, Л.—М. (готовится к печати). *Е. К.*

«ДРАММАТИ́ЧЕСКИЙ СЛОВА́РЬ...» — первый в России театральный словарь, вышедший в Москве в 1787. Фамилия составителя неизвестна. «Д. с.» содержит краткие сведения о 339 рус. и иностр. драматич. произв., появившихся в печати или поставленных на петерб., моск. и провинц. сценах в 30—80-х гг. 18 в. Словарь содержит ценные факты из жизни рус. сцены 2-й пол. 18 в., а также называет драматургов, композиторов, переводчиков и актёров, участвовавших в создании драматич., оперных и балетных спектаклей. Интересен материал, относящийся к премьерам пьес «Недоросль» (1782); «Фигарова женидьба» («Женитьба Фигаро», 1787) Бомарше и др. В предисловии безымянный автор отмечает широкое развитие рус. театр. культуры 18 в. и подчёркивает обществ. значение т-ра как учреждения, призванного искоренять предрассудки и дурные нравы. «Д. с.» издания 1787 уникален. Он был полностью переиздан в 1880 А. С. Суворины.

ДРАМСОЮ́З (Драматический союз) — общество драматич. писателей и оперных композиторов, существовавшее в Петербурге (Ленинграде) в 1904—30. До 1904 вместе с аналогичной моск. орг-цией МОДПИК Д. составлял единое Об-во рус. драм. писателей и оперных композиторов. В 1930 Д. влился во вновь организованный *Всероскомдрам*. *А. Шн.*

ДРАНИ́ШНИКОВ, Владимир Александрович [29. V(10.VI). 1893—6.II.1939] — русский советский дирижёр, режиссёр, композитор. Засл. арт. РСФСР (1933). Окончил Придворную певческую капеллу (1909) и Петрогр. консерваторию по классам фп., композиции и дирижирования (1916). С 1914 Д.— концертмейстер, с 1918 — дирижёр, в 1925—36 — гл. дирижёр Мариинского т-ра (ныне Т-р оперы и балета им. Кирова). С 1936 Д. — худ. рук. и гл. дирижёр Т-ра оперы и балета им. Шевченко в Киеве. Руководил пост. опер: «Борис Годунов» в первонач. авторской редакции (1928), «Саломея» Р. Штрауса (1924), «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева (1926), «У Парижской заставы» («Водовоз») Керубини (1933), «Пиковая дама» (1935), балетов «Пламя Парижа» (1932) и др. (все в Т-ре оперы и балета им. Кирова). Д. способствовал росту сценич. культуры спектаклей в Т-ре им. Кирова, но модернистская интерпретация нек-рых произведений привела его к ряду неудач («Лёд и сталь» Дешевова, «Золото Рейна» Вагнера, «Травиата»; «Мазепа» Чайковского). В Т-ре оперы и балета им. Шевченко осуществил пост. спектаклей «Тарас Бульба» Лысенко (1937), «Щорс» («Полководец») Ляпошинского (1938), «Перекоп» Мейтуса, Рыбальченко, Тица (1939) и др. Для исполнительской манеры Д. характерны темперамент, импульсивность, многокрасочность, склонность к широкому штриху. Д. принадлежат ряд соч. в различных жанрах, муз.-критич. статьи и др.

Лит.: Богданов-Березовский В., Ленинградский гос. акад. ордена Ленина театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Л.—М., 1959; Асаф'ев Б. В. (Игорь Глебов), В. О. Дранішніков, «Радянська музика», 1940, № 4; Похитонов Д. И., Из прошлого русской оперы, Л., 1949, с. 118—19. *А. К.*

ДРАНШЕ́, Осип Иванович (1824—49) — русский актёр. В 1844 окончил Петерб. театр. уч-ще. В том же году начал сценич. деятельность в Орле в труппе Л. Ю. Млотковского. С 1845 до конца жизни работал в Харьковском т-ре. Обладал незаурядным комедийным дарованием; сыграл множество водевильных ролей. Своей правдивой, заразительно-весёлой игрой Д. оживлял самые пустые схематичные роли. Так играл он Зятюшку в одноимённом водевиле Д. Т. Ленского, Калистратку («Жених, чемодан и невеста» П. И. Григорьева). Среди его лучших ролей — старый булочник Клейстер в водевиле «Булочная» Ф. А. Кони, староста Семён Иванович («Ямщики, или Как гуляет староста Семён Иванович» П. И. Григорьева). Умение Д. не только смешить, но и трогать особенно ярко проявилось в роли Синичкина («Лев Гурыч Синичкин» Д. Т. Ленского). Одна из выдающихся работ Д.— слуга Жак в комедии Мольера «Скупой». В этой и ряде других ролей Д. на харьковской сцене успешно соперничал со знаменитым укр. актёром К. Соленико. Умер Д. от чахотки. *А. Г.*

ДРАХМАН (Drachmann), Хольгер (9.X.1846—14.I.1908) — датский поэт и драматург. По окончании ун-та в Копенгагене жил в Англии, где участвовал в социалистич. движении. Возвратившись на родину, в 1872 начал лит. деятельность; издал сб. революц. стихов. В дальнейшем в творчество Д. проникают пессимистич. мотивы, он отказывается от изображения действительности и становится на позиции неоромантизма. Осн. тема пьес Д.— разлад мечты и реальности, противопоставление светлой одухотворённости героев (гл. обр. людей иск-ва) филистерскому миру; этой теме посвящены сказочная комедия «Однажды» (1885, Королевский т-р), мелодрама «Ренессанс» (1898, там же)— о жизни худ. Тинторетто, историч. пьеса «Танец в ледяном доме» (1896, «Дагмартеатр»), действие к-рой происходит в Дании 16 в., «Кузнец Волунд» (1898, Королевский т-р), по мотивам древнескандинав. мифов. В своих произв. Д. пытался продолжить традиции творчества писателей А. Эленшлегера и Х. К. Андерсена.

Соч.: Samlede poetiske skrifter, bd 1—12, Kbh., 1906—09.
Лит.: Brandes G., Det moderne gjennembruds maend, Kbh., 1883; 2 udg., 1919; Rubow P. V., Holger Drachmann, bd 1—3, Kbh., 1940—50. *Вл. М.*

ДРЕВНЕГРЕ́ЧЕСКАЯ ДРАМАТУРГИ́Я. Начало др.-греч. драмы — в сельских обрядовых хорах в честь бога Диониса, покровителя скотоводства, земледелия и виноградарства. По сообщению *Аристотеля*, трагедия возникла на основе импровизации от зачинателей дифирамба (διθύραμβος) (Поэтика, гл. 4). Долитературный дифирамб, от к-рого не сохранилось никаких следов, уже в классич. Греции являлся хоровой песнью, составлявшей неотъемлемую часть культа Диониса. Термин «зачинать» дифирамб, к-рым пользуется Аристотель, а ещё раньше — поэт Архилох (фрагмент 77), указывает, что в дифирамбе различались две части: «зачин» солиста и последующая партия хора. Первым поэтом, придавшим импровизац. дифирамбу организованную лит. форму, в античности считали Ариона (6 в. до н. э.).

Дальнейшее развитие дифирамба в трагедию происходит уже в Аттике и связывается с именем поэта Феспида (2-я пол. 6 в. до н. э.), к-рому приписывается и введение первого актёра. Вероятно, актёр Феспида явился преемником «зачинателя» дифирамба, получив уже функции декламатора. Т. о., первоначальную форму трагедии можно представить себе как диалог между актёром (см. *Гипократ*), исполнявшим ряд небольших речей-повествований, и хором, выражавшим реакцию на них в своих песнях. Преобладающая роль хора, придающая трагедии характер патетич. оратории, сохранилась и у античных трагиков — преемников Феспида, напр. у Фриниха (конец 6—1-я четв. 5 вв. до н. э.), и в ранних произв. *Эсхила* (525—456 до н. э.). Их творч. деятельность относится уже к периоду установления в Афинах демократии после свержения тирании Писистратидов и протекала в условиях роста обществ. активности демоса, повышения роли отдельного человека. В трагедию вводится актуальная морально-этич. проблематика, зрители ищут в ней ответа на вопросы, интересующие общину свободных граждан, обоснования норм поведения её членов. Перед драматургом встаёт задача непосредств. изображения на орхестре драматич. или нравств. конфликта, яркой, контрастной обрисовки характеров. В творчестве Эсхила нашли отражение характерные для эпохи греко-персидских войн противопоставление демократич. государственности восточному деспотизму, прославление патриотич. долга и принципов гражданского равноправия. Гл. вопросом в трагедийной проблематике Эсхила стали самостоятельность поведения человека и ответственность за совершённые им поступки. В судьбах героев драматург видел проявление божеств. норм справедливости и воздаяния за преступление. Превращение трагедии из патетич. оратории в подлинную драму требовало введения по меньшей мере ещё одного актёра; этот важнейший для греч. драматургии шаг совершил Эсхил, творчество к-рого завершает раннюю стадию развития трагедии как пьесы с одним актёром.

Дальнейшее повышение интереса к человеч. личности и к её внутр. миру является определяющим для творчества *Софокла* (497/496—406 до н. э.) и его младшего современника *Еврипида* (ок. 480—406 до н. э.). В трагедиях Софокла раскрывается противоречие между действиями человека, смело вступающего в борьбу за выполнение своего морального долга, и непознанной таинственной силой, к-рая подчиняет себе людей. В столкновении с ней проявляются лучшие качества героев Софокла — благородство, честность, верность нравств. принципам свободного гражданина демократич. гос-ва. Творчество Еврипида отражает многочисл. проявления идейного кризиса афинской демократии — религиозный скептицизм и всё более развивающийся индивидуализм. Еврипид не видел в окружающей его действительности доказательств правящей миром разумной божеств. воли. Его внимание привлекали внутр. мир человека, обуревающие его страсти — любовь, ревность, месть и т. п. С этим связано и активное использование Еврипидом бытовых элементов, а также интриги как средства раскрытия характеров героев.

Усложнение принципов художеств. изображения человека обусловливает введение в трагедию третьего актёра, осуществлённое Софоклом и использованное Эсхилом в его последнем произведении — трилогии «Орестея». Участие трёх актёров дало возможность Софоклу и Еврипиду значительно углубить психологич. характеристику действующих лиц, многосторонне показать их взаимоотношения и соответственно сократить роль хора, к-рый у Еврипида часто терял непосредственную связь с действием. Тем не менее структура аттич. трагедии до конца 5 в. до н. э. сохраняла двусоставность, свидетельствовавшую о её исконной связи с хоровым дифирамбом. Трагедия обычно начиналась с пролога, к-рый у Эсхила еще носит характер сюжетной экспозиции, а у Софокла и Еврипида превращается в сравнительно большую драматич. сцену. Затем следовал парод — вступительная песня хора. Ранние трагедии Эсхила («Просительницы», «Персы») начинались непосредственно с парода. В дальнейшем речевые сцены-эпизодии чередовались с хоровыми песнями-стасимами, к-рые составлялись из симметричных строф, иногда замыкаемых эподом. Заключит. часть трагедии—эксод в ранних произв. Эсхила и в «Евменидах» представляет собой также большие хоровые партии. У Софокла и Еврипида хору принадлежит всего лишь несколько завершающих стихов, обычно носящих характер назидания, к-рым предшествует большая речевая сцена с участием нескольких действующих лиц. Наряду с перечисленными элементами композиции в трагедии используются такие формы, как коммо́с (κομμός) — совместная партия актёров и хора, и монодия (μονῳδία) — сольная ария.

Представление др.-греч. трагедии являлось составной частью празднеств в честь бога Диониса — т. н. Дионисий. Три соревнующихся драматурга выступали каждый с тетралогией, состоявшей из трёх трагедий и одной сатировской драмы. У Эсхила четыре пьесы, составляющие тетралогию, большей частью были связаны единством содержания; у его преемников эта связь нарушилась и каждая часть тетралогии являлась самостоят. произведением. Замыкавшая её драма сатиров строилась на к.-н. второстепенном эпизоде мифа, комически трактованном; в ней обязательно участвовали весёлые и озорные спутники бога Диониса — сатиры.

Одним из источников др.-греч. комедии, по сообщению Аристотеля, являлись фаллич. песни, прославлявшие животворящие силы природы и составлявшие неотъемлемую часть праздничных гуляний в честь Диониса — т. н. комосов. В период разложения родового строя эти песни становились также средством обличения тех членов общества, чьё поведение нарушало традиц. нормы родовой морали, напр. алчных родовых вождей, стремившихся присвоить б. ч. добычи, захваченной в бою или на охоте при участии всего родоплеменного коллектива. В более позднюю эпоху точнее определяется социальная направленность хоровых обличений, выражавших классовый протест аттич. крестьянства против богатых. Песня (ᾠδή), исполнявшаяся участниками подобного обрядово-обличит. комоса, и явилась зародышем будущей комедии [«комоди́и» (κωμῳδία), т. е. песни комоса].

Другим источником др.-греч. комедии послужили нар. бытовая сценка шуточного или даже балаганного характера с участием традиц. типов фольклорного фарса—глупого богача, хвастуна-всезнайки, плута, вора. С нач. 5 в. до н. э. (487—486) древняя комедия вошла в состав Великих Дионисий и подчинила оба элемента — хоровой и драматический — задаче создания спектакля-памфлета, поднимающего самые злободневные общественно-политич. проблемы современности. Творчество комедиографов 5 в. до н. э. принято объединять под термином древней аттической комедии, характерными признаками к-рой были политич. актуальность и специфич. структура, отражающая, как и в трагедии, двусоставность древней комедии. В ней также различаются пролог, парод, эпизодия и эксод, но более оживлённые по своему характеру. Своеобразные составные элементы древнеаттич. комедии — агон и парабаса. В ходе агона, представляющего собой спор двух антагонистов, утверждается осн. обществ. идея комедии. Парабаса — обращение хора к зрителям — обычно не связана с содержанием комедии; это лирич. и публицистич. отступление, в к-ром поэт бесе-

дует со зрителями о себе и о своём творчестве, обсуждает политич. вопросы, обличает своих идейных и лит. противников. Сохранились имена ок. 40 авторов древней комедии и ок. 300 названий пьес. До нас дошли целиком только 11 комедий *Аристофана* (ок. 446—385 до н. э.), к-рые являются гл. источником для характеристики всего жанра. В форме красочного нар. зрелища, объединяющего фантастич. сюжет и смелую гиперболу с юмористич. бытовой зарисовкой, Аристофан обличает богатую рабовладельч. верхушку Афин, протестует против междоусобной войны между греч. гос-вами, высмеивает «модные» эстетич. и философские течения, разлагающие патриархальную мораль аттич. земледельца.

С упадком в 4 в. афинской демократии теряет почву и политич. комедия. На смену ей приходит т. н. среднеаттическая комедия, уделяющая осн. внимание бытовым типам и пародиям на мифологич. сюжеты, а после покорения Афин Александром Македонским наступает расцвет «новой комедии», от к-рой сохранились имена 47 авторов и отрывки из их пьес. Самым значит. драматургом был *Менандр* (343—291 до н. э.), произв. к-рого отличаются тонкой разработкой характеров и интересом к их психологич. содержанию. До недавнего времени его комедии были известны только по фрагментам; в 1956 найдена папирусная рукопись 3 в. н. э. с целиком сохранившейся комедией Менандра «Угрюмец». Уже средняя комедия исключает хор из числа действующих лиц; если он и сохраняется, то только как исполнитель не связанных с содержанием пьесы интермедий. Соответственно отпадают и такие части древней комедии, как пород, парабаса, агон, эксод. В новой комедии этот процесс завершается и она принимает обычное для совр. драмы членение на акты, к-рое заимствуется затем римской и новой европ. комедией.

Д. д. оказала большое влияние на развитие европ. т-ра — сначала римского (произв. др.-греч. трагиков легли в основу трагедий *Энния*, *Акция* и *Сенеки*), а затем нового времени. Образы и сюжеты Д. д. нашли отражение в творчестве Ганса Сакса («Верная жена Алкеста...», «Несчастная царица Иокаста»— по мотивам «Царя Эдипа» Софокла, «Царица-убийца Клитемнестра» — по «Орестее» Эсхила), заняли большое место в драматургии франц. и позднего итал. классицизма («Эдип» и «Медея» Корнеля, «Ифигения», «Андромаха» и «Федра» Расина, «Антигона» и «Ифигения в Авлиде» Ротру, «Агамемнон», «Орест», «Антигона» и «Альцеста» Альфьери), в литературе и оперной музыке периода Просвещения и романтизма 18 — нач. 19 вв. («Прометей» и «Ифигения в Тавриде» Гёте; «Ифигения» Готшеда; «Алкеста» Виланда и оперы на тот же сюжет Генделя и Глюка; «Раскованный Прометей», «Филоктет» и «Дом Адмета» Гердера; трагедии о Медее, написанные Клингером, Тиком, Грильпарцером, опера Керубини, балет Новера; «Освобождённый Прометей» и «Эдип» Шелли; оперы «Федра», «Ифигения в Авлиде» и «Ифигения в Тавриде» Глюка; балетная музыка «Творения Прометея» Бетховена). На рубеже 19—20 вв. наследие Д. д. использовалось в трагедиях Гофмансталя «Эдип и Сфинкс», «Царь Эдип», «Антигона», «Электра» (на текст «Электры» написана одноим. опера Р. Штрауса). С 20-х гг. 20 в. образы Д. д. получили своеобразное, часто пессимистич. истолкование в драмах франц. писателей— Кокто («Антигона», «Эдип»), Жироду («Электра»), Сартра («Мухи» — по мотивам «Орестеи» Эсхила), Ануя («Антигона», «Медея»), операх Онеггера («Антигона», музыка к «Федре»), Стравинского («Эдип»). Ряд драматич. произведений на сюжеты древних трагиков создал в последние годы жизни Гауптман («Ифигения в Авлиде», «Смерть Агамемнона», «Электра» и др.).

Произв. др.-греч. трагиков ставятся в т-рах всего мира. В нач. 20 в. реж. М. Рейнхардт осуществил на арене берлинского цирка пост. «Царя Эдипа» Софокла (в заглавной роли — С. Монсси), «Лисистраты» Аристофана и др. Др.-греч. трагедии систематически ставят Нац. т-р (Афины) на древних открытых сценич. площадках (в Эпидавре, в т-ре Ирода Аттика в Афинах) и итал. Нац. ин-т античной драмы в Сиракузах (Сицилия). Среди пост. произв. Д. д. выделяются: «Орестея» (1955, «Т-р Мариньи», Париж, реж. Ж. Л. Барро), «Персы» (1953, Лима — Перу), «Прометей» Эсхила (1954, Лионский театр. фестиваль), «Царь Эдип» (1945, т-р «Олд Вик», Лондон, в загл. роли — Л. Оливье; 1951, «Шиллер-театр», Берлин), «Электра» Софокла (1956, Т-р Чехословацкой армии, Прага), «Антигона» (1946, Катовице, Польша), «Ифигения в Тавриде» (1957, Финляндия), «Ипполит» Еврипида (1957, Мексика).

В СССР с успехом ставились «Лисистрата» Аристофана (1923, Муз. студия МХАТа), «Царь Эдип» (1956, Т-р им. Руставели, Тбилиси), «Медея» Еврипида (1961, моск. Т-р им. Маяковского; 1962, Т-р им. Марджанишвили, Тбилиси) и др.

Лит.: История греческой литературы, т. 1, М.—Л., 1946; Радциг С. И., История древнегреческой литературы, 2 изд., М., 1959; Тронский И. М., История античной литературы, 3 изд., Л., 1957; Толстой И. И., Аэды, М., 1958; Pickard-Cambridge A. W., Dithyramb, tragedy and comedy, Oxf., 1927; Ziegler K., Tragödia, в кн.: Paulys-Wissowa Realencyclopädie der Klassisch. Altertumswissenschaft, 2 Reihe, Bd VI, Halbbd 12, Stuttg., 1937; Norwood G., Greek tragedy, L., [1948]; Pohlenz M., Die griechische Tragödie, Lpz.—B., 1930, 2. Aufl., Göttingen, 1954; Körte A., Komödie, в кн.: Paulys-Wissowa Realencyclopädie, 2 Reihe, Halbbd 21, Stuttg., 1921; Norwood G., Greek comedy, Boston, 1950.

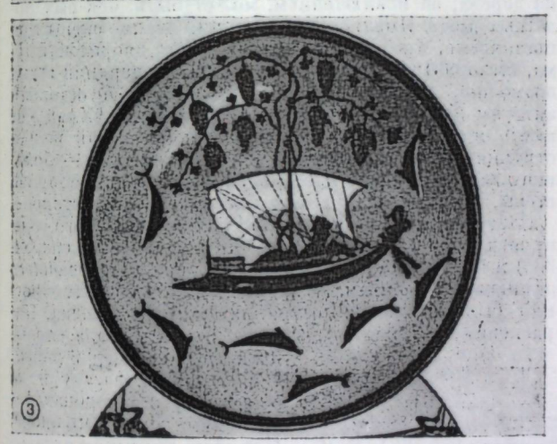
В. Я.

ДРЕВНЕГРЕ́ЧЕСКИЙ ТЕА́ТР. Истоки греческого театра. Греческий театр в эпоху подъёма и расцвета афинской рабовладельческой демократии. Греч. драма и театр возникли из сельских празднеств в честь бога Диониса, в основе к-рых лежала древнейшая земледельч. игра, связанная с зимним умиранием и весенним возрождением природы. *Дифирамбы* и фаллич. песни, исполнявшиеся на этих праздниках хором ряженых участников праздника и запевалой и сопровождавшиеся танцами, уже содержали в себе элементы диалога и примитивного театр. действия. Аристотель указывает в «Поэтике» (гл. 4), что трагедия и комедия возникли из импровизации и что одна (трагедия) ведёт своё начало от запевал дифирамба, другая (комедия) — от запевал фаллич. песен. Очевидно, Аристотель потому и говорит о запевалах (греч. ἐξάρχοντες — дословно «зачинатели»), что именно они вносили в дифирамб диалог и мимич. актёрскую игру и побуждали своими репликами хор к пению. Из хора, составлявшего вплоть до эпохи эллинизма необходимую принадлежность драмы, уже во 2-й пол. 6 в. до н. э. выделился особый исполнитель — актёр, к-рым и был сам драматург. Импровизация сменилась точной фиксацией роли актёра (первоначально одного) и хора. Уже в раннее время т-р занимал важное место в обществ. жизни греков. Значение т-ра особенно возросло в пору расцвета греч. рабовладельч. демократии (5 в. до н. э.). Драматургия великих греч. трагиков Эсхила, Софокла, Еврипида, комедиографа Аристофана (см. *Древнегреческая драматургия*) отразила важнейшие стороны обществ., политич. и духовной жизни греч. народа и создала т-р больших идей и совершенной художеств. формы.

Нар. характер антич. т-ра определил особенности его организации и устройства. Д. т. состоял из 3 осн. частей: орхестры (ὀρχήστρα, от глагола ὀρχέομαι — пляшу), мест для зрителей (греч. θέατρον, от глагола θεάομαι — смотрю) и скены (греч. σκηνή — палатка, позже и деревянное строение). Древнейшей из этих



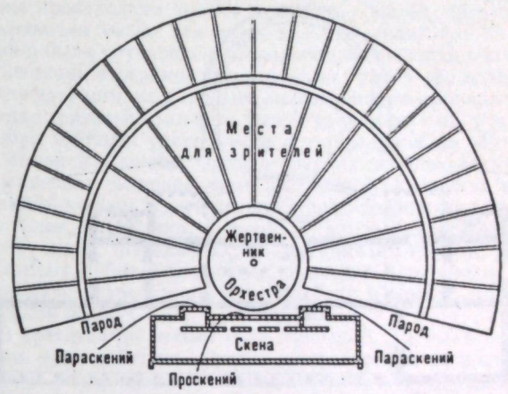






1. Танец в святилище Диониса. Аттическая ваза. 5 в. до н. э. Неаполь. 2. Дионисийское шествие. Аттическая ваза. 5 в. до н. э. 3. Дионис на корабле. Чернофигурная чаша (внутр. сторона) работы Эксекия. Около 540 до н. э. 4. Хор птиц. Аттическая чернофигурная ваза. Нач. 5 в. до н. э.

частей являются орхестра — круглая площадка, на к-рой выступали хор и актёры. Вначале зрители свободно размещались вокруг орхестры. Позднее появились особые места для публики, расположенные на склонах прилегающих холмов и гор. Античный

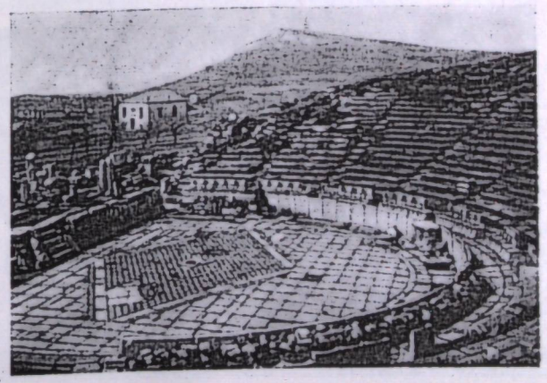


План греч. т-ра классич. эпохи.

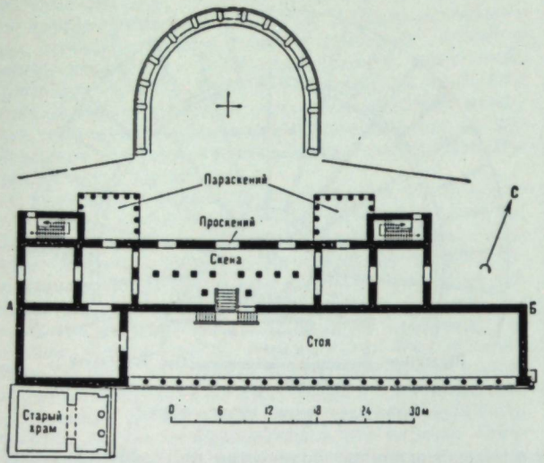
т-р вмещал огромное количество зрителей (Афинский т-р, напр., до 17 тыс. чел.). Скена, первоначально предназначавшаяся только для переодевания и выходов актёров, находилась вне круга орхестры, позже—уже на касательной к его окружности. Передняя стена скены — проскений — приобрела со временем большое значение в оформлении спектакля.

Так как в трагедии действие почти всегда происходило перед дворцом или храмом, то, по мнению нем. архитектора и археолога В. Дёрпфельда, проскений обычно имел вид колоннады или портика; эта колоннада проходила либо вдоль всего фасада скены, либо занимала только её центр. часть. На обоих концах здания скены были пристроены (возможно, уже в 1-й пол. 5 в. до н. э.) два боковых строения, к-рые наз. параскениями. Параскении служили, по-видимому, местом хранения декораций и др. театр. имущества; в тех случаях, когда драма требовала наличия двух или трёх жилищ, параскении могли изображать эти жилища. Между скеной и местами для зрителей, занимавшими несколько более половины круга, находились проходы — пароды (греч. πάροδοι), через к-рые вступали на орхестру хор и актёры, по ходу пьесы прибывавшие из города, гавани или из чужой страны. В 5 и 4 вв. до н. э. греч. актёры играли на орхестре перед проскением. Древнейшим из известных театр. зда-

Т-р Диониса в Афинах (современное состояние).



ний является т-р Диониса в Афинах, расположенный в священной ограде Диониса на юго-вост. склоне Акрополя и в последующие эпохи неск. раз перестраивавшийся. Его раскопки были завершены в 1895 В. Дёрпфельдом. По двум незначит. остаткам стены

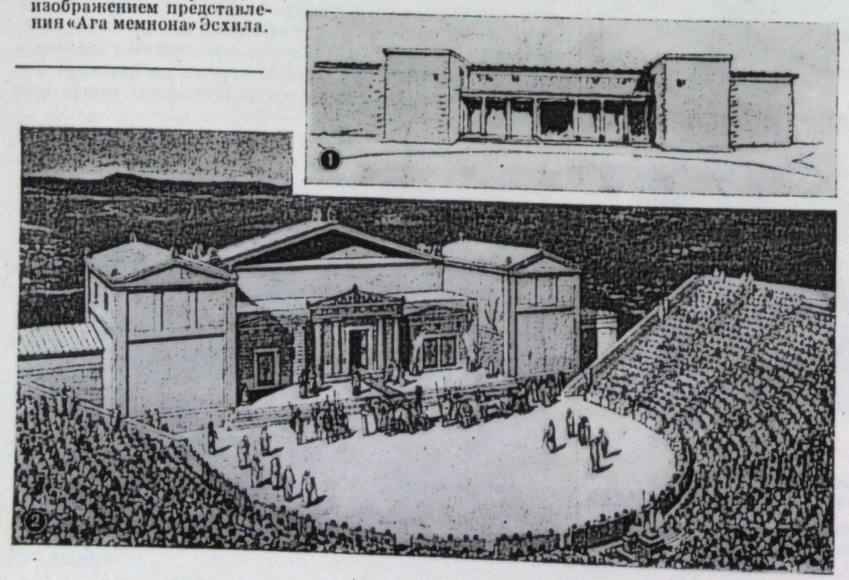


План афинского т-ра после перестройки при Перикле (А. У. Пикард-Кембридж).

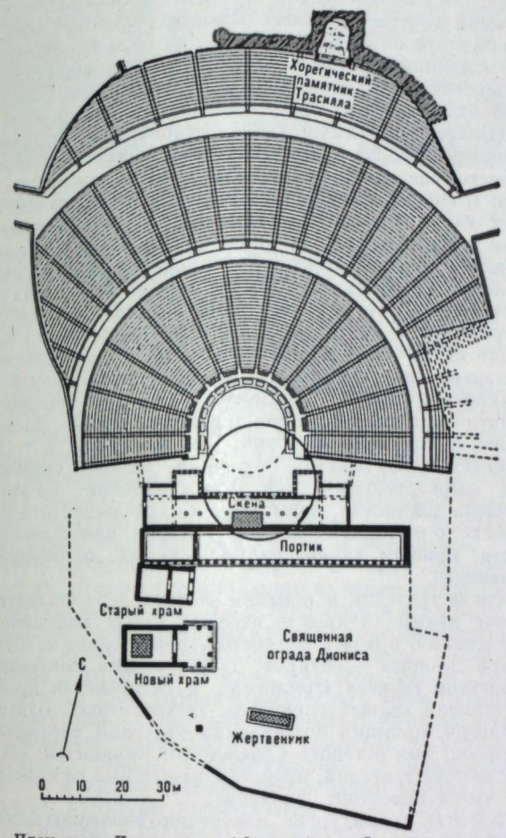
Дёрпфельд установил круглую орхестру — террасу с диаметром 27 *м* (Э. Фихтер считает диаметр этой орхестры равным приблизительно 20 *м*). Она была расположена на склоне Акрополя таким образом, что её сев. часть вдавалась в гору, а южная — подпиралась стеной, поднимавшейся в самой юж. части на 2—3 *м* над уровнем священной ограды Диониса и на западе вплотную соприкасавшейся с т. н. старым храмом. Никаких каменных сидений в этом т-ре еще не было: зрители сидели на деревянных скамьях, а, может быть, на первых порах и просто стояли. Визант. учёный Свида сообщает, что в 70-ю олимпиаду (т. е. в 499—496 до н. э.) временные сидения обрушились и что после этого афиняне соорудили театрон, т. е. особые места для зрителей. Скена вначале не обозначала дворца или храма. Однако более поздние пьесы Эсхила и драмы Софокла уже требовали в качестве задника дворца или храма, и на касательной орхестры стали сооружать деревянное здание скены, на фасаде к-рого вскоре появились 3 двери. В это же время входит в обиход и сценич. живопись, причём расписные доски (πίνακες) могли расставляться между колоннами проскения. При Перикле т-р подвергся перестройке, закончившейся, вероятно, после его смерти. Старая орхестра была отодвинута к северу. Т. о., было достигнуто несколько большее пространство для представления актёров и для сценич. приспособлений, требовавшихся развитием драмы Софокла и Еврипида. Южная граница террасы была полностью перестроена, и вместо старой кривой опорной стены была сооружена из крупных глыб конгломерата длинная (ок. 62 *м*) прямая стена (на плане *АБ*), поддерживавшая террасу. На расстоянии прибл. 20,7 *м* от зап. конца стены выступает к С. примерно на 2,7 *м* солидный фундамент, имеющий в длину ок. 7,9 *м*. Предполагают, что он служил опорой для машин, применявшихся в т-ре. Но самая скена была еще из дерева. Несколько южнее старого храма был построен новый храм Диониса, в к-ром была помещена статуя бога из золота и слоновой кости, изваянная Алкаменом. На В. опорные стены зрительских мест соприкасались с одеоном — зданием для муз. состязаний, постройка к-рого была закончена Периклом в 443 до н. э. Сидения в этом перестроенном т-ре были всё еще из дерева, за исключением, может быть, неск-рых почётных мест. Имелись параскении. Здание скены при постановке, требовавшей изображения дворца или дома, было обычно двухэтажным, причём верхний этаж, возможно, несколько отступал назад и оставлял актёрам пространство спереди и с боков. Храм мог иметь остроконечный фронтон. Перикловская реконструкция была завершена сооружением стои — большого зала, идущего вдоль всей длины новой опорной стены, с открытой колоннадой на его юж. стороне.

Следующая большая перестройка афинского т-ра происходила во 2-й пол. 4 в. до н. э. (завершена ок. 330) и была связана с именем Ликурга, заведовавшего афинскими финансами. Вместо врем. деревянных строений была построена постоянная каменная скена. Параскении выступали прибл. на 5 *м* от фасада скены. Фасад скены имел 3 двери. Вероятно, по фасаду и на своих внутр. сторонах параскении имели колонны. Нек-рые учёные считают, что в каменном т-ре Ликурга существовал деревянный проскений, несколько отступавший от здания скены и образовывавший портик (подобно тому, как это было позднее в эллинистич. т-ре, см. ниже). Пьесы разыгрывались по-прежнему на уровне орхестры, перед скеной, фасад к-рой приспосабливался (с помощью подвижных ширм, перегородок и др. приспособлений) для представления отдельных пьес. Зрительские места значительную часть которых можно видеть в Афинах до сих пор) были сооружены из камня. Для поддержки их была построена

1. Скена афинского театра. 5 в. до н. э. Реконструкция Э. Фихтера. 2. Афинский т-р. 5 в. до н. э. Реконструкция Г. Булле и Г. Вирсинга с изображением представления «Ага мемнона» Эсхила.



двойная опорная стена. В нижнем ярусе пространство мест для зрителей делилось радиально подымающимися лестницами на 13 клиньев. В верхнем ярусе число лестниц удваивалось. Всего на склоне холма имелось 78 рядов. Орхестра была несколько



План т-ра Диониса в Афинах (с изображением священной ограды, старой орхестры) и т-ра Ликурга (Фликингер по Дёрпфельду).

отодвинута ещё дальше на север. Вокруг орхестры для стока дождевой воды был устроен канал.

Организацию театр. представлений в Греции брало на себя гос-во в лице высших должностных лиц — архонтов. Расходы по содержанию и обучению хора ложились как почётная обществ. повинность на богатых граждан, получавших в этом случае наименование хорегов. Обязанности драматурга и актёра были почётными в греч. обществе. Нек-рые из драматургов и актёров в 5 и 4 вв. до н. э. занимали важные обществ. должности и принимали деятельное участие в политич. жизни страны.

Спектакли давались на трёх праздниках в честь Диониса — Малых, или Сельских, Дионисиях (в декабре—январе по нашему календарю); Ленеях (в январе—феврале); Великих, или Городских, Дионисиях (в марте—апреле) — и носили характер состязания: вначале драматургов и хорегов, а со 2-й пол. 5 в. до н. э. — также и актёров, исполнявших первые роли (протагонистов—πρωταγωνισταί). К состязанию допускались 3 драматурга, каждому из к-рых архонт назначал хорега (χορηγός) и между к-рыми он распределял протагонистов. Результаты состязаний заносились в особые записи — дидаскалии (διδασκαλίαι), хранившиеся в гос. архиве Афин.

В Д. т. женские роли всегда исполнялись мужчинами. Один и тот же актёр на протяжении пьесы играл неск. ролей. При сильноразвитом в антич. спектакле муз. элементе от актёров требовалось умение не только хорошо читать стихи пьесы, но также петь и танцевать. Греч. актёры носили на лице *маски*, сменявшиеся в различных ролях и даже на протяжении исполнения одной роли, если в состоянии изображаемого персонажа происходили резкие перемены. Необходимость сохранения маски (имевшей вначале культовое значение) была обусловлена исполнением женских ролей мужчинами и огромными размерами греч. т-ра, вследствие чего мимика лица актёра совершенно пропадала бы для зрителей. Для того чтобы увеличить свой рост, актёры трагедии употребляли котурны—особую обувь на высокой подошве. Одежда трагич. актёров, богато украшенная разноцветными вышивками, походила на пышный костюм, к-рый носили жрецы Диониса во время религ. церемоний. Поверх длинного хитона надевался плащ. Женские персонажи комедии носили, повидимому, обычный костюм; мужские персонажи — короткую, грубую куртку, часто плащ и имели бутафорский фаллус.

В трагедии до *Эсхила* (525—456 до н. э.) было ещё очень мало действия. Эсхил, автор героико-патриотических, поднимающих большие историч. и религ.-философские темы произведений, ввёл 2-го актёра (девтерагониста—δευτεραγωνιστής), открыв этим возможность более глубокой разработки трагич. конфликта и усиления действенной стороны театр. представления. Введение 2-го актёра повлекло за собой и развитие диалога, к-рый в старой трагедии имел лишь зачаточный характер. Эсхил был сам гл. исполнителем в своих трагедиях, требовавших от актёра иск-ва создания титанических монолитно-героич. образов. Хор у Эсхила, состоявший из 12 чел., был настоящим действующим лицом. В его ранних трагедиях хоровые партии составляют более половины пьесы; в более поздних хор играет уже значительно меньшую роль. Постановки

Трагические актёры и маски: 1. Маска юноши. Терракота. Берлин. 2. Маска варвара. Терракота. Берлин. 3. Женская маска на лапе грифона. 4. Трагический актёр. Слоновая кость. Позднеримская работа. Париж. 5. Трагический актёр. Терракота. Берлин.





«Ваза Андромеды». Конец 5 в. до н. э. Берлин (Андромеда изображена в театр. костюме).

Эсхила отличались большой пышностью и включали в себя нек-рые зрительные эффекты (торжеств. въезды на колесницах, процессии и пр.). При Эсхиле определилась классич. форма строения трагедии и порядок трагич. представления.

С завершением греко-персидских войн последовал мощный политич. и культурный подъём афинского демократич. рабовладельч. гос-ва, который обусловил новый период в развитии греч. иск-ва. Деятельность *Софокла* и *Еврипида* была следующим этапом в развитии греч. т-ра. Если у Эсхила боги, хотя бы и невидимые, выступают на первом плане, то в трагедиях Софокла осн. внимание уделено человеку, со всем миром его душевных переживаний, мыслей, страстей, чувств. В трагедиях Софокла выразились гражданские и нравственные идеалы антич. рабовладельч. демократии эпохи расцвета. По свидетельству Аристотеля (Поэтика, гл. 25), Софокл сам говорил, что он изображает людей такими, какими они должны быть, а Еврипид — такими, каковы они в действительности. Высокая гуманистич. направленность трагедии Софокла, интерес к человеческой личности и её душевным переживаниям повлекли за собой дальнейшую драматизацию театр. представления —появление 3-го актёра (тритагониста—τριταγωνιστής), уменьшение роли хора (несмотря на доведение числа хоревтов до 15) и увеличение диалогич. частей трагедии. С именем Софокла связывается и введение декорац. живописи. Все эти театр. нововведения сделали его трагедию более живой и сценичной. Этому же способствовало введение более сложных, чем у Эсхила, перипетий (т. е. переходов от счастья к несчастью и обратно) и узнаваний. Однако Софокл отказался от нек-рых сценич. эффектов, к-рыми пользовался Эсхил: у него нет торжеств. въездов царей на колесницах, не появляются призраки и т. п.

В творчестве Еврипида нашёл отражение рост обществ. противоречий периода Пелопоннесской войны и начинающегося кризиса антич. полиса. В его трагедиях звучание героич. темы снижается, но при этом ещё более усиливается внимание к внутр. миру человека и явлениям окружающей жизни. Миф становится для Еврипида только материалом или основой, дающей возможность высказаться его современникам. Обострение драматич. конфликтов и умение в каждой драматич. ситуации найти наиболее потрясающие моменты в соединении с изображением тончайших душевных переживаний героев делают Еврипида наиболее трагичным из всех антич. драматургов. В целях эмоционального воздействия на зрителей и в то же время усиления чисто зрелищной стороны трагедии Еврипид вводит в свои драмы сцены смерти, физич. страданий, безумия, траурные церемонии, использует машины для полётов и появления богов и мн. др. Широко применял в своих трагедиях Еврипид и монодии, т.е. сольные арии актёров, в к-рых душевные переживания героев раскрывались не только выразит. средствами слова, но и музыки. Но хор в его драмах уже не имеет такой тесной связи с развитием действия, как у Софокла.

Древняя аттич. комедия, политическая по своему содержанию, достигла художеств. расцвета в творчестве *Аристофана* (ок. 446 — ок. 385 до н. э.). Выступив в пору интенсивного нарастания обществ. противоречий внутри афинского общества страстным защитником старинной афинской демократии и выразителем дум и чаяний аттич. крестьянства, Аристофан использовал театр как арену борьбы за свои гражд. идеалы. В своих сатирич. произв. Аристофан вывел множество ярких социальных типов: бесчестного демагога, обманывающего народ и грабящего гос. казну, философа-софиста, развращающего своим учением юношество, и т. д. Положит. же героем комедии Аристофана выступает обычно мелкий землевладелец, обрабатывающий свою землю с помощью 1—2 рабов. Идеологич. направленность древней комедии и её происхождение из сел. празднеств в честь Диониса во многом определили её чисто театр. сторону, многое в ней сохранилось от старого аттич. комоса: деление хора (он состоял в комедии из 24 чел.) на два полухория, агон (словесное состязание персонажей, сопровождавшееся иногда и дракой), *парабаса* (обращение хора к зрителям), политич. нападки, напоминающие старые насмешливо-сатирич. песни аттич. земледельцев, и т. д. Комедии Аристофана создавали живой, сценически выразительный тип представления, богатый острыми диалогами, насыщенный буффонадой; всё это требовало от постановщика и актёров изобразительности, яркости характеристик, смелых, остроумных мизансцен.

Кроме трагедий и комедий, в греч. т-ре ставились также драмы сатиров — весёлые пьесы мифологич. содержания, в к-рых хор состоял обязательно из спутников Диониса — сатиров. Три трагедии, связанные единством сюжета (трилогия), и сатировская драма составляли единый спектакль (тетралогию). Однако трилогич. принцип составления трагедий, введённый Эсхилом, был оставлен Софоклом и Еврипидом; каждая из трёх трагедий, представляемых ими на конкурсе, имела самостоят. значение.

Развитие драматургии определяло эволюцию постановочной техники греч. т-ра. В ранних трагедиях Эсхила декорации представляли собой массивные деревянные сооружения (большой алтарь с кумирами двенадцати богов в «Умоляющих», гробница царя Дария в «Персах», скала в «Прикованном Прометее»). При Софокле появились расписные декорации, помогавшие превращать проскений в фасад дворца или храма, в

Персонажи древней комедии: 1. Геракл. Терракота. Берлин. 2. Пародия на трагич. актёра. Бронза. Афины.





Маски новой комедии: 1. Горожанин. Терракота. Афины. 2. Гетера. Мрамор. Рим. Ватикан. 3. Крестьянин. 4. Юноша. Терракота. Мюнхен.

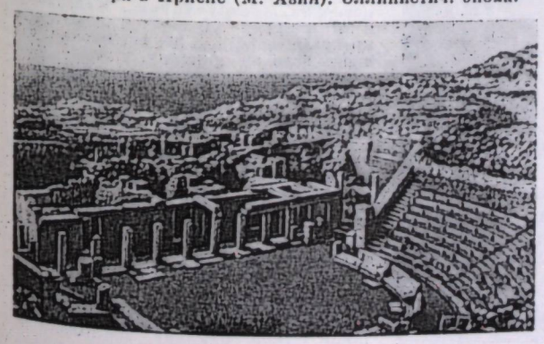
переднюю стену палатки предводителя и т. д. В нек-рых комедиях действие переносилось из одного места в другое (напр., из города в деревню, с земли в подземное царство и т. д.), причём в театре они располагались рядом и для них использовались, вероятно, отдельные части скены.

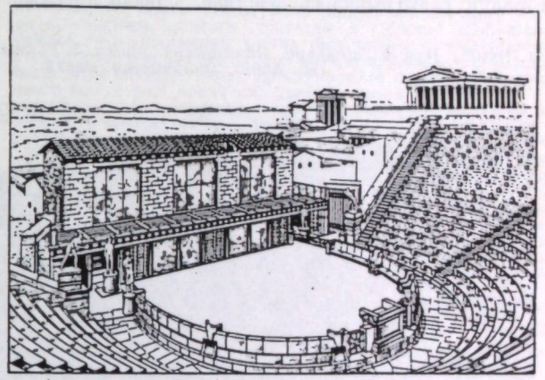
Содержание греч. драм требовало применения театр. машин. Наиболее употребительными были: эккиклема — выдвижная площадка на низких колёсах, показывавшая зрителям, что происходит или произошло внутри помещения (в трагедиях—обычно сцены убийства); эорема, или механэ́ (т. е. просто «машина»),— приспособление, позволявшее богам и др. действующим лицам подниматься в воздух и опускаться.

Театр эллинистической эпохи. В эпоху эллинизма (3—1 вв. до н. э.) т-р стал одним из проводников греч. культуры на Востоке. Т-ры строились в это время не только во вновь возникших крупных торговых центрах, но и в мелких городах. В Александрии — столице царства Птолемеев в Египте, при Птолемее II (285—246 до н. э.) происходили празднества в честь Диониса, обставлявшиеся с большой пышностью, во время к-рых устраивались представления трагедий и комедий. Монархич. режим, установившийся в эллинистич. гос-вах, и происходивший постепенный упадок греч. классич. культуры проявляются в т-ре (как и в др. видах иск-ва) в отходе от больших общественно-политич. тем. Древняя комедия совсем исчезает. Новая комедия (Менандр, Филемон и др.) воспроизводила совр. жизнь только в плане семейно-бытовых отношений и личных переживаний человека. В то же время бытовые тенденции новой комедии требовали от исполнителей соответствующего изменения стиля игры. На лице актёра всё еще сохранялась маска, но увеличение числа употребляемых масок (9 для ролей мужчин, 17 для женщин, 11 для юношей и 7 для рабов) и замечат. выразительность этих масок указывают на стремление возможно более индивидуализировать традиц. типы комедии.

В эллинистич. эпоху впервые выступают актёры-профессионалы. Появляются и актёрские товарищества, бравшие на себя защиту интересов своих членов, а также выступавшие организаторами драм. и муз. состязаний. Членами товариществ были только мужчины и притом лишь люди свободнорождённые. И в эллинистич. эпоху (особенно в начальный её период) актёры по-прежнему пользовались большим уважением, и актёрские товарищества имели права юридич. лица. Для организации представлений актёры даже во время войны могли свободно выезжать в др. гос-ва, их личность и имущество были неприкосновенны. Сами актёры постоянно получали освобождение от несения воен. службы (в нач. 3 в. до н. э. был издан об этом даже спец. закон)..

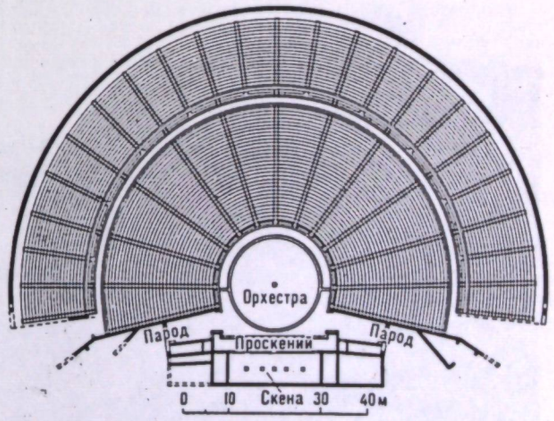
Руины т-ра в Приене (М. Азия). Эллинистич. эпоха.





Т-р в Приене. Реконструкция А. Геркана с изображением фиром (прибл. середина 2 в. до н. э.).

По своей архитектуре т-р эллинистич. эпохи отличается от театра классич. эпохи. До нас дошли руины эллинистич. т-ров, т. к. они сооружались уже из камня (хотя отдельные части строились иногда еще из дерева). Раскопки позволяют с большой точностью восстановить их план и составные части. Из т-ров эллинистич. эпохи известны т-ры в Эпидавре, Мегалополе (города в Пелопоннесе), Приене, Эфесе (М. Азия),

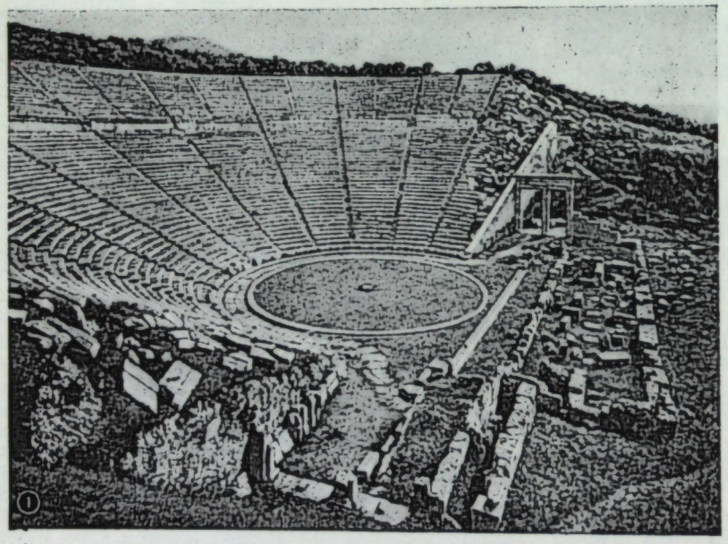


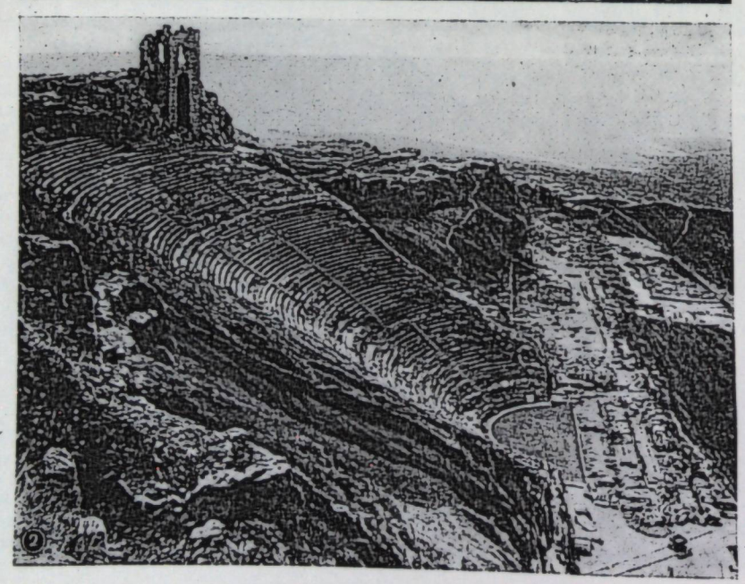
План т-ра в Эпидавре.

Оропе (город на С.-В. Аттики), на о. Делос в Эретрии (город на о. Эвбея), Сегесте, Тиндариде (города в Сицилии) и др. местах. Все эллинистич. т-ры имеют

перед нижним этажом скены каменную пристройку, состоящую из столбов с помещёнными спереди полуколоннами (в нек-рых театрах из полуколонн и полных колонн) и снабжённую плоской крышей. Эта пристройка в надписи Оропа называется проскением, в строительных документах Делоса (ок. 300 до н. э.) — проскением и логейоном. Постановки новой комедии, в к-рой хор уже отсутствовал, осуществлялись не на орхестре, а на плоской крыше, идущей от колонн проскения ко 2-му этажу скены. Эту сценич. площадку называли логейоном (λογεῖον, от λέγω — говорю), а иногда и просто проскением. Глубина логейона — 2,5—3,5 *м* при такой же примерно высоте. Помещение под проскением называлось гипоскением. За логейоном возвышался 2-й этаж скены—эпискений. Его фасад, по мнению ряда исследователей (Бете, Фихтер, Булле, М. Бибер), представлял собой в начале эллинистич. эпохи солидную стену с дверями, перед к-рой и разыгрывалось действие. Однако приблизительно во 2 в. до н. э. в стене были сделаны широкие проёмы и т. о. устроены выходы из эпискения на логейон. Эти проёмы, называемые фиромами, служили не только для появления актёров, но и для углубления сценич. площадки; в них прятались актёры, к-рые по пьесе должны были укрываться или заниматься подслушиванием. Витрувий в своём трактате «Об архитектуре» (кн. 5, гл. 6,8) упоминает о вращающихся вокруг своей оси трёхгранных призмах—периактах, с помощью к-рых происходила смена декораций. Эти периакты, вероятно, помещались в боковых фиромах. Во всех т-рах эллинистич. эпохи орхестра образует полный или почти полный круг. Её диаметр варьирует в зависимости от величины зданий прибл. от 11 (Ороп) до 30 *м* (Мегалополь). Скена обычно имеет повсюду форму удлинённого четырёхугольника, средняя глубина к-рого равна 4—7 *м*, а максимальная ширина—35—40 *м*. Параскении в эллинистич. эпоху постепенно отмирают, что объясняется появлением высокой сцены.

1. Руины т-ра в Эпидавре. Эллинистич. эпоха. 2. Руины т-ра в Пергаме (М. Азия). Эллинистич. эпоха.

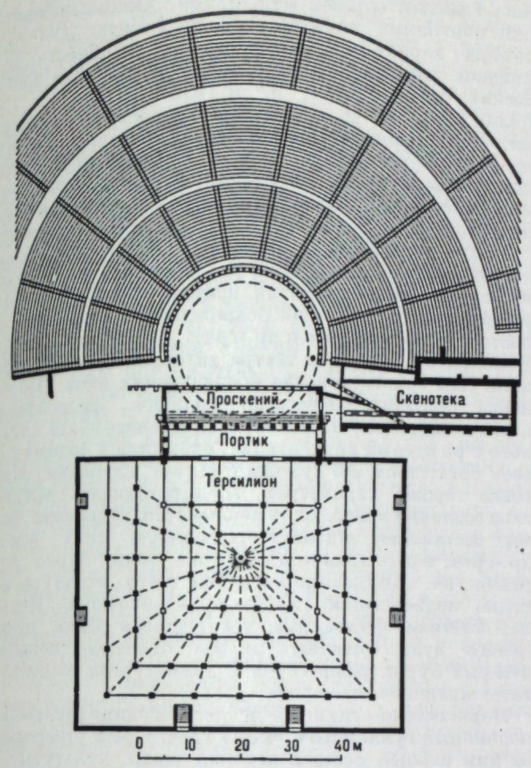




При указанных чертах сходства каждый в отдельности из эллинистич. т-ров имел в своём устройстве ряд особенностей. Нек-рые из этих т-ров были построены еще в 5 (т-р в Эретрии) и 4 вв. до н. э., но в эллинистич. эпоху подверглись значит. перестройке.

Т-р в Эпидавре был построен ок. сер. 4 в. до н. э. арх. Поликлетом Младшим. Этот т-р, по свидетельству греч. историка и географа 2 в. н. э. Павсания, уже в древности считался самым знаменитым из всех греч. и рим. т-ров по изяществу своей архитектурной формы. Сохранившийся лучше других греч. т-ров т-р в Эпидавре— единственный т-р, руины к-рого дают возможность получить представление о внутр. устройстве скены. Пространство мест для зрителей представляет собой полукруг. Поперечный проход разделяет его на 2 яруса. 13 лестниц делят нижний ярус на 12 клиньев, 23 лестницы верхнего яруса делят его на 22 клина. Сиденья в нижнем и верхнем рядах первого яруса имеют спинки и являются, следовательно, почётными местами. Орхестра составляет полный круг диаметром 24,32 *м*. Вокруг орхестры идёт канал для стока воды. Поверхность орхестры, окаймлённая каменным бордюром, представляет собой утрамбованную землю, цилиндрич. камень обозначает центр орхестры. Здание скены в основных очертаниях хорошо сохранилось. Она представляет собой длинный прямоугольник, разделённый на 5 помещений. Центральное из них соответствует по своей длине диаметру орхестры. Перед тремя средними помещениями находился каменный проскений, состоявший из ионических полуколонн диаметром 0,33 *м* и высотой св. 3,5 *м*. По мнению нек-рых исследователей (Дёрпфельд, Фликингер, Пикард-Кембридж), он был выстроен только в 3 или 2 в. до н. э. и заменил собой деревянный проскений. На обоих концах каменного проскения выступают небольшие параскении, сооружённые, по-видимому, в это же время. В каждом пароде стоят красивые ворота с двумя дверями: одна дверь вела на орхестру, другая — на покатый подъём, ведущий на крышу проскения. С сооружением каменного проскения действие, по всей вероятности, было перенесено на логейон.

Т-р в Мегалополе был сооружён перед Терсилионом — помещением для собраний 10 тыс. аркадян. Великолепное здание Терсилиона было построено в сер. 4 в. до н. э., тогда же был построен и т-р. Терсилион поддерживался множеством колонн, его вестибюль служил вместо скены как завершение орхестры. Т-р в Мегалополе, считавшийся самым большим во всей Греции (вмещал св. 40 тыс. зрителей), был известен, кроме того, особым театр. приспособлением, к-рое позже римляне обозначали как



План т-ра в Мегалополе (Дёрпфельд—Рейш).

«подвижную сцену» (scaena ductilis). В одном из пародов т-ра существовало помещение, обозначавшееся, согласно клеймам на кирпичах, как скенотека. Дёрпфельд полагает, что это помещение служило для хранения «подвижной сцены», к-рую он определяет как кулису, выдвигавшуюся в случае необходимости перед вестибюлем Терсилиона. Однако Бете и Фихтер считают, что «подвижная сцена», хранившаяся в скенотеке, представляла собой подвижный деревянный помост, сооружавшийся для драматич. представлений между орхестрой и Терсилионом и заменявший скену. Ок. 200 до н. э. (а по мнению Пикард-Кембриджа — ок. сер. 2 в. до н. э.) в т-ре был построен мраморный проскений и с этого времени представления шли уже на высокой сцене.

Т-р в Приене был построен между 350 и 330 до н. э. (нем. учёный А. Геркан указывает 300 до н. э.). Вначале скена была деревянной. Каменная скена была выстроена не раньше нач. 3 в. до н. э. Она представляла собой двухэтажное строение с одноэтажным зданием спереди, выходящим на орхестру. Плоская крыша этого более низкого здания состояла из деревянных досок, помещённых между каменными балками. Передняя стена состояла из каменных полуколонн, прислонённых к опорным столбам. Т. к. имелись отверстия по бокам опор, то, очевидно, к ним могли быть прикреплены деревянные панели. Следовательно, колонны представляли собой постоянную декорацию, а расписанные доски между ними — меняющуюся декорацию. По мнению А. Геркана, верхний этаж над плоской крышей был сперва закрыт за исключением одной двери. Существование только одной двери для выхода на крышу проскения, а также наличие приспособлений для укрепления декораций между колоннами проскения заставляют сделать вывод, что действие развивалось вначале перед проскением. Однако прибл. к сер. 2 в. до н. э. действие было перенесено на крышу проскения, на логейон. Это вытекает из нек-рых изменений, произведённых в театр. здании: места для почётных гостей были отнесены из первого ряда зрительских мест в пятый, в фасаде скены на 2-м этаже появились широкие фиромы, на орхестре перед проскением были поставлены статуи.

Т-р в Пергаме. Пергам — столица эллинистич. Пергамского царства в М. Азии (создано в 283 до н. э. Филетером), перешедшего в 133 до н. э. к римлянам и превращённого ими в провинцию Азию. Т-р был построен на склоне крутой горы в узкой лощине (узость использованной лощины объясняет то обстоятельство, что число лестниц, идущих вверх, уменьшается, вместо того чтобы увеличиваться). 2 поперечных прохода разделяют зрительские места на 3 яруса. Скена и проскений были сделаны из дерева. Если в класс. эпоху это было правилом, то в эллинистич. эпоху скена и проскений сооружались почти всегда из камня, деревянные конструкции там, где они имелись, были заменены, вероятно, еще в 3 в. до н. э. каменными. Т. о., Пергамский т-р один сохранял значит. остатки деревянной конструкции от 2 в. до н. э. В позднее эллинистич. время (1 в. до н. э.) в Пергаме была сооружена каменная скена. В римское время перед фасадом скены соорудили низкую глубокую сцену, к-рая стоит на стилобате эллинистич. проскения. От обоих концов сцены высотой в 1 *м* вели на орхестру рядом с пародами лестницы с 5 ступеньками.

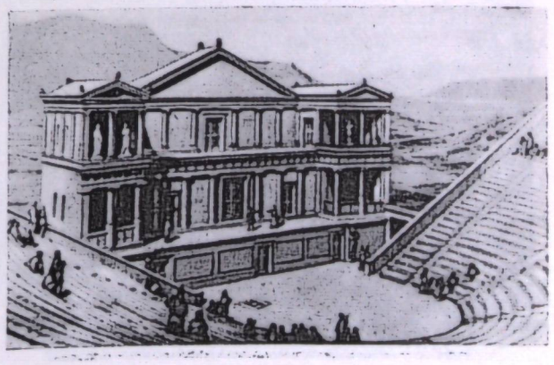
В эллинистич. эпоху был перестроен и т-р Ликурга в Афинах, получивший по образцу др. театров этой эпохи высокую сцену, поддерживавшуюся впереди колоннами проскения (фундамент к-рого еще до сих пор можно различить). Параскении были укорочены, выступая только на 1,8 *м* от фасада проскения. Благодаря этому было выиграно пространство для устройства более широких пародов и облегчено доступа к зрительским местам. О фасаде скены, её внутр. устройстве в эллинистич. т-ре в Афинах нет никаких сведений. Существуют разногласия о времени появления высокой сцены в афинском т-ре. Вероятно, она появилась незадолго до сер. 2 в. до н. э. С этого времени пьесы стали разыгрываться, возможно и в Афинах, не перед проскением, а на логейоне, за исключением, быть может, тех случаев, когда возобновлялись старые трагедии с хором (Дёрпфельд считал, что проскений всегда был только декорационной стеной и что в эпоху эллиниама актёры играли не на высокой сцене, а на орхестре перед проскением) (о перестройке афинского т-ра в рим. эпоху см. *Древнеримский театр*).

В зап. части греч. мира — в Юж. Италии и Сицилии эллинистич. т-ры имели свою особую форму. Типичными могут считаться т-ры в Сегесте и Тиндариде. Фасад скены в этих т-рах был богато украшен колоннами, эффектно завершающимися вверху фронтоном. Фиром нет. Оба т-ра имеют параскении, причём фасадная стена проскения выступает несколько вперёд по сравнению с фасадом параскениев. В Сегесте параскении состояли из двухэтажных открытых галерей. Нек-рые исследователи относят эти театры к 4—3 и даже ко 2 вв. до н. э. М. Бибер рассматривает т-ры в Сегесте и Тиндариде (как и в Помпеях) как переходную форму от эллинистич. т-ров к римским и относит их приблизительно к 100 до н. э.

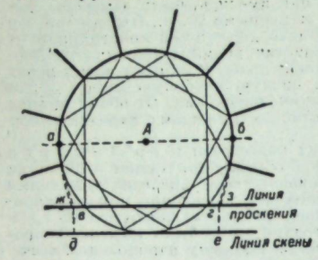
Витрувий в своём трактате «Об архитектуре» даёт план греч. т-ра. Раньше этот план ошибочно относили к греч. т-ру классич. эпохи (отсюда возникло неправильное мнение о наличии высокой сцены уже в 5 в. до н. э.), но теперь ряд исследователей считает, что Витрувий даёт план современного ему позднеэллинистич. т-ра. Однако план Витрувия полностью не соответствует ни одному из дошедших до нас театр. зданий; очевидно, он давал лишь идеальный план греческого (точнее позднеэллинистич.) т-ра.

План т-ра вычерчивается, по Витрувию, след. образом. Надо начертить круг, соответствующий предполагаемой величине орхестры, и вписать в него 3 квадрата так, чтобы их углы, касаясь окружности, делили её на 12 равных частей. Сторона одного из этих квадратов, к-рая является ближайшей к скене и противоположной середине зрительских мест, представляет собой переднюю линию проскения. Касательная, проведённая параллельно передней линии проскения, определяет линию фасада скены (scaenae frons). Высота сцены (лат. слово pulpitum, грек сказал бы «высота логейона») должна быть 10—12 футов (т. е. 2,95—3,53 *м*). Ряд т-ров (напр., Сикиона, Эпидавра, Тиндариды) имеет приблизительно такую высоту, т-ры Оропа, Приены и Сегесты — несколько меньшую, афинский театр — бо́льшую. Колебания в ту или другую сторону обусловливаются размерами т-ров. Естественно, что с увеличением орхестры и большей отдалённостью

Т-р в Сегесте. Эллинистич. эпоха. Реконструкция Г. Булле.



зрительских мест от сцены высота последней возрастает. Глубина сцены также зависит от основного круга, так как, по Витрувию, она должна составлять приблизительно $^3/_{10}$ радиуса орхестры. Обращённые к зрительским местам углы квадратов, вписанных в основной круг, обозначают направление лестниц в первом ярусе; если в т-ре предполагается 2—3 яруса, то в каждом следующем ярусе продолжаются лестницы предыдущего и, кроме того, делается ещё по одной дополнительной лестнице. Нек-рые исследователи, обращая внимание на то, что измерения, даваемые Витрувием, соответствуют в некоторых случаях форме т. н. греко-рим. т-ра (о нём см. *Древнеримский театр*), склонны указания Витрувия относить к этому типу т-ра.



План греческого театра по Витрувию.

С 1 в. до н. э. вновь сооружавшиеся греч. т-ры принадлежат к греко-рим. типу театр. зданий. В это время и нек-рые эллинистич. т-ры были перестроены по греко-рим.типу (напр., т-ры в Приене и Эфесе).

Мим. Пантомим. В Греции с давних пор существовали представления, во время к-рых разыгрывались небольшие сценки (чаще всего — импровизация) бытового и пародийно-сатирич. характера—мимы. Первоначально мимы исполнялись самими жителями деревни или города. В эллинистич. эпоху существовали уже бродячие труппы актёров мима. Развитие мима во всех его видах способствовало усилению реалистич. тенденций в античном т-ре. В мимах изображались типы, взятые из жизни, а также мифологич. персонажи — боги и герои, представлявшиеся в виде обычных людей со всеми их пороками и недостатками. В 4 и 3 вв. до н. э. мим широко распространился на Востоке, пользуясь, благодаря своей простоте и живому изображению повседневного быта, огромным успехом у разноплеменной толпы, заполнявшей новые эллинистич. столицы. Среди актёров мима были и женщины. Актёры играли без масок. Представления давались на деревянных подмостках, вместо декораций использовались деревянные перегородки и ширмы. Широкое распространение в эллинистич. эпоху получил также пантомим, т. е. мимич. танец, обычно на мифологич. сюжет. Актёры пантомима, не сопровождавшие своё исполнение ни словами, ни пением, достигали большого мастерства в умении передавать посредством танца сложные душевные переживания человека, причём один и тот же актёр мог исполнять последовательно несколько ролей, меняя костюм и маску. Как правило, актёр пантомима выступал один. Женские роли исполнялись главным образом мужчинами. Аккомпанементом для пантомима служила обычно флейта. Для пантомима характерны постановочная пышность, зрелищная занимательность, широкое внесение эротических мотивов и т. п. В Юж. Италии и Сицилии в 4—3 вв. до н. э. имели распространение флиаки — небольшие комич. сценки, отличавшиеся от мима прежде всего обязательным применением маски. Флиаки пародировали трагедии, но брали также темы и из повседневной жизни. Исполнители флиаков носили такой же костюм, что и актёры древней комедии.

Поединок Ареса с Гефестом в присутствии Геры. Изображение сцены на флиака на италийской вазе. 4—3 вв. до н. э.



Театр. культура Др. Греции оказала огромное влияние на развитие мирового т-ра. Римский т-р, особенно на первых этапах развития, широко использовал греч. театр. наследие. Деятели Возрождения и Просвещения постоянно обращались к др.-греч. драматургии и т-ру. Демократич. традиции театра античной Греции сохранили своё значение и для последующих эпох. Постановка больших общественно-политич., философских и этич. вопросов, насыщенность произведений античного т-ра идеями патриотизма, внимание к человеку со всем богатством его духовной жизни, глубокая обрисовка героич. характеров, воспитывающая гражданское сознание зрителей, совершенство художеств. формы составляют жизнеутверждающую силу иск-ва др.-греч. т-ра. Однако в практике совр. бурж. т-ра реалистич. содержание античной театр. культуры нередко подвергается глубокому извращению. Мистика, эстетизм, формализм, искажение в реакц. целях самого духа античных мифов отмечают попытки нек-рых бурж. режиссёров и драматургов «использовать» античное наследие.

Марксистско-ленинское искусствознание раскрывает подлинный гуманистич. смысл греч. т-ра и утверждает за ним важное место в истории театр. культуры.

Лит.: История греческой литературы, под ред. С. И. Соболевского [и др.], т. 1, 2, 3, М.—Л., 1946, 1959—60; Радциг С. И., История древнегреческой литературы, 2 изд., [М.], 1959; Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 1, М., 1936; Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1. Сост. и ред. С. С. Мокульского, М.—Л., 1937; Латышев В., Очерки греческих древностей, ч. 2, СПБ, 1899; Никитин П., К истории афинских драматических состязаний, СПБ, 1882; Аристотель, Поэтика, пер. с греч., Л., 1927; Витрувий, Десять книг об архитектуре, пер. Ф. А. Петровского, М., 1936; Толстой И. И., Аэды, М., 1958; Авдеев А. Д., Происхождение театра, Л.—М., 1959; Головня В. В., Поэтика Аристотеля о театральной стороне трагедии, в кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1958. Театр, М., 1958; Bieber M., Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, B.—Lpz., 1920; её же, The history of the Greek and Roman theater, Princeton, 1939; Navarre O., Le théâtre grec, P., 1925; Bethe E., Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum, Lpz., 1896; Dörpfeld W. und Reisch E., Das griechische Theater, Athen — Lpz., 1896; Bulle H., Untersuchungen an griechischen Theatern, Münch., 1928 (Abhandlungen der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosoph-historische Klasse, Bd 33); Fiechter E. R., Die baugeschichtliche Entwickelung des antiken Theaters, Münch., 1914; его же, Antike griechische Theaterbauten, Bd I—VIII, Münch., 1930—1937 (I. Das Theater in Oropos, II. Die Theater von Oiniadai und Neu Pleuron, III. Das Theater in Sikyon, IV. Das Theater in Megalopolis, V—VII. Das Dionysostheater in Athen, VIII. Das Theater in Eretria); Flickinger R. C., The Greek theater and its drama, 4 ed., Chi. Ill., 1936; Pickard-Cambridge A. W., The theatre of Dionysus in Athens, Oxf., 1946; Ridgeway W., The origin of tragedy with special reference to the Greek tragedians, Oxf., 1910; Nilsson M. P., Der Ursprung der Tragödie, в сб.: Opuscula Selecta, v. 1, Lund., 1951, с. 61—145; Kindermann H., Theatergeschichte Europas, Bd 1. Das Theater der Antike und des Mittelalters, [Salzburg], 1957.

Вал. Г.

ДРЕВНЕРИ́МСКАЯ ДРАМАТУРГИ́Я. Первые лит. памятники Д. д.—трагедии и комедии грека-вольноотпущенника Ливия Андроника (ок. 280—204 до н. э.), написанные для театр. представлений в Риме после окончания 1-й Пунической войны (240 до н.э.), явились переработкой произведений др.-греч. драматургов. Творч. наследие др.-греч. классиков (из трагиков—преим. Еврипида, из комедиографов— Менандра и др. авторов т.н.новой аттической комедии) служило и в дальнейшем богатым источником сюжетов и ситуаций для Д. д. Однако, отвечая на идеологич. запросы своего времени, Д. д. шла своим путём в поисках средств художеств. выразительности. Она использовала местную италийскую традицию, восходившую к обрядово-фольклорным жанрам типа *ателланы* или насмешливых песенок — *фесценнин*. Наиболее отчётливо это наблюдается на судьбе римской комедии. Уже по сохранившимся фрагментам произведений одного из первых рим. поэтов Гнея Невия (ок. 280—201 до н. э.) видна преемственность, существовавшая между его комедиями и обличительно-фарсовыми элементами италийских празднеств плодородия; в греч. сюжеты проникали и черты, типичные для италийского быта. Своего расцвета рим. комедия достигает в творчестве *Плавта*, к-рый, не скрывая использования им греч. образцов, обращается с ними достаточно свободно, создавая свои оригинальные варианты классич. прототипов. Плавт ориентируется на вкусы италийского крестьянства. В его комедиях на первый план выступает осуждение носителей социального зла, жадных ростовщиков,алчных гетер, жестоких сводников.Утончённый паразит новой комедии превращается у Плавта в хитрого бездельника-обжору. В обрисовке персонажей явственно сказывается влияние италийского фарса, постоянных масок ателланы. В построении сюжета Плавт широко использует т. н. контаминацию, впервые применённую Невием, т. е. соединяет в одной комедии мотивы из различных греч. пьес, осложняя развитие действия эпизодами,способствующими усилению комич. эффекта. В драматургич. ткань комедий Плавта вплетаются оживлённые диалогич. сцены с речитативами и кантиками (вокальные партии, исполняемые соло, дуэтом или трио). В этом сказывается также развитие местной италийской традиции, знавшей пение и пляски под аккомпанемент флейты. Стихотворные размеры, используемые Плавтом, отличаются исключительным богатством и разнообразием. Свободно использовал греч. оригиналы и младший современник Плавта — комедиограф Цецилий Статий (ум. ок. 168 до н. э.), хотя он и избегал приёма контаминации.

В творчестве *Теренция* (ок. 185—159 до н. э.) приёмы комич. буффонады уступают место более пристальному вниманию к внутр. миру человека, характеры интересуют драматурга значительно больше, чем интрига. В этом находят отражение либерально-просветит. тенденции кружка рим. аристократа Сципиона, к к-рому принадлежал Теренций. Комедии Теренция, отличающиеся тонкой наблюдательностью и изяществом языка, пользовались, однако, меньшим успехом у рим. публики, чем произв. Плавта. Теренций — последний значит. представитель рим. комедии-паллиаты (fabula palliata, от pallium — греческий плащ), действие к-рой происходило в Греции, а герои выступали в греч. костюмах. Комедиографы конца 2 — нач. 1 вв. до н. э. обращаются к жанру комедии-тогаты (fabula togata, от toga — римская верхняя одежда), отражающей жизнь средних слоёв маленьких италийских городов. Насколько можно судить по уцелевшим отрывкам тогаты (ни одно произведение не дошло полностью) в ней разрабатывалась преим. семейно-бытовая тематика, значит. роль играли женские персонажи (в отличие от паллиаты — не гетеры, а свободные гражданки). С сер. 1 в. до н. э. тогата уступает место лит. ателлане и *миму*.

Др.-рим. трагедия периода республики известна нам значительно меньше, чем комедия. Первым поэтом-трагиком был Ливий Андроник; преемниками его явились Невий и *Энний* (239—169 до н. э.). С именем Невия связано, в частности, появление первых трагедий на сюжеты из рим. истории. Подлинным основоположником рим. трагедии считался, однако, Энний, хотя сюжеты для своих произведений он чаще всего заимствовал у греч. драматургов. Свободно обрабатывая греч. оригиналы (в частности, заменяя одни стихотворные размеры другими), Энний отдавал предпочтение мифам троянского цикла, ближе всего связанным с легендарным прошлым Рима, и на первый план выдвигал героев—носителей сильных, патетич. страстей, способных на патриотич. подвиги и самопожертвование. Трагедии Энния долго пользовались в Риме большим успехом, но до нас дошли только в отрывках, как и произведения его племянника, трагич. поэта Пакувия (220 — ок. 130 до н. э.).

Патетич. приподнятость отличала также произведения последнего выдающегося рим. трагика — *Акция* (170 — ум. ок. 85 до н. э.). В его трагедиях на мифологич. сюжеты находили отражение злободневные для рим. общества проблемы власти и ответственности правителя.

После падения республиканского строя рим. трагедия теряет значение театр. жанра и становится «драмой для чтения» в узком кругу изысканных ценителей (как, напр., не дошедшая до нас трагедия Овидия «Медея»). Наиболее полное представление об этом жанре дают трагедии *Сенеки* (ум. 65 н. э.) — единств. целиком сохранившиеся произв. рим. трагедии. Используя сюжеты греч. трагиков («Медея», «Федра», «Эдип», «Троянки» и т. д.), Сенека сохранял и композицию классич. образцов: речевые партии отделялись друг от друга песнями хора, число участников диалога не превышало 3 актёров. Однако образы героев претерпевали у Сенеки существ. изменение по сравнению с греч.прототипами. Персонажи его трагедий являлись носителями какого-либо одного чувства (напр., мести), к-рое раскрывается в эффектных декламациях — монологах. Этим монологам сопутствовали построенные также по законам риторич. декламации многочисл. описания ужасов, часто переданные с натуралистич. подробностями. Старинный приём классич. греч. трагедии — т. н. стихомифия (чередование однострочных реплик), превратился у Сенеки в риторич. состязание, строившееся на обмене сентенциями. Своеобразным памятником рим. драм. лит-ры явилась также анонимная трагедия «Октавия», написанная в стиле Сенеки и изображающая кровавые события в семье Нерона.

Д. д. сыграла значит. роль в развитии европ. драмы. Сюжеты комедий Плавта и Теренция послужили основой как для ряда произв. Шекспира, Мольера и др., так и для теоретич. рассуждений Дидро и Лессинга о задачах т-ра. Трагедия Сенеки имела большое значение для формирования драматургии эпохи франц.классицизма.

Лит.: Тронский И. М., История античной литературы, 3 изд., Л., 1957; История римской литературы, под общ. ред. Н. Ф. Дератани, М., 1954; Покровский М. М., История римской литературы, М.—Л., 1942; Варнеке Б. В., Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов, Казань, 1905; Beare W., The Roman stage. A short history of Latin drama in the time of the Republic, L., 1950, 2 ed., L., 1955; Drinkin P. Sh., Post-Aristophanic comedy. Studies in the social outlook of middle and new comedy, Illinois, 1946.

В. Я.

ДРЕВНЕРИ́МСКИЙ ТЕА́ТР. Возникновение театра в Древнем Риме. Театр республиканской эпохи. Истоки римской драмы и театра восходят к сельским праздникам сбора урожая, справлявшимся по деревням еще в те времена, когда Рим представлял собой лишь небольшую общину Лациума. Участники этих праздников, ряженые, обменивались, по словам Горация (Послания II, I, 139—155), насмешливыми, грубоватыми песнями, называвшимися фесценнинами. Позже, во время борьбы между патрициями и плебеями, в фесценнинах стали находить отражение и социальные столкновения того периода: по свидетельству того же Горация, фесценнинские насмешки не щадили и знати. О дальнейшем развитии этих первых ростков драмы любопытные сведения даёт римский ис-



Персонаж ателланы.

историк Тит Ливий (Римская история, кн. 7, гл. 2). В связи с моровой язвой в Рим были приглашены (в 364 до н. э.) для совершения умилостивительной церемонии этрусские актёры. Танцуя под аккомпанемент флейты, они производили красивые телодвижения, но не сопровождали их ни словами, ни жестами. Этрусским актёрам стала потом подражать рим. молодёжь, к-рая прибавила к пляске диалог и жестикуляцию. Этот обычай, постепенно усовершенствуясь, привёл к тому, что исполнители, получившие название гистрионов (от этрусского слова ister — актёр), уже не перебрасывались друг с другом нескладными и грубыми стихами-экспромтами, подобными фесценнинам, но исполняли сатуры, положенные на музыку, причём пение сопровождалось игрой на флейте и соответствующими жестами. Очевидно, эти драматич. сатуры (дословно «смесь», всякая всячина) представляли собой небольшие драматич. сценки бытового и комич. характера, включавшие диалог, пение, музыку и танцы, причём муз. элемент должен был играть в них (это подчёркнуто Т. Ливием) существенную роль. Во время многолетних войн с самнитами и их союзниками (сер. 4— нач. 3 вв. до н. э.), закончившихся установлением римского господства в Средней и значит. части Юж. Италии, римлянами была заимствована из Кампании от племени осков (вероятно, ок. 300 до н. э.) нар. комедия *ателлана*. С ателланой связан новый период в развитии нар. драмы в Риме. Отличит. особенностью ателланы было наличие 4 постоянных комич. персонажей-масок: Макка, Буккона, Паппа и Доссена. Действие основывалось на импровизации. Ателланы разыгрывались вначале молодыми рим. гражданами, позднее — проф. актёрами. Др. видом нар. представлений был мим, пришедший к римлянам из греч. городов Юж. Италии и воспроизводивший сценки из нар. быта, а иногда выводивший в шутовском виде и богов. Дальнейшее распространение господства Рима с нач. 3 в. до н. э. на юг Италии и завоевание южноиталийских греч. городов оказало огромное влияние на развитие рим. культуры: греч. культурное влияние, к-рое и раньше шло из греч. колоний на юге Италии, начинает всё сильнее проявляться в области техники, в быту, религии, в лит-ре. В 240 до н. э. в период обществ. подъёма, вызванного победоносным окончанием 1-й Пунической войны (264—241 до н. э.), грек-вольноотпущенник родом из Тарента Ливий Андроник ставит на Римских играх (в ритуал празднества к-рых были введены и сценич. представления) трагедию и, вероятно, комедию, переработанные им с греч. образца или, быть может, переведённые с греч. языка на латинский. Этой постановкой начался новый период в истории рим. т-ра. Трагедии Ливия Андроника (всего он написал до 14 трагедий, из к-рых до нас дошло лишь 23 полных стиха) пользовались большим успехом у рим. зрителей. Хотя позднейшие поколения относились иронически к пьесам Ливия Андроника за их неуклюжий язык, для своего времени его произв. представляли собой выдающееся лит. событие и способствовали появлению новых драматургич. произв. Последователями и продолжателями дела Ливия Андроника выступили римские драматурги Гней *Невий* (ок. 280—201 до н. э., первый дебют его состоялся в 235 до н. э.), Плавт (ок. 254—184 до н. э.), Квинт *Энний* (239—169 до н. э.), перерабатывавшие греч. драму применительно к запросам рим. общества и утвердившие основы нац. лит. драмы. Гней Невий перерабатывал не только оригиналы греч. трагедий на мифологич. сюжеты, но и был создателем претексты — жанра историч. трагедии, почти совсем неизвестного грекам. Сюжет претексты заимствовался из древней римской истории (в отд. случаях из совр. драматургам жизни). Однако наибольшей славы Невий достиг в области комедии: он был создателем паллиаты, т. е. римской комедии, представлявшей собой переработку новой аттич. комедии. Персонажи паллиаты имели греч. имена, носили греч. одежду; действие пьесы всегда развивалось где-нибудь в Греции. Невий первый применил в комедии т. н. контаминацию — соединение в рим. пьесе сцен из двух греч. пьес. От драмы Невия дошли лишь небольшие отрывки. Частью на основании их, частью на основании отзывов позднейших рим. критиков можно сделать вывод о политич. независимости Невия, демократич. тенденциях его пьес и о его стремлении ввести в определённые рамки подражание греч. драматургам. Творчество Квинта Энния во многом отличается от творчества Невия, что объясняется условиями историч. обстановки его времени. Сразу же после окончания 2-й Пунической войны (218—201 до н. э.) начинается экспансия Рима на Восток, приносящая римлянам ряд крупных воен. успехов и заканчивающаяся покорением Македонии в 148 и Греции в 146 до н. э. (в этом же году в зап. Средиземноморье пал под ударами римляи Карфаген). В связи с этими походами Рима на Восток и непосредств. знакомством с культурой Греции на её родине в рим. обществе возникла потребность возможно быстрее освоить культурное наследство экономически более развитых стран Греции и Востока. В течение нескольких десятилетий наука, техника, иск-во, поэзия, красноречие Афин и Александрии торопливо усваиваются победителями. Среди рим. нобилитета было в это время немало сторонников приобщения Рима к эллинистич. культуре (напр., влиятельный род Сципионов). Человек широкого образования и огромного лит. дарования, Энний считал необходимым приблизить рим. лит-ру и т-р к греческим. От трагедий Энния дошло сравнительно много отрывков, судя по к-рым большинство его трагедий восходит к оригиналам Еврипида. Однако трагедия на греч. мифологич. сюжеты приобрела у Энния, как и у др. крупных рим. драматургов — Пакувия (220—130 до н. э.) и Акция (ок. 170 — ок. 85 до н. э.) ряд признаков, отличавших её от греч. оригиналов. Переработка греч. трагедии шла по линии насыщения её событиями, введения запутанного действия, усиления внешней патетики и чисто зрелищной стороны, придания характерам героев рим. черт. Роль хора в римской трагедии значительно уменьшилась: хоровые партии перелагались в монодии и дуэты актёров.

Бо́льшим успехом у зрителей пользовались римская комедия — *паллиата*, выдающимися драматургами к-рой, кроме Невия, были Плавт, Цецилий Стаций (ок. 220—ок. 168 до н. э.) и Теренций (ок. 185—159 до н. э.). Комедии Плавта представляют собой искусное творческое соединение новой аттич. комедии с элементами нар. рим. драмы — ателланы. Плавт свободно относился к своим греч. оригиналам (произв. Менандра, Дифила, Филемона и др.), иногда пропускал целые сцены, вводил свои, прибегал в целях большей занимательности действия к контаминации. От Плавта дошли до нас полностью 20 комедий («Амфитрион», «Клад», «Хвастливый воин», «Близнецы», «Псевдол», «Пленники» и др.) и одна в отрывках («Чемодан»). Персонажи комедий Плавта те же, что у Менандра и др. представителей новой аттич. комедии — старики-отцы, юноши, обычно влюблённые, но бессильные сами устроить свою судьбу, ловкие, пронырливые рабы, помогающие своим молодым хозяевам в устройстве их любовных дел, параситы, гетеры, сводники и сводницы, ростовщики, хвастливые воины и т. д. Пьесы Плавта требовали для своего исполнения 4—6 актёров и делились на 5 актов. Хотя Плавт и заимствовал сюжеты для своих пьес из новой аттич. комедии, он сумел отобразить в них черты рим. жизни. Важнейшей стороной реформы новой аттич. комедии, к-рую осуществил Плавт, было введение им муз. элемента в свои пьесы. До него в новой аттич. комедии пение и музыка играли лишь роль интермедий и исполнялись обычно в антрактах. Между тем у Плавта этот лирич. элемент (кантики — от лат. cano — пою) в нек-рых комедиях является преобладающим. Одни из кантиков представляли собой арии актёров, другие исполнялись речитативом под муз. аккомпанемент. Большое место в комедиях Плавта занимает буффонада, усвоенная им от ателланы с её постоянными масками обжоры, простака, с пощёчинами, драками, непристойными, но остроумными шутками. Динамичность действия, сочный юмор, обилие элементов буффонады (выражающейся также и в постоянном нарушении сценич. иллюзии, обращении актёров к зрителям), живой разговорный язык обеспечили комедиям Плавта успех не только у плебейского зрителя, но и в высших кругах общества. Реформатор новой аттич. комедии и вместе с тем создатель рим. самобытной комедии, актёр, режиссёр и организатор театр. дела, Плавт представляет собой выдающееся и неповторимое явление в истории др.-рим. т-ра.

1. Приам на коленях перед Ахиллом. Сцена из трагедии. Стенная живопись в Помпеях. 2. Медея и её дети. Сцена из трагедии. Стенная живопись в Помпеях.





Хвастливый воин и его парасит. Сцена из комедии. Стенная живопись в Помпеях.

1. Андромаха и Одиссей, требующий выдачи Астианакта, сына Гектора. Сцена из трагедии. Терракота. Рим. 2. Сцена из комедии. Мрамор. Неаполь.







Сцена из комедии Теренция «Девушка с Андроса». Из ср.-век. рукописи, восходящей к античному оригиналу.

Пьесы Теренция (сохранились все 6 написанных им комедий: «Девушка с Андроса», «Евнух», «Братья» и др.) были пост. между 166 и 160 до н. э. Сюжеты почти всех своих комедий Теренций заимствует у Менандра, причём старательно подчёркивает греч. колорит. Темы пьес Теренция — семейные конфликты; во всех комедиях существенную роль играет мотив любви. В пьесах Теренция также выступают пронырливые рабы, параситы, гетеры, но они обычно лишены грубых черт героев Плавта. У Теренция нет такой динамики в развитии действия, как у Плавта, нет и плавтовской буффонады, но он стремится дать (или сохранить от греч. оригинала) углублённую психологич. характеристику своих персонажей. В отличие от Плавта, у Теренция почти нет лирич. партий для пения. Комедии Теренция нравились аристократии, тяготевшей к греч. культуре, но не всегда пользовались успехом у плебейского зрителя. После смерти Теренция его пьесы ставились еще в течение неск. десятилетий, а затем исчезли из театр. репертуара. Однако с течением времени за изысканный язык они стали изучаться в школе.

Обострение обществ. противоречий в Риме во 2-й пол. 2 в. до н. э. (восстания рабов, реформы братьев Гракхов) оказало влияние на развитие т-ра. В пьесах Акция, в творчестве к-рого рим. трагедия достигла своего высшего расцвета, встречаются изображения нар. восстаний и борьбы с тиранами. Успеху трагедий Акция содействовала игра знаменитого трагич. актёра Эзопа. Постановки трагедий в это время отличались большой пышностью, что, по словам Цицерона, было гл. приманкой для простых зрителей. После смерти Акция трагедия быстро идёт к упадку.

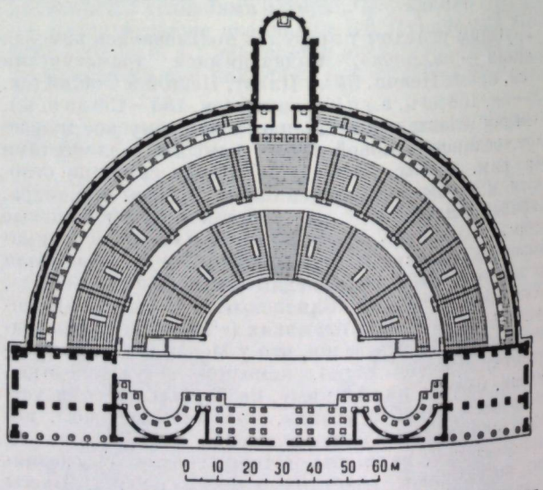


Комич. персонажи. Быть может; греки—философы, выводившиеся в лит. ателлане.

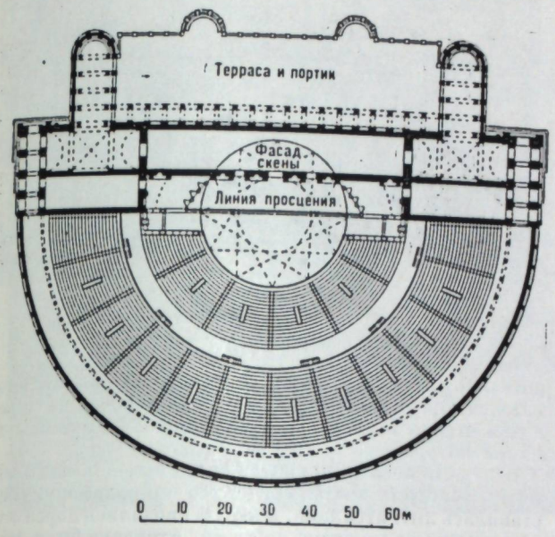
В области комедии паллиату сменила *тогата*, изображавшая жизнь свободных граждан, преимущественно низших и средних слоёв населения; действие происходило обычно в к.-л. небольшом италийском городке. Большое место занимали в этих пьесах женские персонажи (свободные женщины, а не гетеры). Крупнейшими драматургами этого жанра были Титиний, Афраний и Атта, писавшие во 2-й пол. 2 — нач. 1 вв. до н. э. (от их пьес дошло ок. 600 отд. строк). Однако и тогата в нач. 1 в. до н. э. уступила место литературно обработанной ателлане, к-рая также показывала жизнь низших слоёв населения Италии, но в к-рой зритель встречал давно знакомые ему типы-маски. Из авторов лит. ателланы известны Новий и Луций Помпоний; из их произв. до нас дошло ок. 300 б. ч. разрозненных стихов. Кроме 4 постоянных масок, в лит. ателланах выводились также представители разл. слоёв населения Италии и даже в пародийном виде герои трагедии. Среди персонажей ателланы были также чудовища — Мандук-обжора, Ламии, поедающие детей, и др. Подобно сатировской драме у греков, лит. ателлана ставилась после трагедии. В сер. 1 в. до н. э. лит. ателлана была оттеснена на второй план литературно обработанным мимом (ставившимся также после трагедии); от мима сохранилось вдвое меньше отрывков, чем от ателланы. Выдающимися представителями литературного мима были рим. всадник Децим Лаберий, писавший мимы, и вольноотпущенник Публилий Сир (т. е. родом из Сирии), известный как талантливый актёр мима. Исполнители мимов (также наз. мимами) играли без масок, среди них были и женщины. Литературные ателланы и мимы иногда откликались на политич. события и даже выступали против властей.

Римские актёры (histriones, actores), происходившие из среды вольноотпущенников или рабов, занимали низкое обществ. положение. Они объединялись в труппу во главе с хозяином, к-рый по договорённости с магистратами организовывал театр. представления и сам нередко играл гл. роли. Комедии Плавта и Теренция содержат многочисл. указания на игру актёров — на их движения, позы, жесты, мимику (Плавт — «Хвастливый воин», стих 200—219, «Близнецы», стих 848—876; Теренций—«Формион», стих 210—218 и др.). В 3 и 2 вв. до н. э. актёры играли, как правило, без маски, к-рая вошла в употребление только ок. 1 в. до н. э. при знаменитом комич. актёре *Росции*. Женские роли исполнялись мужчинами. Представления давались на ежегодных гос. праздниках: на Римских (сентябрь), Плебейских (ноябрь) и Аполлоновых (июль) играх, Мегалесиях (справлявшихся в апреле в честь «великой матери богов» Реи-Кибелы), Флоралиях (устраивавшихся в апреле — мае в честь Флоры, богини цветов и весны). Спектакли организовывались также во время триумфальных и погребальных игр, при выборах высших государственных должностных лиц и т. п.

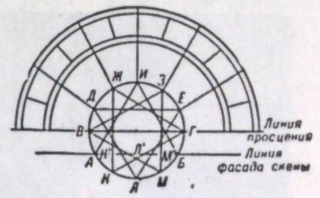
План т-ра Помпея в Риме. 55—52 до н. э.



Постоянных театр. зданий в Риме вплоть до сер. 1 в. до н. э. не было. Драмы разыгрывались на подмостках временных театр. сооружений. В комедии действие происходило обычно на гор. улице перед двумятремя выходящими на неё домами, к-рые изображались с помощью деревянной перегородки с прорезами для окон и дверей. Иногда сооружали верхний этаж и крышу. На сценич. площадку вела лестница с несколькими ступеньками, по к-рой поднимались персонажи, прибывшие из города или другой страны. Все сооружения, воздвигавшиеся для театр. представлений, ломались по их окончании. Первые постоянные театр. здания были воздвигнуты в греч. колониях — на Юге Италии и в Сицилии; они воспроизводили форму греч. т-ров. Старейшим чисто римским постоянным т-ром, руины к-рого сохранились, является т. н. малый т-р в Помпеях, построенный приблизительно в 79 до н. э. Т-р предназначался для муз. представлений. Здание было 4-угольным; над сценич. площадкой и над местами для зрителей имелась крыша. В Риме постоянный каменный т-р был сооружён Помпеем в 55—52 до н. э. В конце 1 в. до н. э. в Риме появились ещё 2 каменных т-ра. В 13 до н. э. Луций Корнелий Бальб построил т-р на Марсовом поле, в 11 до н. э. завершена постройка т-ра Марцелла, начатая еще при Цезаре. От этого т-ра сохранились остатки наружной стены, разделённой на 3 этажа, что соответствует 3 внутр. ярусам. Архитектура римского т-ра имела ряд особенностей, отличавших его от греч. театра. Места для зрителей (лат. cavea) были расположены в один или несколько ярусов в виде полукруга. Оркестра также имела форму полукруга, на ней помещались места для сенаторов. Здание *скены* (лат. scaena) и места для зрителей были соединены: открытые пароды греч. т-ра заменены сводчатыми проходами. Сценич. площадка в рим. т-ре (pulpitum, proscaenium) имела высоту в среднем 1,5 *м*, глубину 6 *м*. Фасад скены (scaenae frons) был богато декорирован. Подробнее описание римского т-ра и его сравнении с греческим дал Витрувий — римский инженер и архитектор времени Цезаря и Августа.



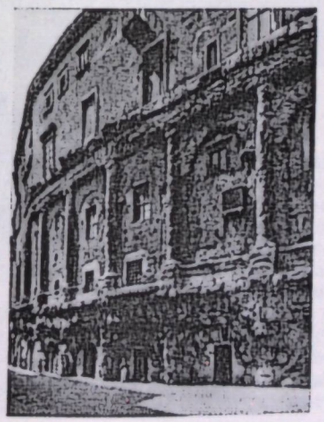
План т-ра Марцелла в Риме (пунктиром обозначены 4 равносторонних треугольника, вписываемых, согласно схеме Витрувия, в круг орхестры).



План римского т-ра по Витрувию.

В своём трактате «Об архитектуре» Витрувий даёт указание, как надо делать план римского т-ра. В круг орхестры вписываются 4 равносторонних треугольника, вершины к-рых в 12 местах через равные промежутки касаются линии окружности. Основание того треугольника, вершина к-рого касается середины зрительских мест, образует переднюю стену (на плане линия АБ) здания скены, богато украшенную в римских т-рах (это и есть задник сценич. площадки, называвшийся у римлян scaenae frons, т. е. фасад скены). Линия, проходящая через центр круга и параллельная основанию этого треугольника (на плане линия ВГ), отграничит помост просцения от 2-й половины орхестры, предназначенной для сенаторских мест. Высота этого помоста не должна, по Витрувию, превышать 5 футов, чтобы сидящие в орхестре могли следить за движениями всех исполнителей. Из 12 углов треугольников 7 указывают на направление подъёмов и лестниц, ведущих к первому круговому проходу и разделяющих первый ярус на отд. клинья. Во 2-м ярусе между лестницами, идущими из 1-го яруса, добавлялись дополнительные лестницы. Остальные 5 углов треугольников обозначают положение сцены. Средний должен находиться против царских дверей (Л'), углы справа и слева обозначат расположение гостевых дверей (К' и М'), а два крайних угла (А и Б) — боковые проходы на сцену. Длина сцены должна превышать вдвое диаметр орхестры. Витрувий упоминает и о периактах, помещая их сзади гостевых дверей. За периактами находятся выступы крыльев, образующие входы на сцену, один с форума, другой — из чужой страны.

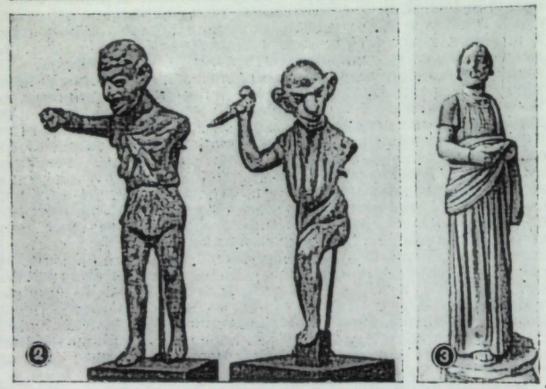
Т-р Марцелла в Риме.



Рим. театр. культура проникла и в провинции. Как на западе, так и на востоке в обширных рим. владениях стали воздвигаться театр. здания. Однако большинство из них было построено уже в период империи.

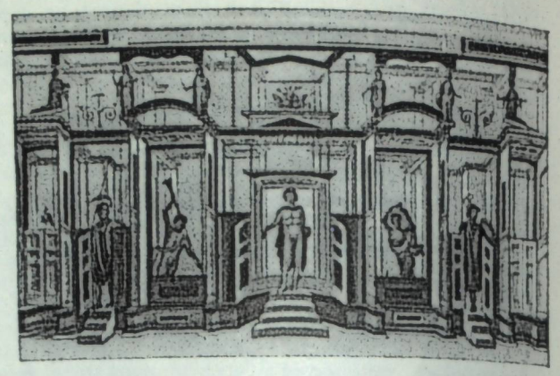
Римский театр императорской эпохи. Установление принципата Августа означало консолидацию римского рабовладельческого строя. Прекращение длительных гражданских войн благоприятно сказалось на развитии культуры и иск-ва. Высшего подъёма достигает литература («Золотой век» Августа); значительного развития — изобразит. иск-во. Однако уже при Августе выявились тенденции, пагубно повлиявшие в дальнейшем на развитие литературы и иск-ва — отсутствие свободы в трактовке обществ. вопросов, зависимость иск-ва, в т. ч. и т-ра, от официальной идеологии и знатных покровителей. Август стремился превратить т-р в средство отвлечения нар. масс от политич. борьбы. При Августе (как и при его преемниках) представления стали устраиваться чаще, но они носили гл. обр. развлекательный, зрелищный характер. Общественная роль т-ра снизилась. Эта тенденция усилилась при последующих правителях, превратившихся в настоящих монархов, опиравшихся на постоянное войско и разветвлённый бюрократич. аппарат. Исчезновение свободного италийского крестьянства, рост деклассированного гор. населения, паразитич. образ жизни рабовладельческих верхов и бесправие всех обществ. кругов перед лицом императорской власти оказывали отрицат. влияние на всё развитие рим. культуры, в т. ч. и на т-р. Снижение идейной роли т-ра сказалось прежде всего на репертуаре. Хотя трагедии в 1—2 вв. еще шли на сцене, но обычно из них исполнялись лишь отд. лирич. партии, на первый план выдвигалось вокальное мастерство актёра. Дошедшие до нас трагедии рим. философа-стоика *Сенеки* (приблиз-







1. Театр. маски. Мозаика. Рим. 2. Римские мимы. Терракота. Британский музей. 3. Персонаж римской комедии: гетера. Терракота. Неаполь. 4. Актёр пантомима. Слоновая кость.

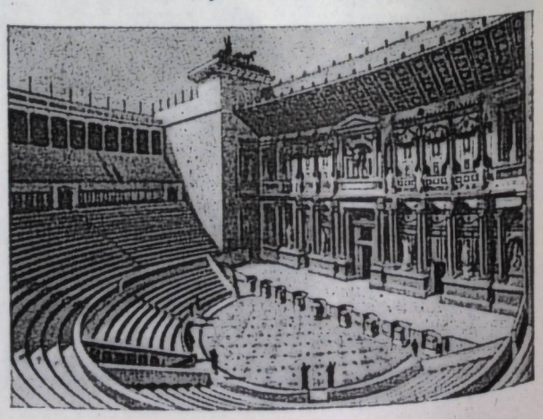


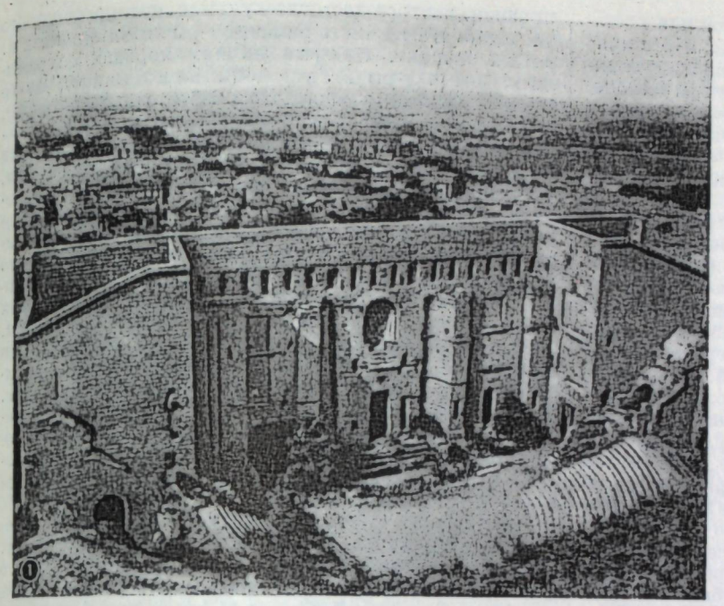
Сцена из представления мима. Стенная живопись в Помпеях.

зительно 3 до н. э. — 65 н. э.), по мнению ряда исследователей, предназначались не для постановки на сцене, а для чтения в аристократич. салонах единомышленников автора.

В первые века империи на сцене еще шли паллиаты и тогаты старых драматургов. Но, по-видимому, чаще ставилась лит. ателлана, в к-рую вводились порой острые намёки на политич. события. Ателлана была распространена и в сев. провинциях Рима, особенно в Германии. Ещё большим успехом пользовался *пантомим* — сольный драматич. танец (обычно на мифологич. сюжет), сопровождавшийся музыкой и пением хора. Другим видом балетного спектакля была *пиррихa* (pyrrhicha), исполнявшаяся ансамблем танцовщиков и танцовщиц. Её сюжеты также черпались из мифологии, гл. внимание уделялось роскошным декорациям и разнообразным сценич. эффектам. По-прежнему огромным успехом пользовался мим, вытеснивший ко времени поздней империи все другие виды представлений, кроме балетных. Из маленькой бытовой сценки мим превратился в большую пьесу (строившуюся в основном на импровизации) с занимательным и нередко запутанным сюжетом, со значит. количеством действующих лиц и сложным сценич. аппаратом. Мим эпохи империи представлял собой часто блестящее феерич. зрелище. В небольших городах и сельских местностях бродячие труппы показывали по-прежнему небольшие сценки, акробатич. номера, жонглирование и фокусы. Темами для мима служили супружеские измены, приключения разбойников, судебное крючкотворство, нападки на христианство с его догматами и обрядами. От 2 в. н. э. дошёл до нас

Римский т-р в Остии. Реконструкция.







1. Руины римского т-ра в Оранже (Франция). 2. Руины Одеона Ирода Аттика в Афинах. 2 в.

сценарий мима, составленного на сюжет трагедии Еврипида «Ифигения в Тавриде». Обществ. положение актёров и актрис мима было чрезвычайно низким. Значительно большей популярностью, даже по сравнению с мимом и пантомимом, пользовались еще со времени республики цирковые представления и гладиаторские бои, устраивавшиеся в Колизее и др. амфитеатрах, а также и в цирках. Они отличались в императорскую эпоху крайней жестокостью. В играх принимало участие несколько сот пар гладиаторов. В ряде случаев эти игры были театрализованными и разыгрывались на к.-л. мифологич. сюжет. Так, одна часть гладиаторов изображала троянцев, другая — греков, идущих на штурм Трои. Наряду с гладиаторскими играми устраивались кровавые зрелища — растерзание безоружных людей (гл. обр. осуждённых преступников) дикими зверями. В амфитеатре и цирках разыгрывались также сцены единоборства охотника со зверем или массовой охоты. Иногда такие зрелища входили составной частью в мим или пантомимич. представления. Цирковые игры включали в себя состязания колесниц, бег, кулачные бои, театрализованные сражения. На особых прудах и озёрах, на аренах амфитеатров (и даже в т-рах) устраивались инсценировки морских сражений. Существование подобных театрализованных зрелищ — яркое свидетельство упадка собственно театр. иск-ва.

В период империи, особенно в первые два века, было построено много новых т-ров, как на западе, так и на востоке империи. На юге Италии и в Сицилии существовавшие там раньше греч. т-ры перестраивались по римскому образцу (большой т-р в Помпеях, Сегесте, Таормине и др.). По соседству с Римом, а также в Сев. Италии и Галлии, где не было раньше т-ров, возникали уже чисто римские т-ры. При Августе был построен т-р в римской гавани Остии, перестроенный в конце 2 в. Он соединён с форумом, на к-ром стоит храм. Хорошо сохранилось здание т-ра в Оранже с высоким и красивым фасадом (1—2 вв.). По верхнему краю зрительных мест идёт вокруг крытая колоннада, имевшая приспособления для устройства тента над т-ром. Над сценич. площадкой имелась крыша. Внутренность высоких боковых зданий, соответствующих греч. параскениям, служила, по всей вероятности, для репетиций хора или для артистич. уборных. Внешний фасад т-ра выходил на перистиль (peristylum, т. е. двор с колоннадой), к-рый мог служить в качестве фойе. К перистилю примыкал цирк. Такая комбинация встречается и в нек-рых других т-рах. В правление Нерона (54—68) перестроили по рим. образцу и т-р Диониса в Афинах (см. рис. на с. 530 в ст. *Древнегреческий театр*). Перед зданием скены соорудили сценич. площадку высотой приблизительно 1,5 *м*, благодаря чему полный круг орхестры нарушился. К этому же времени орхестру вымостили мраморными плитами. Посредине её — ромб, также вымощенный плитами, а на пересечении его диагоналей находится небольшая впадина, где стоял жертвенник Диониса. С наружной стороны водосточного канала этого т-ра воздвигли мраморную балюстраду, к-рая должна была защищать зрителей от несчастных случаев во время гладиаторских игр или же когда на орхестру выпускали диких зверей. Последние изменения были сделаны уже в 3 или 4 в. правителем Аттики Федром. Канал для стока воды засыпали. Балюстраду и переднюю стену гипоскения сделали водонепроницаемыми.

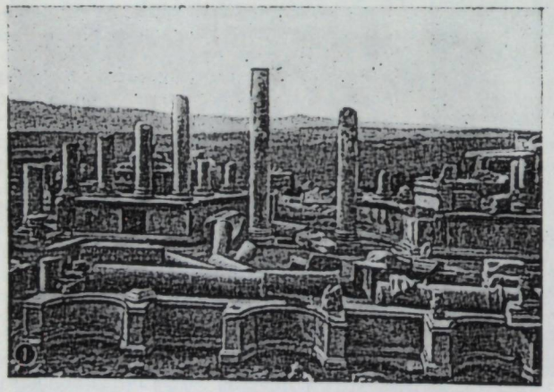
Орхестра могла теперь наполняться водой для постановок, изображающих морские сражения. На том же рис. виден фриз, украшающий гипоскений и сделанный, по предположению Дёрпфельда, еще при Нероне. Сохранившаяся часть этого фриза имеет 3 ниши, в одной из к-рых изображён стоящий на коленях Силен. У всех фигур, кроме Силена, головы срезаны, что можно объяснить общим понижением сцены приблизительно до 1,3 *м*.

В Малой Азии к началу нашей эры широко распространился особый тип театр. здания, получивший в совр. науке название «греко-римского» (т-ры в Термессе, Сагалассе, Патаре, Мире и др. городах). Здания этого типа не только сооружались вновь, но по их образцу перестраивались и старые эллинистич. т-ры (напр., в Магнесии и Эфесе). Как и в греч. т-рах, в этих театр. зданиях места для зрителей б. ч. сохраняют свою старую форму, занимая более половины круга, между зрительскими местами и скеной имеются только открытые проходы (пароды), орхестра, частично занятая зданием скены, всё же охватывает более половины круга (в нек-рых греко-римских т-рах она составляет даже целый круг). В то же время греко-римские т-ры, по сравнению с чисто греческими т-рами, имеют нек-рые новые черты: сцена в них ниже сцены эллинистич. т-ра, но выше сцены римского т-ра; её приблизительная высота 2,5 *м*, глубина больше, чем в эллинистич. т-ре и иногда достигает св. 6 *м*; фасад скены в греко-рим. т-ре был детально разработан (в Эфесе, напр., разнообразные архитектурные сооружения, подымающиеся до 3 этажей, дают пышный условный фон для игры актёров; скена имеет семь дверей, выходящих на просцений).

Много новых т-ров было сооружено в эпоху Антонинов (96—192), когда Рим. империя в связи с возникновением новых городов и оживлением старых провинц. центров достигла кульминац. пункта своего развития. Новые чисто римские т-ры возникли во 2 в. в Сев. Африке. Нек-рые из них хорошо сохранились, напр. т-ры в Тимгаде (ныне в Алжире), Дугге (ныне в Тунисе), а также т-р в Сабрате (ныне в Ливии), относящийся уже ко времени Септимия Севера (193—211). Во всех этих т-рах зрительские места, идущие полукругом, соединяются с высоким фасадом скены, богато украшенным портиками и большими прямоугольными нишами. В Афинах вскоре после 160 богатым аттич. гражданином Иродом Аттиком было воздвигнуто на юго-зап. склоне Акрополя здание в чисто римском стиле для муз. состязаний. Склон Акрополя естественно был использован для зрительских мест, окружённых наверху полукруглым портиком. Т-р имел параскении, смыкавшиеся со зрительскими местами. Т. о., пароды по рим. образцу были закрытыми. Сценич. площадка лежит между параскениями. Фасад скены, так же как и внутр. стороны параскениев, украшен колоннами, поставленными на высоких пьедесталах, пилястрами и нишами в нижнем этаже и центральной нишей в верхнем этаже. Одеон имел деревянную крышу над сценой.

Интенсивный рост театр. строительства при Антонинах, распространение театр. культуры в зап. и вост. провинциях империи не могли заслонить отмеченного уже факта общего упадка театр. культуры в период империи. Временный подъём империи при Антонинах оказался непрочным. В период социального кризиса 3 — 1-й пол. 4 вв., а особенно во 2-й пол. 4 и в 5 вв., когда под напором усиливающегося революц. движения рабов и колонов, вторжения германцев начинается крушение рабовладельческой системы в Средиземноморье, происходит дальнейшее падение театр. культуры. Однако и в это время устраиваются игры. В сер. 4 в. для них было отведено 175 дней в году: из них 10 дней на гладиаторские, 64 на цирковые и 101 день на театр. игры (цирковых и гладиаторских игр было меньше, т. к. они стоили дороже). Среди театр. игр в последние века империи преобладали почти исключительно мимы, репертуар к-рых строился на пародировании мифов, сценах повседневной жизни, супружеских измен и т. д. Нападки на христианство и пародирование его обрядов стало уже невозможным, т. к. в нач. 4 в. при Константине христианство было объявлено официально дозволенной, а в конце 4 в. при императоре Феодосии (379—395) и гос. религией. С этого времени усиливается борьба церкви против мимов, появляется ряд направленных против них церковных постановлений. Однако мимы продолжали существовать как в вост., так и в зап. части империи. В Италии игры продолжаются еще и при короле остготов Теодорихе (493—526). Бродячие труппы мимов существовали еще в 6 и 7 вв. н. э. в отд. варварских гос-вах, возникших на развалинах Римской империи. Богатый опыт римских мимов был использован и ср.-век. гистрионами.

1. Руины т-ра в Дугге (Сев. Африка). 2. Т-р в Дугге. Реконструкция.



В Восточной Римской империи кризис рабовладельческого общества не принял таких острых форм, как на Западе, и здесь дольше сохранялись социальные и культурные отношения, характерные для античности. Светский театр в Византии явился наследником и продолжателем античного т-ра в том же виде, в каком он нам известен из эпохи поздней Римской империи. В 4 в. в Константинополе существовало 4 т-ра, из них 3 были построены в новой столице Константином (местоположение их нам неизвестно). В этих т-рах шли мимы и пантомимы, а также обозрения на злобу дня, в к-рых, несмотря на преследования властей, допускались иногда и политич. выпады. Один из видных церковных деятелей Византии Иоанн Златоуст (345—407) упоминает о существовании наряду с мимом пьес с сюжетом, заимствованным из древних трагедий.

Римский т-р сыграл большую роль в развитии мирового т-ра. В своей борьбе со ср.-век. религиозно-схоластич. мировоззрением выдающиеся драматурги эпохи Возрождения и последующего времени (Шекспир, Корнель, Гольдони и др.) не раз обращались к

римской драме, воспринимая через неё гуманистич. традиции античной культуры. В 15—16 вв. произв. Плавта, Теренция, Сенеки читались, переводились, по их образцам создавались пьесы на совр. и историч. сюжеты. Через драмы Сенеки Европа познакомилась с древнегреч. трагедией в её рим. переработке. Особенный интерес драматурги новой Европы проявили к рим. комедии: Шекспир, Мольер и др. широко пользовались наследием Плавта и Теренция. Влияние рим. театр. культуры сказалось и в области театр. архитектуры. При строительстве первых театр. зданий эпохи Возрождения использовались сведения из трактата Витрувия «Десять книг об архитектуре» (напр., т-р Олимпико в Виченце, Италия, арх. А. Палладио; начат в 1580, закончен в 1584).

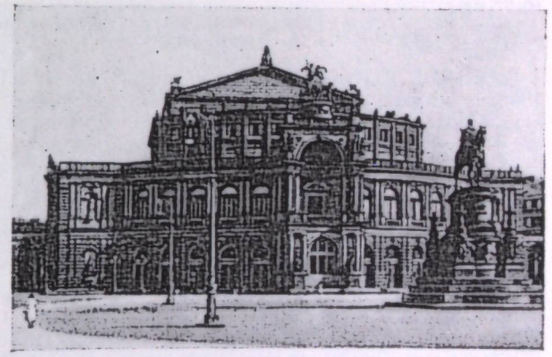
Лит.: История римской литературы, т. 1—2, под ред. С. И. Соболевского [и др.], М., 1959—62; Тронский И.М., История античной литературы, 3 изд., Л., 1957; История римской литературы, под общей ред. Н. Ф. Дератани, М., 1954; Покровский М. М., История римской литературы, М.—Л., 1942; Теренций Публий, Адельфы. Комедия. Введение и коммент. С. И. Соболевского, М., 1954; Модестов В. И., Лекции по истории римской литературы, СПБ, 1888 и дополнение, СПБ—М., 1905; Веселовский А. Н., Три главы из исторической поэтики, Собр. соч., т. X, М., 1937; то же, в его кн.: Историческая поэтика..., Л., 1940; Хрестоматия по античной литературе, т. 2. Римская литература, под общей ред. Н. Ф. Дератани, М., 1958; Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 1, М., 1936; Хрестоматия по истории западноевропейского театра. Сост. и ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1937; Варнеке В. В., История античного театра, М.—Л., 1940; его же, Очерки из истории древнеримского театра, СПБ, 1903; его же, Наблюдения над древнеримской комедией. К истории типов, Казань, 1905; Витрувий, Десять книг об архитектуре, пер. Ф. А. Петровского, М., 1936; Гораций Квинт Флакк, Послание к Пизонам, в его кн.: Полное собрание сочинений, пер. под ред. и с примеч. Ф. А. Петровского, М.—Л., 1936; Фридлендер Л., Картины из бытовой истории Рима..., ч. 1, СПБ, 1914; Bieber M., Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, B.—Lpz., 1920; её же, The history of the Greek and Roman theater, Princeton, 1939; Schanz M., Geschichte der römischen Literatur, Bd 1—4, Münch., 1907—22, 4. Aufl. [bearb. v. Hosius], Bd 1—2, Münch., 1927—36; Ribbeck O., Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik, Lpz., 1875; Norden E., Die römische Litertur, Lpz., 1954; Gudeman A., Geschichte der lateinischen Literatur, Bd 1—3, Lpz., 1923; Pichon R., Histoire de la littérature latine, P., 1908, 5 éd., P., 1912; Rostagni A., Storia della letteratura latina, t. 1—2, Torino, 1947—52; Kindermann H., Theatergeschichte Europas, Bd 1. Das Theater der Antike und des Mittelalters, [Salzburg], 1957; Flickinger R. C., The Greek theater and its drama, 4 ed., Chi. (Ill), 1936 (даётся ряд сведений и о римском театре). *Вал. Г.*

ДРЕ́ВНЯЯ АТТИ́ЧЕСКАЯ КОМЕ́ДИЯ — ранний вид литературной комедии в Др. Греции, получивший распространение в Аттике (область на Ю.-В. Ср. Греции). Начало Д. а. к. восходит к сельским празднествам в честь бога Диониса. Аристотель сообщает в «Поэтике» (гл. 4), что комедия (от греч. κῶμος — гулянка, толпа гуляк и ᾄδω — пою; букв. — пение на гулянке или пение гуляк) возникла из импровизации и ведёт своё начало от запевал фаллич. песен, к-рые исполнялись в честь Диониса. Первые сведения о Д. а. к. относятся приблизительно к 487 до н. э. (упоминание о Хиониде, первом известном Аристотелю авторе комедий). Ок. 464 до н. э. комедия была впервые допущена к представлению на гос. празднествах. Д. а. к. развивалась в условиях афинской демократии и носила политич. характер. В ней постоянно затрагивались вопросы гос. устройства, деятельности отдельных учреждений Афинской республики, её внешней политики, обществ. воспитания детей и юношества, в карикатурном виде выводились представители власти, поэты, философы. Обязат. принадлежностью Д. а. к. являлся хор, состоявший из 24 чел. и разделявшийся на 2 полухория. На построении Д. а. к. отразилось происхождение её из сельских празднеств в честь Диониса; существ. частью был *агон* — словесное состязание гл. действующих лиц, и *парабаса* — непосредств. обращение хора к зрителям. Художеств. расцвета Д. а. к. достигла в творчестве *Аристофана* (до нас дошло полностью 11 комедий, написанных им). Среди предшественников и современников Аристофана — Кратин, Кратет (период расцвета их творчества — сер. 5 в. до н. э.), Ферекрат (ок. 437), Фриних (ок. 429), Евполид и Платон (годы Пелопоннесской войны). Произведения этих авторов сохранились лишь в отрывках. Поражение Афин в Пелопоннесской войне, учреждение правительства «тридцати тиранов» (404—403 до н. э.) и уничтожение демократич. учреждений создало неблагоприятные условия для развития политич. комедии. Хотя демократич. учреждения в Афинах после гражданской войны были восстановлены (в 403 до н. э.), Афины перестали играть важную роль в Греции, прекратилась бурная политич. жизнь, борьба партий, и Д. а. к. утеряла питающую её почву.

Лит.: История греческой литературы, под ред. С. И. Соболевского [и др.], т. 1, М.—Л., 1946; Соболевский С. И., Аристофан и его время, М., 1957; Радцигс. И., История древнегреческой литературы, 2 изд., М., 1959; Bieber M., The history of the Greek and Roman theater, Princeton, 1939. *Вал. Г.*

ДРЕ́ЗДЕНСКАЯ О́ПЕРА — оперный театр при дворе саксонского курфюрста в 17 в. В 1667 Д. о. давала спектакли в «комедийном доме»; капельмейстерами Д. о. в конце 18 в. были И. Гассе и И. Науман. В 1816—26 т-ром руководил К. М. Вебер, затем в течение двух лет — Г. Маршнер. К этому времени Д. о. завоевала мировую славу. В 1841 постановки оперы были перенесены в здание Придворного т-ра, построенного в 1838—41 по проекту арх. Г. Земпера. В 1842—49 капельмейстером Д. о. был Р. Вагнер, осуществивший здесь первые пост. своих опер: «Риенци» (1842), «Летучий гол-

Вверху — здание оперного т-ра в Дрездене. Внизу — представление оперы-балета «Семь планет» на сцене Дрезденской оперы. 1678.





ландец» (1843) и «Тангейзер» (1845). В 1869 здание т-ра сгорело; в 1870—78 оно было заново отстроено арх. М. Земпером. В 1898 т-р был переименован в «Королевскую оперу». На сцене т-ра прошли премьеры опер Р. Штрауса под рук. автора: «Саломея» (1905), «Электра» (1909), «Кавалер роз» (1911) и др. Д. о. является вторым (после Берлинского) по значению оперным т-ром ГДР. Среди новых пост. т-ра: «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера, «Русалка», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Кармен» и др. Дирижёрами т-ра были Э. фон Шук (1872—1914), Ф. Буш (1922—1933), Й. Кейльберт (1945—51), Ф. Конвичный (1953—1955) и др., среди солистов — лауреаты Нац. пр. К. Гольц, И. Герман, Г. Пфланцль.

Лит.: Dresdner Kapellbuch, hrsg. von G. Hausswald, [s. l.], 1948; Lepel F. von, Die Dresdner Staatsoper in der Gegenwart, Dresd., 1951. *Л. М., Ст. Р.*

ДРЕ́ЙДЕН, Симон Давыдович [р. 19.XII.1905 (1.I. 1906)] — русский советский театровед и театральный критик. Лит. деятельность начал в 1923 (журн. «Жизнь искусства», газ. «Петрогр. правда»). Автор книг, статей, рецензий о драм., муз. и кукольном т-ре, эстрадном иск-ве, монографий об актёрах. С 1926 вёл педагогич. работу (Высшие курсы искусствоведения и Театр. ин-т в Ленинграде, ГИТИС).

Соч.: Ленин и искусство, Л., 1925, 2 изд., Л., 1929; Певцов, в сб.: И. Н. Певцов, Л., 1935, с. 213—220; Николай Черкасов, Л., 1937, 2 изд., М., 1939; Б. Чирков, «Искусство кино», 1937, № 8; Киров и искусство, «Звезда», 1939, № 12, 1940, № 12; С. М. Киров и строительство советского театра, в кн.: Театр. альманах, М.—Л., 1947, с. 12—38; Государственный Ордена Трудового Красного Знамени Академический театр драмы им. А. С. Пушкина, в сб.: Ленинградские т-ры в годы Великой Отечеств. войны, Л., 1948, с. 97—164; Полвека дружбы, в кн.: МХАТ в Ленинграде, Л., 1948, с. 5—88; Театр кукол СССР, в кн.: Театр кукол СССР. Каталог выставки, М., 1957; Театр кукол зарубежных стран, М.—Л., 1959 (сост., ред. и вступ. ст.); Страницы большой жизни, в кн.: Скарская Н. и Гайдебуров П., На сцене и в жизни, М., 1959 (Вступ. ст., с. 3—82); Сказки, рожденные жизнью, в кн.: Шварц Е., Кукольный город, М.—Л., 1959 (Вступ. ст., с. 3—27); Капитан детского театра, в кн.: Зельцер С., А. А. Брянцев, М., 1961, с. 7—37; Большие дела маленьких кукол, в сб.: Театр кукол СССР. 1959—1960, М., 1961.

ДРЕ́ЙСИГ, Иван Христианович (1791—12.XII. 1888) — украинский актёр. Современник Щепкина и Мочалова. Начал сценич. деятельность в 1815 в труппе И. Ф. Штейна в Харькове как хорист, костюмер, позже — актёр. Здесь Д. получил возможность изучить реалистич. принципы, утверждавшиеся в театр. иск-ве М. С. Щепкиным, выступавшим в труппе Штейна. Работал в труппах К. М. Зелинского, Д. Д. Жураховского, И. И. Пилони, гастролируя во многих юж. городах России. Организовал в Ставрополе труппу, в к-рой был актёром и режиссёром. Принимал участие в обороне Севастополя (1853). В 1845 впервые пост. «Наталку-Полтавку» Котляревского, а также пьесы Г. Ф. Квитки-Основьяненко. Воспитанный в основном на водевиле и мелодраме, Д. с появлением реалистич. пьес Гоголя углублял своё мастерство, создавая психологически мотивированные образы. Актёр большого обаяния, обладавший мастерством перевоплощения и большим трудолюбием, Д. завоевал славу первоклассного мастера в таких ролях рус. репертуара, как Городничий, Подколесин. Но подлинной стихией актёра были укр. нар. образы; он был «несравненный» Чупрун, Выборный («Солдат-чародей», «Наталка-Полтавка» Котляревского), Потап Лавруда («Бой-баба» Квитки-Основьяненко). Д. считался лучшим на Украине Шельменко («Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко). Критики часто сравнивали Д. со Щепкиным, но ему не хватало «патетического элемента», подлинного драматизма. Вместе с К. П. Солеником Д. широко пропагандировал на Украине рус. драматургию, а вне Украины — драматургию укр. народа. Уже в 85-летнем возрасте Д. был приглашён в Москву для участия в спектаклях Нар. т-ра на Политехнич. выставке. Здесь он блеснул своим редким мимич. дарром, сыграв без грима почти бессловесную роль Ростаковского в «Ревизоре». Последние годы жизни играл в Кременчуге, Кишинёве, Ростове-на-Дону. Умер в богадельне в Харькове.

Д. написал водевиль «Два брата с Саншаривки, третий с Хорола», в к-ром играл Панька Вередея, переработал комедию Зелинского «Свадьба Терпелихи» (продолжение «Наталки-Полтавки»). Народно-реалистич. традиции Д. нашли своё отражение в творчестве корифеев укр. т-ра М. Л. Кропивницкого, Н. К. Садовского, П. К. Саксаганского.

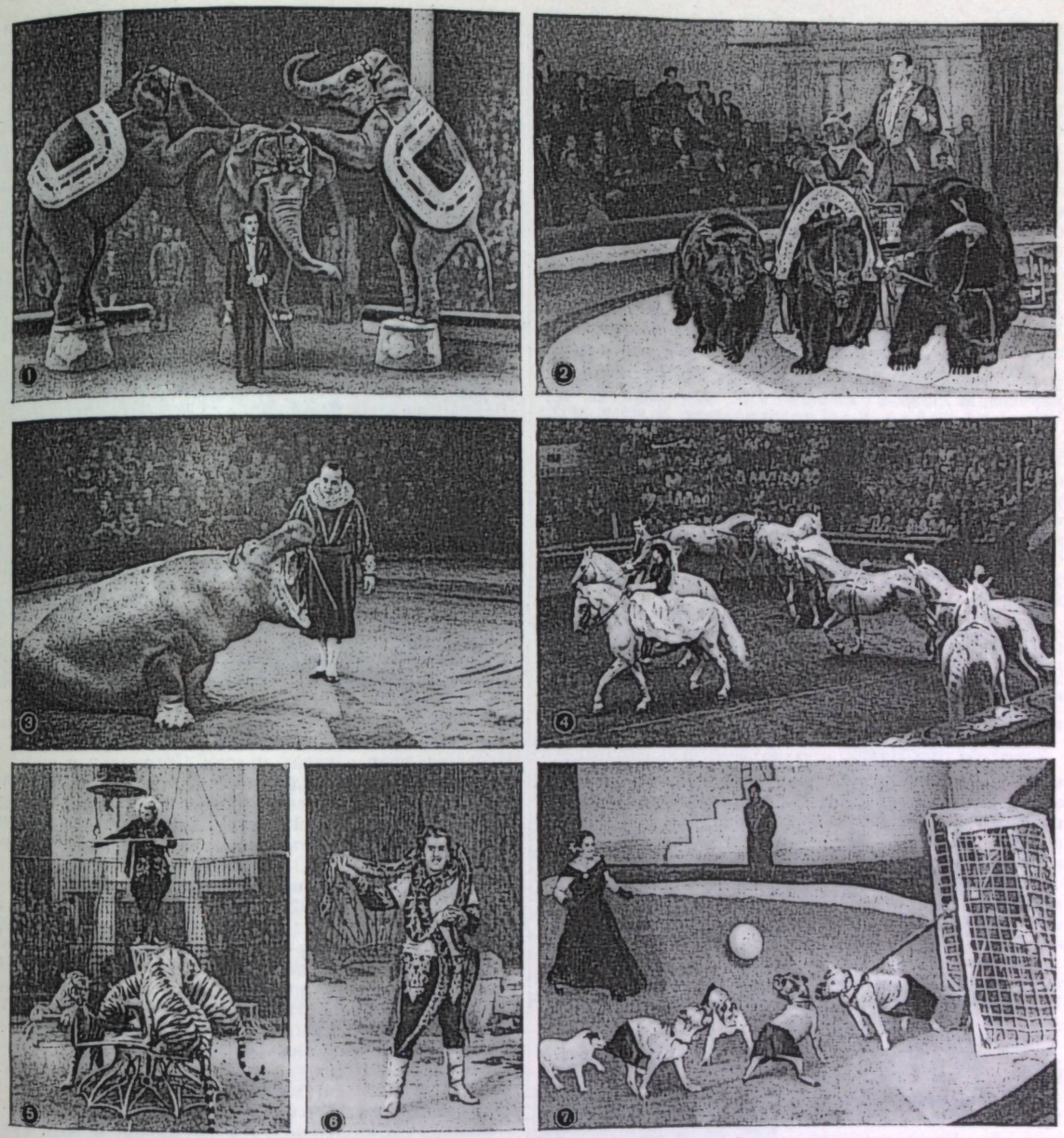
Лит.: «Южный край», Харьков, 1888, № 2739, 1893, 13 июля, № 4303; Каминев Б., Театральные воспоминания, Одесса, 1895; Данилов В. В., Из прошлого Екатеринославского театра, в кн.: Летопись Екатеринославской Ученой Архивной комиссии, вып. VI, Екатеринослав, 1910, с. 3—12; «Репертуар русского и Пантеон иностранных театров», СПБ, 1843, т. 3, кн. 7—8; «Репертуар и Пантеон», СПБ, 1846, т. XIII; «Московский Листок», 1888, 23 дек., № 357. *А. Г., И. Д.*

ДРЕССИРО́ВКА (франц. dresser — обучать, дрессировать) — обучение животных путём многократного повторения постепенно усложняющихся упражнений с целью выработки и сохранения определённых навыков. Д. называют и публичный показ обученных животных. «Задача всякой дрессировки сводится к тому, чтобы приучить животное по данному сигналу производить какие-либо нужные действия» (В. Л. Дуров). Д. заключает в себе не только выучку, но и безотказность её демонстрации при появлении стимула — команды.

Для выяснения причин возникновения и закрепления у животного тех или иных навыков требуется установить закономерность между восприятием и ответным действием. Научным объяснением этого процесса явилась теория условных рефлексов И. П. Павлова. Быстрота образования и прочность приобретённых навыков зависят от степени развития высшей нервной системы животного, от подбора раздражителей, вызывающих нужное действие, от умения дрессировщика использовать доминирующий в данном животном инстинкт. Так, енот по приказу дрессировщика моет и полощет в воде бельё, к-рое держит в передних лапках, потому что на воле перед едой так же поступает со своей пищей; морской лев оказывается прекрасным жонглёром, т. к. делает сходные движения, охотясь за рыбой; кенгуру-боксёр лишь повторяет на манеже свои обычные приёмы самозащиты в природных условиях; тигру легко совершить огромный прыжок и т. п. Поэтому совр. дрессировщик, помимо необходимых ему качеств—бесстрашия, хладнокровия, воли, терпения, наблюдательности, должен в своей работе опираться на данные науки.

Д., рассчитанная на демонстрацию в цирке, ставит своей целью создание увлекат. и познават. зрелища с возрастающими в последнее время элементами театрализации. Укрощение хищников было известно в странах Др. Востока, в античную эпоху, в средние века; звери участвовали в представлениях странствующих актёров Зап. Европы (гистрионы и др.), Азии (дорвозы), а также рус. скоморохов. В 20—30-х гг. 19 в. хищников демонстрируют в клетках-фургонах странствующих зверинцев. Д. лошадей, основанная на остроте их зрения и способности реагировать на самые незначительные, незаметные для публики перемещения предметов, движения дрессировщика, предопределила форму и размер манежа совр. цирка. Развитие транспорта, создание зоопарков и развёртывание междунар. торговли зверями, в т. ч. дрессированными (деятельность К. Гагенбека и др.), вызвали интерес к экзотич. животным. В 50—60-х гг. укротители начинают работать в стационарных цирках, клетка-вагон сменяется высокой разборной металлич. решёткой, устанавливаемой по барьеру циркового манежа. Возникают новые методы Д. Насильственная, т. н. «дикая» система жестокого избиения и предельного запугивания зверей уступает место гуманной, т. н. «мягкой» Д., в основе к-рой лежит не наказание, а поощрение (по принципу К. Гагенбека: «путь к сердцу животного лежит через его желудок»). В 90-х гг. на аренах цирков появляются т. н. «смешанные» группы хищников (львы, тигры, леопарды, медведи, волки и др.), мелкие животные и птицы (т. н. настольная Д.). Номера Д. становятся важной частью цирковой программы, нередко аттракционом. Соответственно менялся облик самого дрессировщика. Укротитель странствующего зверинца, входивший в клетку-вагон с почти дикими, но запуганными хищниками, поражал лишь своей отчаянной смелостью. В большой круглой клетке на манеже цирка дрессировщик показывал то, чему он научил своих зверей, старался создать театр. зрелище, цельное по замыслу, с впечатляющим финалом. Учитывая природные особенности каждого животного, дрессировщик превращает его в действующее лицо сценария, создаёт пантомимы, а иногда и целые представления, где звери нередко выступают как герои известных сказок и басен.

Новое направление в Д. связано с именем А. Л. Дурова, к-рый соединил Д. с чтением обличительных монологов, использовал зверей в качестве действующих лиц в своих интермедиях и репризах. Дрессировщи-



1. А. Н. Корнилов в аттракционе «Слоны и танцовщицы». 2. Аттракцион «Медвежий цирк» под рук. В. Филатова. 3. В. Г. Дуров. 4. Выступление дрессировщика В. Манжели. 5. Аттракцион «Тигровая карусель» М. Назаровой. 6. Выступление дрессировщика С. Исаакяна. 7. Выступление В. Ольховиковой. Аттракцион «Футбольный матч».

ком-экспериментатором был В. Л. Дуров, усиливший в своих выступлениях познават. элемент, использовавший множество разнообразных животных — от домашних и мелких до слонов — своего рода зоопарк на манеже. Выступления, в к-рых дрессировщик становится режиссёром-учителем, а звери — учениками, «бессловесными друзьями», «четвероногими артистами», общение со зрительным залом (чтение монологов, серьёзные и шутливые комментарии, сопровождающие номер) — таковы дуровские традиции, с успехом развиваемые нар. арт. РСФСР В. Г. Дуровым и засл. арт. РСФСР Ю. В. Дуровым.

Среди мастеров Д. в сов. цирке: нар. арт. РСФСР Б. А. Эдер, засл. арт. РСФСР И. Н. Бугримова, Н. П. Гладильщиков; И.А. Лерри, Н. А. Никитин, М. Д. Анисимов, нар. арт. РСФСР В. И. Филатов и др.; зарубежных: А. Шнейдер, Тагорэ, Ш. Бауман и др.

Лит.: Дуров В. Л., Дрессировка животных, М., 1930; Кузнецов Е., Цирк, М.—Л., 1931; Эдер Б., Мои питомцы, М., 1955; Бугримова И., Моя профессия, М., 1957; Хагенбек К., О людях и зверях, М., 1959. *М.З.*

ДРЕ́ЧИН, Семён Вульфович (р. 24.XII.1914) — советский артист балета, балетмейстер. Нар. арт. БССР (1954). Выступал в самодеятельном коллективе под рук. К. А. Алексютовича. Сценич. деятельность начал в 1932 в белорус. оперной студии. С 1933 работал в Белорус. т-ре оперы (1942—44 — в Большом т-ре). Создал героич. образы в белорус. балетах. Творчество Д. отмечено ярким темпераментом, реалистич. устремлённостью.

Партии: Симон («Соловей» Крошнера), Василь («Князь-озеро» Золотарёва, Гос. пр. СССР, 1950), Зигфрид, Дезире («Лебединое озеро», «Спящая красавица»), Гирей («Бахчисарайский фонтан»), Базиль («Дон Кихот») и др. Пост.: «Красный цветок» (1950), «Эсмеральда» Пуни (1951), «Корсар» Адана (1957).

Лит.: Мулер К., С. В. Дрэчын, в сб.: Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік артыкулаў, Мінск, 1955, с. 366—370.

Б. С.

ДРЖИЧ (Držić), Марин (1508—67)— хорватский драматург. Один из крупнейших европейских драматургов эпохи Возрождения. Род. в Дубровнике в семье видного поэта. Приняв духовное звание, изучал в Италии право, богословие, философию. В 1544, вернувшись на родину, организовал неск. любительских трупп, ставивших его пьесы. Д. писал пасторальные драмы — «Тирена» (1548), «Венера и Адонис» (1548), «Плакир», и комедии, критически рисующие быт и нравы Дубровника, — «Дядя Маройе» (1550), «Комедия о Помете», «Скупой» (свободное переложение комедии Плавта «Горшок»), «Аркулин», «Манде» (на сюжет новеллы Боккаччо), «Шутка над Станацем» (1551). Перевёл на серб. яз. «Гекубу» Еврипида.

Лит.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956; Reštetar M., Diela Marina Držića, 2 izd., Zagreb, 1930.

С. И.

ДРИ́ГО (Drigo), Риккардо (Ричард Евгеньевич) (30. VI.1846, Падуя, — 1.X.1930, там же) — композитор, дирижёр. По происхождению итальянец. Музыке обучался в консерватории в Венеции. В 1868 в Падуе (театр «Нуово») была поставлена опера Д. «Дон Педро Португальский». В последующие годы Д. дирижировал в оперных т-рах Венеции и миланском т-ре «Мандзони». В 1879 был приглашён Дирекцией рус. императорских т-ров на должность дирижёра Итал. оперы в Петербурге. С 1886 Д.— гл. дирижёр балета Мариинского т-ра. Руководил первыми пост. в Петербурге балетов Чайковского: «Спящая красавица» (1890), «Щелкунчик» (1892), «Лебединое озеро» (1895; инструментовал три фп. пьесы Чайковского, включённые в балет) и балета Глазунова «Раймонда» (1898). Д. выступал также как балетный композитор, успешно сотрудничая с балетмейстерами М. Петипа и Л. Ивановым. В Мариинском т-ре были пост. его балеты: «Очарованный лес» (1887), «Талисман» (1889), «Волшебная флейта» (1893), «Пробуждение Флоры» (1894), «Арлекинада» (1900). Балетные партитуры Д. отличаются мелодич. изяществом, колоритной оркестровкой и пластичностью муз. образов, ясной ритмикой. Балет «Арлекинада» («Миллионы Арлекина») шёл на сценах т-ров мн. стран, в т. ч. в СССР [Москва, Большой т-р (1924), пост. В. Рябцева; Ленинград, Малый оперный т-р (1933)] и США [Нью-Йорк (1952), пост. Дж. Баланчина]. Балеты «Талисман» и «Волшебная флейта» были в репертуаре Анны Павловой.



Др. соч. Д.: балеты «Прелестная жемчужина» (1896, Большой т-р), «Роман бутона розы» (1919, Мариинский т-р); опера-балет «Лазурный берег» (1895, Монте-Карло), оперы «Похищенная жена» (1894, Итал. опера, Петербург), «Белая гвоздика» (по новелле А. Доде, 1929, Падуя).

Лит.: Д. Л., Р. Е. Дриго (К 40-летнему юбилею службы), «Бирюч Петроградских государственных театров», 1919, № 17—18; Борисоглебский М. В. (сост.), Материалы по истории русского балета, т. 2, Л., 1939, с. 300; Сл о н и м с к и й Ю., П. И. Чайковский и балетный театр его времени, М., 1956; Travaglia S., R. Drigo, l'uomo e l'artista, Padova, 1929.

Св. Г.

ДРИ́НКУОТЕР (Drinkwater), Джон (1.VI.1882—25.III.1937) — английский поэт, драматург и актёр. Был одним из основателей труппы «Актёры-паломники» (1907). На основе этой труппы возник позднее (1913) «Бирмингемский репертуарный т-р», где Д. выступал как актёр и режиссёр. Лит. деятельность начал в 1906, как драматург — в 1911. Д. — автор пьес: «Х-О», «Мария Стюарт» (1922), «Оливер Кромвель» и «Роберт Э. Ли» (обе 1923) и мн. др. Наиболее известные пьесы—«Авраам Линкольн» (1919), комедия «Птичка в руке» (1927). Играл гл. роли в своих пьесах (Линкольн и др.).

ДРОЗДО́В, Александр Александрович [р.30.V (11.VI). 1892] — азербайджанский советский артист оперы (лирико-драматический тенор). Нар. арт. Азерб. ССР (1940). В 1918 окончил Саратовскую оперную студию по классу проф. Н. И. Сперанского; брал уроки у М. Е. Медведева. Сценич. деятельность начал в этом же году в Саратове. В 1924—34 Д. работал в различных оперных т-рах страны. С 1935—в Т-ре оперы и балета им. Ахундова. Партии: Кёр-оглы (о. п. Гаджибекова), Герман; Вакула («Черевички» Чайковского), Радамес («Аида»), Хозе («Кармен»), Рылеев («Декабристы» Шапорина) и др. В 1947—49 Д. преподавал в Азерб. консерватории. Ведёт концертную деятельность. *К. Кас.*

ДРО́ЗЖИН, Михаил Михайлович (1.VII.1907—14.XI.1941) — русский советский актёр-кукольник. Засл. арт. РСФСР (1939). Ученик Ю. М. Юрьева. В 1928 дебютировал в Ленингр. т-ре марионеток (ныне — Ленингр. т-р кукол под рук. Деммени) в роли Гулливера («Гулливер в стране лилипутов» Данько). В дальнейшем выступал в этом т-ре как актёр-кукловод (первые роли — Жигалин и Дымба в «Свадьбе» Чехова), художник, резчик кукол, режиссёр. С 1936 был одновременно режиссёром, а с 1939 и худож. рук. Ленингр. совхозно-колхозного т-ра кукол (пост. «Слуга двух господ» Гольдони и др.). В июле 1941 Д. возглавил 1-ю фронтовую бригаду артистов т-ра; погиб под Ленинградом. *С. Др.*

ДРОТНИНГХО́ЛЬМСКИЙ ДВОРЦО́ВЫЙ ТЕА́ТР (Drottningholms slottsteater) — театр в королевском загородном замке Дротнингхольм близ Стокгольма. Сооружён в 1764—66 арх. К. Адельканцем на месте сгоревшего т-ра королевы Лувисы Ульрики. До нач. 19 в. Д. д. т. работал постоянно, затем был закрыт. В 1921—22 т-р был восстановлен в первоначальном виде. Зал т-ра вмещает 400 чел. В 1791 арх. Л. Депре пристроил к т-ру небольшое помещение («Новый салон»), используемое ныне как фойе. Д. д. т.— единственный в мире т-р стиля рококо, с полностью сохранившимся и находящимся в действии оборудованием сцены, где даются регулярные спектакли. Зал т-ра расписан худ. А. Марелье. Сцена, имеющая 12 *м* в глубину, составлена из ряда кулис, расположенных по правилам перспективы, и представляет как бы продолжение зрит. зала. Среди сохранившихся декораций 16—18 вв. ок. 30 оригиналов художников К. Биббиены, Л. Депре и Я. Мёрка. В 1755—57 здесь выступала итал. оперная труппа. В 1764—71 в т-ре играли франц. драматич. труппа и швед. придворный домашний т-р. В 1777—82 (до того, как в Стокгольме в 1782 открылась Королевская опера) в Д. д. т. часто давались оперные премьеры. С 1782 на сцене Д. д. т. ставились спектакли шведского драм. т-ра, ныне—оперные спектакли. Старинные оперы идут в подлинных декорациях тех времён, артисты оркестра одеты в костюмы 18 в., носят парики. Д. д. т. принимает участие в традиц. летних муз. фестивалях в Стокгольме. Среди классич. опер, пост. в 40—50-е гг. 20 в., в т. ч. режиссёрами Королевской оперы: «Идоменей», «Бастиен и Бастиенна» Моцарта (1945, 1947), «Двое скупых», «Говорящая картина» Гретри (1946, 1948), «Тайный брак» Чимарозы (1948), «Так поступают все» Моцарта (1956), «Учитель пения» Перголези (1956), «Орфей и Эвридика» Глюка (1957, первая пост. в Швеции). Из опер совр. композиторов пост. «Марионетки мастера Педро» де Фальи (1957), «Поругание Лукреции» Бриттена (1958) и др. В 1922 при т-ре был организован музей, где историком А. Бейером собраны декорации, костюмы и др. материалы по истории швед. т-ра 16—18 вв. В 1935 организовано «Об-во друзей Дротнингхольмского т-ра».



Дротнингхольмский дворцовый т-р. 1. Здание т-ра. 2. Оркестр и сцена.

Лит.: Wollin N. J., Drottningholms lustträdgård och park, Stockh., 1927; Beijer A., Slottsteatrarna på Drottningholm och Gripsholm, Stockh., 1937; Teatermuseet på Drottningholm, «Teaterhistoriska studier», 1940, 2; Lorraine Ph., Drottningholm court theatre, Stockh., 1956.

Н. Г.

«ДРУГ АРТИ́СТОВ» — русский журнал, издававшийся в Москве в 1909. Выходил 2 раза в неделю. Редактор-издатель — О. И. Журавская. Всего вышло 8 номеров. В журнале печатались обзоры деятельности театров-варьете, цирков (как русских, так и иностранных).

ДРУЖИ́НИН, Александр Васильевич (1824—64) — русский писатель, переводчик и критик. Сторонник теории «чистого иск-ва», единомышленник П. В. *Анненкова.* Лит. деятельность начал в 1847 (повесть «Полинька Сакс»). До 1856 сотрудничал в журн. «Современник»; в 1856—61 возглавлял журн. «Библиотека для чтения». Автор статей по рус. лит-ре (в т. ч. об А. Н. Островском), а также ценных работ по истории англ. лит-ры и драмы («Джонсон и Босвел», «Жизнь и произведения Шеридана», «Вальтер Скотт и его современники» и др.). Перевёл трагедии Шекспира «Король Лир», «Ричард III», «Кориолан». Был учредителем (1859) «Общества для пособия нуждающимся литераторам и учёным» («Литературный фонд»).

Соч.: Собрание сочинений, т. 1—8, СПБ, 1865—1867.

Т. Р.

ДРУЗЯ́КИНА, Софья Ивановна [17(29).V.1880—3.X.1953] — русская советская артистка оперы (лирико-драматическое сопрано). Пению обучалась в музыкальном училище в Киеве, совершенствовалась в Милане. В 1900 впервые выступила на оперной сцене в Одессе, затем пела в Киеве (1901—02), Харькове (1903—04), Москве (т-во М. Максакова, 1906—07; Большой т-р, 1907—08) и др. городах России вместе с Ф. Шаляпиным, Л. Собиновым, Н. Фигнером. В 1910—17 Д. — солистка Оперного т-ра Зимина, выступала вместе с В. Дамаевым, В. Петровой-Званцевой, с гастролировавшими в России М. Баттистини и М. Гальвани. В 1910—11 гастролировала в Палермо и Париже. После 1917 Д.—солистка т-ра Моск. Совета рабочих депутатов. Оставила сцену в 1924. Д. — одна из выдающихся рус. певиц начала 20 в. Гибкий голос красивого тембра и широкого диапазона, богатый драм. талант позволяли Д. создавать разнохарактерные вок.-сценич. образы. В 1930—45 Д. — проф. Моск. консерватории. Воспитала мн. артистов союзных и авт. сов. республик. Среди учеников Д.: Х. Насырова, А. Кузнецова, К. Малькова, Н. Рождественская, О. Леонтьева и др.



С. И. Друзякина в роли Панночки. «Майская ночь».



Партии: Татьяна, Лиза, Тамара; Маша («Дубровский»), Наташа («Русалка»), Кума («Чародейка» Чайковского), Марина Мнишек («Борис Годунов»), Аида, Мими; Маргарита («Фауст»), Недда («Паяцы»), Амелия («Бал-маскарад» Верди), Мария ди Роган (о. п. Доницетти).

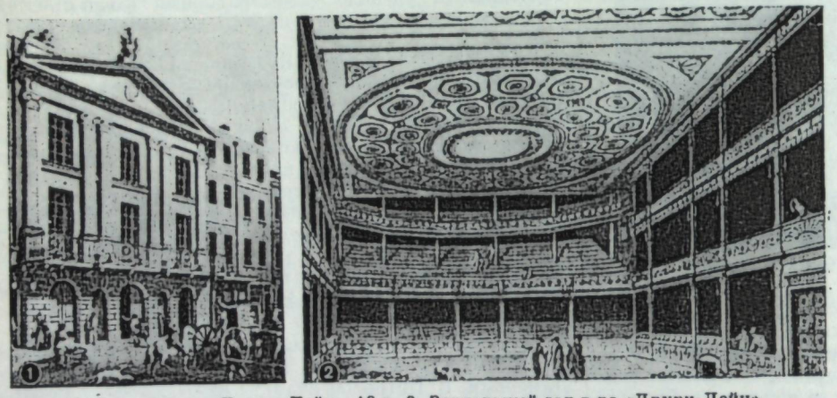
Лит.: «Петербургский дневник театрала», СПБ, 1904, № 3; «Русская муз. газ.», СПБ, 1908, № 45;

«Раннее утро», М., 1912, № 230; «Театральная газ.», М., 1914, № 6; Левик С., Записки оперного певца, 2 изд., М., 1962. *М.Р.*

ДРУ́КЕР, Софья Юрьевна [р.25.XII.1906(7.I.1907)] — белорусская советская артистка оперы (драматическое сопрано). Нар. арт. БССР (1955). Окончила Белорус. муз. техникум (1931). В 1930—32 работала в Белорус. оперной студии, с 1933 — в Белорус. т-ре оперы и балета. Партии: Авгинья («В пущах Полесья» Богатырёва), Ярославна («Князь Игорь»), Наташа («Русалка»), Аида, Тоска и др. *Б. С.*

ДРУ́МЕВ, Васил (1841—1901) — болгарский драматург. Был известным обществ. и политич. деятелем. По своим взглядам принадлежал к либерально-просвет. кругам. Д. — автор историч. драмы «Иванко» (1872), отразившей борьбу за утверждение гос. независимости Болгарии. *Аг. М.*

«ДРУ́РИ-ЛЕЙН» (Drury Lane) — английский драматический театр. Построен в Лондоне в 1663 Т. Килигру. В январе 1672 т-р сильно пострадал от пожара и был перестроен с участием крупнейшего англ. арх. К. Рена. Вновь уничтоженное пожаром в 1809 здание



1. Здание т-ра «Друри-Лейн». 18 в. 2. Зрительный зал т-ра «Друри-Лейн» (с гравюры худ. Дж. Адамса).

восстановлено в 1812. В 1940 здание «Д.-Л.» пострадало от бомбёжки; после войны отстроено и ныне функционирует.

Несмотря на то, что при основании «Д.-Л.» его актёры получили звание «джентльменов на королевской службе», «Д.-Л.» всегда был частным т-ром. От принятия закона о театр. цензуре (в 1737) до театр. реформы 1842 «Д.-Л.» был одним из двух лондонских т-ров, имевших монополию на постановку серьёзной драмы. Это обусловило высокий художеств. уровень репертуара т-ра («Д.-Л.» принято именовать «Домом английской драмы») и привлекло многих талантливых актёров Англии. Здесь выступали: Ч. Маклин, Д. Гаррик, С. Сиддонс, Дж. Кембл, Э. Кин, У. Макреди. В числе владельцев и руководителей «Д.-Л.» были крупнейшие деятели т-ра: Д. Гаррик, Р. Шеридан, Ч. Кембл, У. Макреди, но чаще «Д.-Л.» находился в руках театр. дельцов, заботившихся лишь о доходности предприятия. Это приводило к тому, что т-р не создал устойчивой сценич. традиции, не имел (несмотря на наличие отдельных крупных актёрских индивидуальностей) подлинного актёрского ансамбля. Наряду с классическими и лучшими произв. совр. драматургии в «Д.-Л.» ставились также пантомимы, мелодрамы, а в периоды кризиса давались представления циркового характера.

В наст. время т-р не имеет постоянной труппы и часто используется для гастрольных спектаклей.

Лит.: Drury Lane Calender 1747—1776, ed. by D. MacMillan, L.—Oxf., 1938; Drury Lane theatre. London interiors, v. 1, L., [s. d.]; Watson E. B., Sheridan to Robertson, Cambr., 1926. *Ю. К.*

ДРУ́СКИН, Михаил Семёнович [р.1(14).I.1905] — русский советский музыковед, педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1962). Доктор искусствоведения (1946). Учился в Ленинграде в Ин-те истории иск-в (1922—24) и в консерватории (1922—25).С 1925 ведёт педагогич. деятельность (в Ленингр. консерватории, с 1947 — профессор). Многие работы Д. посв. истории зап.-европ. музыки 19—20 вв., вопросам оперной драматургии и т. д. Под ред. Д. издан сборник либретто — «50 опер. История создания, сюжет, музыка», Л., 1959.

Соч.: Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия, Л., 1952; История зарубежной музыки XIX века, вып. 2, М., 1958; Рихард Вагнер, М., 1958; Леон Александрович Ходжа-Эйнатов, Л., 1956; История и современность. Статьи о музыке, Л., 1960. *Б.Ш.*

ДРО́ГОЙ (Drăgoi), Сабин (р. 19.VI.1894) — румынский композитор. Засл. деят. иск-в РНР. Чл.-корр. Академии наук РНР. Муз. образование получил в Яской (1918) и Клужской консерваториях (1919—20), совершенствовался в Праге. С 1926 Д. — профессор, затем директор консерватории в Тимишоаре. В 1939 — директор Клужского оперного т-ра. Д. принадлежат оперы на сюжеты из истории Румынии, пост. в Клуж. оперном театре — «Напасть» (1927) и «Константин Быковяну» (1929); «Юрия», «Кир Януле» (1939). Муз. язык опер насыщен мотивами рум. фольклора, к-рые находят творч. претворение в произведениях Д. Гос. пр. РНР (1951).

Лит.: Тудор А., Расцвет музыки в РНР, Бухарест, 1956. *Д. Перс.*

ДРЮ, Дру (Drew),—семья американских актёров. Джон Д. (3.IX.1827—21.V.1862) начал сценич. деятельность в «Бауэри театре» в Нью-Йорке в 1846. Приобрёл популярность исполнением ролей в пьесах ирл. драматургов. В 1853 стал владельцем т-ра «Арч-стрит». Д. много гастролировал. Выступал преим. в комедийных ролях. Обладал большим сценич. обаянием, искренностью и простотой. Луиза Д. (10.I.1820—31.VIII.1897) — жена Джона Д. Дебютировала в Филадельфии в т-ре «Уолнат-стрит», в 1827, в роли герцога Йорка («Ричард III»). Выступала вместе с известными амер. актёрами Э. Бутсом, Э. Форрестом и др. Роли: Ромео («Ромео и Джульетта»), леди Макбет. С 1850 выступала вместе с мужем в комедийном репертуаре: леди Тизл, Лидия Томность («Школа злословия», «Соперники» Шеридана) и др. Д. была первой в США женщиной-антрепренёром. С 1853 совм. с мужем руководила т-ром «Арч-стрит», а в 1861—92 возглавляла этот т-р, одновременно была ведущей актрисой, режиссёром и педагогом. Руководимый ею т-р отличался разнообразным и тщательно подготовленным репертуаром, сыгранностью труппы. Д. была требовательным педагогом. Среди её учеников —известные актёры: Ф. Давенпорт, С. Робсон, А. Джеймс и др. В 1880—1892 Д. выступала в труппе Дж. Джефферсона. Автор книги «Автобиографические очерки», опубл. в 1899 в Нью-Йорке. Джон Д. (13.XI.1853—9.VII.1927)— сын Джона и Луизы Д. В 1873 начал сценич. деятельность в т-ре, основанном отцом. В 1875 работал в труппе известного антрепренёра О. Дейли в Нью-Йорке. В том же году выступил в роли Розенкранца («Гамлет»), в 1879— в роли хозяина гостиницы («Рип Ван Винкль» по Ирвингу). Д. был одним из ведущих актёров этой труппы.

Выступал во многих пьесах Дейли, а также играл с успехом Петруччо («Укрощение строптивой») и др. Игра Д. отличалась изысканностью манер, лёгкостью и искренностью. С 1892 выступал в качестве «звезды» в гастрольных труппах антрепренёра Ч. Фромана в пьесах А. Пинеро, С. Моэма и др. *И. К.*

ДУБЕНЕ́ЦКЕНЕ-КАЛПО́КЕНЕ, Ольга Ивановна (р. 17.V.1891) — литовский балетмейстер, педагог, театр. художник. По национальности — русская. Училась хореографии у В. Романова, Смирновой. Выступала в пантомимах в студии В. Э.Мейерхольда. Сценич. деятельность начала в 1912 в Доме интермедии (Петербург). В 1913—14 работала в петербургском Нар. доме оперы помощником декоратора. С 1919 живёт в Литве. В 1921 создала первую балетную школу в Каунасе. В 1921—25 работала в Каунасском т-ре оперы и балета в качестве балетмейстера и художника. Среди работ Д.-К.: «Мнимый больной» (1928), «Перикола» Оффенбаха (1931), «Конёк-Горбунок» Пуни (1936), «Бахчисарайский фонтан» (1937), «Демон» (1946). *А. Руз.*

ДУБЕНЕ́ЦКИЙ, Владимир Иосифович (25.VIII. 1887—10.VIII.1932) — литовский театральный художник и архитектор. В 1914 окончил Петерб. академию художеств. По национальности русский. С 1919 жил и работал в Литве. По проекту Д. было перестроено здание Каунасского т-ра. Оформил спектакли: «Сказки Гофмана» Оффенбаха (1925), «Ромео и Джульетта» Гуно (1925), «Лоэнгрин» Вагнера (1926), «Сильвия» Делиба (1928) и др. *А. Руз.*

ДУБИ́НСКИЙ, Николай Вячеславович [р. 28.XII. 1911(10.I.1912)]— русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1960). Чл. Коммунистич. партии с 1958. Окончил Ленингр. техникум сценич. иск-в (1933; класс Н. В. Петрова). Сценич. деятельность начал в 1932 в Ленингр. т-ре драмы им. Пушкина; с 1935 работал в т-рах Свердловска, Брянска; в 1943—52 — актёр Т-ра Советской Армии Турк. ВО (Ташкент); с 1952 — в труппе Красноярского т-ра. Создал образ В. И. Ленина в спектаклях «Кремлёвские куранты» (1957) и «Третья патетическая» (1959) Погодина. В 1957—60 преподавал мастерство актёра в студии при Красноярском т-ре. Роли: царевич Фёдор («Борис Годунов» Пушкина), Павел Корчагин; Самозванец («Борис Годунов»), Володя Ульянов («Семья» Попова), генерал Ватутин (о. п. Дмитерко), Монахов («Варвары»), Карандышев («Бесприданница»), Перчихин («Мещане») и др. *Л. Л.*

ДУБЛЁР (франц. doubleur, от doubler —удваивать) — второй исполнитель роли, играющий обычно в очередь с первым. Кроме практич. соображений (возможность иметь в резерве актёра на случай болезни осн. исполнителя данной роли, регулировать занятость членов труппы, организовывать параллельные спектакли и т. п.), система дублёрства носит порой характер художеств. соревнования на более яркое и своеобразное толкование образа. *А. Шн.*

ДУБОВ, Николай Иванович (1875—12.XII.1950)— русский антрепренёр, актёр и режиссёр. С 1890 принимал участие в любительских спектаклях. Учился в Петерб. театр. уч-ще (класс В. Н. Давыдова) и на курсах Рапгофа (драм. класс А. И. Долинова). По окончании курсов начал выступать в провинции как актёр. Играл в Пятигорске, Одессе, Саратове, Смоленске, Туле, во всех крупных сибирских городах. Роли: Уриэль Акоста (о. п. Гуцкова), Паратов («Бесприданница»), Городничий, Фамусов; Подколесин («Женитьба») и др. В сезон 1913—14 Д. работал в т-ре Н. Н. Синельникова. С 1914 — антрепренёр Омского, позднее Иркутского т-ров. Д. был крупнейшим сибирским антрепренёром. Вслед за Н. Н. Синельниковым он тщательно подбирал труппу (у него играли актёры — И. К. Самарин-Эльский, М. И. Жвирблис и др.), репертуар, организовывал общедоступные спектакли. В 1920 Д. организовал в Иркутске первую в Сибири театр. школу, к-рой сам руководил. Д. известен также как политич. и театр. карикатурист. Большой популярностью пользовались его театр. карикатуры в журнале «Будильник» (Собинов — Ленский, Максаков — Маркиз в «Корневильских колоколах», Борисенко — Вертер, дружеский шарж на Бахрушина и др.). После Октябрьской революции работал как актёр в т-рах Омска, Иркутска, Черемхова. Играл характерные роли. Оставил воспоминания о жизни театр. провинции (хранятся в Иркутском отделении ВТО). *Юр. К.*

ДУБОВИ́К, Леонтий Фёдорович [17(30).X. 1902—22.VIII.1952] — украинский советский режиссёр. Нар. арт. УССР (1947). Член Коммунистич. партии с 1947. После окончания Киевского муз.-драм. ин-та (1925) вступил в т-р «Березіль» (ныне харьковский Т-р им. Шевченко), с к-рым была связана вся режиссёрская деятельность Д. Пост. спектакли: «97» Кулиша (1930), «Кадры» Микитенко (1931), «Васса Железнова» (1936); «Банкир» (1937), «Гибель эскадры» (1951) Корнейчука, «Тевье-молочник» Шолом-Алейхема (1940), «Гроза» Островского (1946), «Талант» Старицкого (1941), «Генерал Ватутин» Дмитерко (Гос. пр. СССР, 1948). Работам Д. присущи глубина идейного замысла, романтич. приподнятость, яркая образность, отточенность сценич. деталей. Д. был известен и как театральный педагог (с 1925, с 1949 — доцент).

Лит.: Черкашин Р., Л. Ф. Дубовик, [Харків, 1947] (Серия «Майстри радянського мистетва»). *А. Др.*

ДУБРО́ВИНА, Вера Андреевна (р. 1917) — русская советская артистка балета. Нар. арт. РСФСР (1957). Окончила Саратовское хореографич. уч-ще им. Слонова и была принята в балетную труппу Саратовского т-ра оперы и балета. Первая значительная партия Д.— Мария («Бахчисарайский фонтан»). Для исполнительской манеры Д. характерна виртуозная техника: лёгкий, стремительный прыжок, широкий шаг, отточенные вращения. Танец Д. отличается филигранной чёткостью, образностью хореографической формы.

Партии: Одетта-Одиллия; Параша («Медный всадник»), Эсмеральда (о. п. Пуни), Тао Хоа; Китри («Дон Кихот»), Шари («Платочек» Кенешеи), Лауренсия (о. п. Крейна), Фанни («Большой вальс» на муз. Штрауса) и др.

Лит.: Театральная жизнь, М., 1959, № 1, с. 42—43. *Л.П.*

ДУБРО́ВНИЦКАЯ ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР. Самые ранние сведения о сценических представлениях («лудус») и об актёрах («хистрионес», «иокулаторес») в Дубровнике относятся к 14 в. Спектакли устраивались под открытым небом. В 15 в. появились писаные глаголицей (древнейшая славянская азбука) безыменные обработки лат. и итал. театральных игр, мистерий, мираклей. С 1546 на гл. площади Дубровника ставились пьесы на библейские сюжеты Н. *Ветрановича-Чавчича.* Первые комедии написал М. Налешкович (1510—87), творчеством к-рого начинается период ренессансной комедии в Дубровнике. Драматургия этого времени отмечена влиянием др.-рим. комедиографа Плавта. Гл. представитель этого направления — М. *Држич.* Пьесы Држича с 1548 разыгрывались перед княжеским дворцом. В 1550—54 представления для широкой публики происходили в зале Великого веча. В аристократич. и богатых домах организовывались спектакли для приглашённых. Все зрелища устраивались во время масленицы (карнавала). Исполнители — любители (мужчины), объединявшиеся в дружины горожан и дружины дворян. Большое место в спектаклях, по образцу т-ра итал. Возрождения, занимала импровизация. Католич. реакция препятствовала развитию реалистич. комедии. В связи с этим появляются пьесы на ми-

фологич. и фантастич. сюжеты (Дж. Палмотич и др.). Лучшее произв. этого периода — пастораль И. Ф. Гундулича «Дубравка» (1628). Экономич. упадок Дубровницкой республики приводит к деградации и драматургии. Последнее значит. явление в истории драматургии Дубровника — творческие обработки комедий Мольера («Школа жён», «Школа мужей», «Господин де Пурсоньяк», «Мещанин во дворянстве» и др.), действие к-рых перенесено в Дубровник; пьесы эти написаны живым и богатым нар. языком. К концу 19—нач. 20 вв. относится творчество одного из выдающихся драматургов нового времени И. *Войновича*. Представления (с 1682) происходили в здании Арсенала. После пожара в 1817, уничтожившего это здание, в 1823—24 под т-р был перестроен дворец Гучетич. В 1864 сооружено первое театр. здание, существующее до наст. времени. С 1874 в Дубровнике выступало много итал. профессиональных оперных и драм. трупп. *С. П.*

«ДУБРО́ВСКИЙ»—опера Э. Ф. *Направника*, либр. М. И. Чайковского по повести А. С. Пушкина. Пост. 3 янв. 1895 в Мариинском т-ре (дирижёр — Направник, художники — Ламбин, Перминов, Левот, балетмейстеры — Ливанов и Петипа; Андрей Дубровский — Стравинский, Владимир Дубровский — Н. Фигнер, Троекуров — Яковлев, Маша — М. Фигнер, Таня — Ренге, князь Верейский — Майборода, Дефорж — Карелин, Егоровна — Каменская, Архип — Корякин); 26 дек. 1895, Большой т-р (дирижёр — Направник, художники — Вальц, Гельцер, Савицкий, балетм.—Мендес; Андрей Дубровский — Трезвинский, Владимир Дубровский — Донской, Троекуров — Борисоглебский, Маша — Маркова, Таня — Данильченко, князь Верейский — Власов, Дефорж — Барцал, Егоровна — Крутикова, Архип — Цветков). Среди выдающихся исполнителей: Куза, Дейша-Сионицкая, Гукова, Держинская (Маша); Собинов (Владимир); Серебряков (Андрей Дубровский); Хохлов (Троекуров).

На сов. сцене пост. впервые 6 янв. 1918, Большой т-р (дирижёр Сук, реж. Василевский, худ. Вальц, балетм. Чекрыгин). Новая пост. там же, 1942, 1948; муз. т-р им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, 1956; Т-р оперы и балета им. Кирова, 1940, возобновлено в 1947 и 1952. Пост. во мн. оперных т-рах: Свердловск (1937, 1945), Луганск (1938), Одесса (1940, 1948), Киев (1941), Куйбышев (1946, 1951), Донецк (1946), Горький (1946), Баку (1948), Тбилиси (1950), Ереван (1951), Саратов (1959).

За рубежом пост.: Прага (1896; пер. В. Новотного; 1908), Лейпциг (1897, на нем. яз., пер. П. Бока), Берлин (1908, на рус. яз.), Сан-Франциско (1922, на рус. яз.), Нью-Йорк (1922, на рус. яз.), Каунас (1929), Рига (1933).

Издания: «Д.», клавир, М., Юргенсон, [1894]; последнее изд., М., Музгиз, 1952. *И. Гр.*

ДУ́БУР (наст. фам. — Аринь), Екаб (27.III. 1866—4.VI.1916) — латышский актёр, режиссёр, театр. деятель. Сценическую деятельность начал в 1887 в Рижском латыш. т-ре как актёр. В 1903—1905 был директором этого т-ра. С 1890 выступал как режиссёр, пост. спектакли: «Индраны» (1904), «В огне» (1905) Блаумана, «Мещане» (1904). В 1909 совм. с Э. Зелтматисом основал первые латыш. драм. курсы. В 1908—1909 был директором Нового Рижского т-ра. В 1913—15 — режиссёром Латыш. оперного т-ра в Риге. В 1915—16 руководил латыш. т-ром в Москве, изучал работу МХТ. Актёрское творчество Д. отличалось разносторонностью и ярким реализмом. Он обладал высокой актёрской техникой, культурой сценич. речи. Замечательный театр. педагог, Д. воспитал целое поколение латыш. актёров. Автор ряда пьес («Эрглис и Шпербер», 1891, и др.) и театрально-критич. статей.



Роли: Лангарт («Потерянные права» Аспазии, 1893), старый Индран («Индраны» Блаумана, 1904), Перчихин, Актёр («Мещане», 1904, «На дне», 1908), Мефистофель («Фауст» Гёте, 1901) и др. Выступал на оперной сцене (партия Канио в «Паяцах», 1902, и др.) и в концертах как певец, чтец. *К. К.*

ДУГА́ШЕВ, Газиз Ниязович (р. 20.XII.1917) — уйгурский советский дирижёр. Нар. арт. Каз. ССР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1956. В 1948—50 обучался в Моск. консерватории, в 1958 окончил консерваторию в Алма-Ате. В 1943—48 Д.— дирижёр, в 1956—59— гл. дирижёр Т-ра оперы и балета им. Абая. Руководил пост. опер «Данси» З. Палиашвили (1958), «Назугум» Кужамьярова (1958), «Дорогой дружбы» Тлендеева, Степанова, Манаева (1958) и др. В 1951—59 Д.— стажёр и дирижёр Большого т-ра. С 1959 Д.— дирижёр Т-ра оперы и балета им. Шевченко; руководил пост. оперы «Назар Стодоля» Данькевича (1961), балета «Чёрное золото» Гомоляки (1960) и др. Д. обладает ярким темпераментом, особенно удаются Д. произв., требующие патетики и подъёма.

Лит.: Мессман В., Возрождение песни, Алма-Ата, 1958, с. 361—362. *А. Ив.*

ДУ́ГЛАС (Douglas), Мария (псевд. — Клаудия Монтерде; р. 5.VI.1922) — мексиканская актриса. Сценич. деятельность начала в 1940 в т-ре Нац. ин-та изящных искусств. С 1940 занималась в частной театр. академии «Секи-Сано», затем выступает в разл. т-рах Мехико.

Роли: Бланш («Трамвай, называемый Желание» Уильямса), Катарина («Укрощение строптивой»), Кинтила («Сорока в глазу» Бавса), Саломея (о. п. Уайльда), Елена («Кандидат в губернаторы» Усигли), Медея (о. п. Ануя) и др. *Ю. П.*

ДУ́ДАРЕВ, Дмитрий Александрович (2.X.1890—6.VIII.1960) — украинский советский актёр. Нар. арт. УССР (1947). Чл. Коммунистич. партии с 1939. На проф. сцене с 1910. Работал в провинц. труппах. После Окт. революции был комиссаром, режиссёром, актёром т-ра Губполитпросвета в Кременчуге (1920—24), затем работал в передвижных укр. и рус. т-рах. С 1927 — актёр Т-ра им. Заньковецкой (ныне—во Львове). Творчество Д. отличалось интеллектуальностью, остротой сценич. рисунка; он глубоко раскрывал психологию своих героев, совершенствовал иск-во сценич. детали.

Роли: Стадник («На большую землю» А. Хижняка, Гос. пр. СССР, 1950), Галушка («В степях Украины»), Полежаев («Беспокойная старость»), Карп («Лимеривна» Мирного), Мартин («Мартин Боруля» Тобилевича), Шпак («Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко), Шмага («Без вины виноватые»), Чебутыкин («Три сестры») и др. Создал образ В. И. Ленина в спектакле «Правда» Корнейчука (1947).

Лит.: Губенко К., Шлях артиста, Львов, 1950. *Б. Корд.*

ДУ́ДИН, Владимир Фёдорович (р. 17.VIII. 1909)— русский советский режиссёр. Нар. арт. РСФСР (1960). Чл. Коммунистич. партии с 1929. В 1931, по окончании ГИТИСа (учился у Б. М. Сушкевича, А. П. Петровского, А. И. Горюнова), был принят в труппу МХАТа 2-го. С 1933 работал в Ленингр. т-ре драмы им. Пушкина. Здесь в 1934 начал самостоят. режиссёрскую работу. С 1937 — художеств. руководитель Центр. детского т-ра, в 1943 — режиссёр Малого т-ра, в 1948—50 — гл. реж. Моск. драм. т-ра им. Станиславского. С 1950 — режиссёр Т-ра им. Маяковского в Москве. Для творч. манеры Д. характерно сочетание психологич. остроты с изяществом рисунка, красочностью. Спектакли, пост. Д., отмечены музыкальностью, пластичностью и динамичностью действия. Д. ведёт педагогич. работу (ГИТИС, Театр. уч-ще им. Щепкина).

Пост.: «Дуэль» по Чехову, «Чужой ребёнок» Шкваркина, «Женитьба Фигаро»; «Трус» Крона (Ленингр. т-р драмы им. Пушкина); «Васса Железнова» (Совхозно-колх. т-р им. Обкома ВЛКСМ); «Созвездие гончих псов» Паустовского, «Романтики» Ростана, «Сказки» Маршака, «Большие надежды» Коварина (Центр. детский т-р); «Зыковы», «Третья молодость» и «Побег из ночи» бр. Тур, «Легенда о любви» Хикмета, «Вишнёвый сад»; «Фауст и смерть» Левады, «Современные ребята» Шатрова (Т-р им. Маяковского); пост. за границей: «Враги» (Пражский нац. т-р, 1954), «Ревизор» (Нац. финский т-р, Хельсинки, 1959) и др. *Н. Вел.*

ДУДИ́НСКАЯ, Наталия Михайловна [р. 8(21). VIII.1912] — русская советская артистка балета. Нар. арт. СССР (1957). В 1923—31 училась в Ленингр. хореографич. уч-ще. Ученица А. Я. Вагановой. Окончив уч-ще, дебютировала в 1931 на сцене Ленингр. т-ра оперы и балета им. Кирова в классич. трио («Лебединое озеро»). В первые же годы работы в этом т-ре Д. исполняла ведущие партии: Одетта-Одиллия, Аврора (1932); Маша («Щелкунчик», 1934), Китри («Дон Кихот», 1934), Жизель (1935) и др. Виртуозно владея техникой классич. танца, обладая бравурным темпераментом, Д. стремилась к виртуозным партиям героич. плана. Выдающимся успехом Д. явилась партия Лауренсии (1939). Танец Д. — Лауренсии был насыщен героич. патетикой, увлекал стихией полёта, динамикой, красочностью испанской пластики. В 1941 Д. была удостоена Гос. пр. СССР за большие достижения в области балетного иск-ва. Среди лучших партий Д.— Золушка (Гос. пр. СССР, 1947), Раймонда (Гос пр. СССР, 1949); Девушка-птица («Шурале», Гос. пр. СССР, 1951). Для зрелого мастерства Д. характерны психологич. углублённость, эмоциональная выразительность. Стремление Д. к созданию совр. образа проявилось при исполнении партии Сари («Тропою грома» Караева, 1958). В остром рисунке, энергичных ритмах, сдержанной экспрессии Д. показала становление и развитие сложного характера героини. Впервые исполняла гл. партии во многих сов. балетах. С 1951 ведёт педагогическую работу в Т-ре оперы и балета им. Кирова.









Н. М. Дудинская в партиях: 1. Раймонда. 2. Сари. 3. Китри.

ДУДУЧА́ВА, Александр Иосифович (1899—1937)— грузинский советский искусствовед, театральный критик. В 1922 окончил историко-филологич. ф-т Тбилисского ун-та. В 1932—37 — редактор газеты и журнала «Сабчота хеловнеба» («Советское искусство»). В 30-х гг. опубликовал ряд трудов о груз. т-ре, автор работ по теории драмы, статей о театр. деятелях и спектаклях. Вёл педагогич. работу; с 1933 был профессором Тбилисского ун-та. *Н. Э.*

ДУ́ЗЕ (Duse), Элеонора (3.X.1858, Виджевано, Италия, — 21.IV.1924, Питсбург, США) — итальянская актриса. Д. была внучкой крупного актёра диалектального т-ра, одного из преобразователей комедии дель арте, отец — Алессандро Дузе — актёр небольшой труппы, странствовавшей по городам Италии. Выступать на сцене Д. начала с 4 лет, играла Козетту в спектакле «Отверженные» по Гюго. В 1873 15-летняя Д. с успехом сыграла Джульетту. Первое серьёзное признание Д. принесло исполнение роли Терезы Ракен (1879, о. п. Золя) на сцене т-ра Фьорентини в Неаполе (труппа Эмануэля). В 1880—86 Д. с труппой Ч. Росси успешно гастролировала по Италии. В 1887 организовала собств. труппу (под рук. Ф. Андо). В конце 80-х гг. Д. становится самой популярной актрисой Италии и начинает серию заграничных гастролей, к-рые приносят ей триумфальный успех (Австрия, Германия, Англия, Дания, Швеция, Норвегия, Россия, Франция, Швейцария, Испания, Португалия, Египет, США и страны Южной Америки). В 1891—92 и в 1908 играла в России. Искусство Д. высоко ценили А. П. Чехов, И. Е. Ре-

Э. Дузе (с портрета художника Волкова).



Лит.: Мовшенсон А. Г., ... Наталья Михайловна Дудинская, Л., 1951; Кремшевская Г., Новое в искусстве Натальи Дудинской, в сб.: Театр и жизнь, Л.—М., 1958; Слонимский Ю., Советский балет, М.—Л., 1950; Богданов-Березовский В. М., А. Я. Вагановa, М.—Л., 1950, с. 73—76. *В. Ч.*



Э. Дузе в ролях: 1. Мирандолина. 2. Сантуцца (худ. А. Руссов). 3. Маргарита Готье. 4. Клеопатра. 5. Франческа. 6. Анна. 7. Гедда Габлер.

пин, К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко и др. выдающиеся деятели рус. культуры.

Из ролей Д. в классич. репертуаре наиболее значительные: Джульетта, Клеопатра («Ромео и Джульетта», «Антоний и Клеопатра» Шекспира), Мирандолина. Исполнение роли Клеопатры (1888) определило склонность Д. к тонкой психологич. характеристике, раскрытию противоречивых сторон характера. Клеопатра—Д. сочетала искренность и коварство, нежность и иронию, великодушие и жестокость, образ этот был отмечен неподражаемой грацией, обаянием. Определяющим для творчества Д. стал современный репертуар. Она первая в Италии начала играть Ибсена: Нора; Гедда Габлер (о. п.), Ребекка Вест («Росмерсхольм»), Эллида («Женщина с моря»), Фру Альвинг. В 1905 в парижском т-ре «Творчество» Д. сыграла роль Василисы в пьесе Горького «На дне». Большое место в репертуаре Д. занимала бурж. драма А. Дюма-сына, В. Сарду, А. Мельяка и Л. Галеви, А. Пинеро, Г. Зудермана и др. Но, выступая в этих пьесах, Д. углубляла, обогащала образы, лишь намеченные авторами. Она раскрывала психологию своих современниц, рассказывала о страдальческой судьбе женщины в бурж. обществе, выражала в созданных ею сценич. образах страстный и скорбный протест против лицемерия и жестокости бурж. морали. Лучшая роль

Д. в совр. переводной драматургии—Маргарита Готье («Дама с камелиями» Дюма-сына). Д. играла в совр. пьесах итал. веристов: Сантуцца («Сельская честь» Верги), Эмма («Грустные влюблённые» Джакозы), графиня Евгения, Юлия («Влюблённая», «Идеальная жена» Праги). Д. прославила имя Г. Д'Аннунцио; в его претенциозных, декадентских пьесах она играла: Анну («Мёртвый город»), Франческу («Франческа да Римини»), Сильвию («Джиоконда») и др. Д. играла также и в пьесах М. Метерлинка (Монна Ванна — о. п.). Иск-во Д. поражало силой убедительности и неизъяснимой прелестью. Простота, человечность, обаятельная женственность — характерные черты творчества замечательной актрисы. По сравнению со своими предшественниками — великими итал. актёрами нач. и сер. 19 в. (Г. Модена, А. Ристори, Э. Росси, Т. Сальвини) — Д. казалась более нервной, мятущейся, жизненный ритм её героинь отличался особым напряжением. Душевный надлом, ощущение непрочности жизненных устоев, неудовлетворённость настоящим и страх перед будущим, острое чувство одиночества, тоска, внутренний разлад — характеризуют большинство образов, созданных Д. Но, несмотря на известное влияние модернизма и декадентства, Д. сохраняла верность гуманному и демократич. иск-ву своих предшественников. Она утверждала красоту и благородство человеческой души, отстаивала право и достоинство женщины. Образы, созданные Д., были окрашены особым колоритом, проникнуты индивидуальностью самой актрисы, исполнены задушевности, лиризма, необыкновенной женственности. Психологич. реализм актрисы связан с большими идейными задачами, стремлением Д. выразить в иск-ве значительные мысли, передать истинные, чуждые всякого внешнего эффекта, чувства, переживания людей. Д. обладала тонкой интуицией, она несла со сцены иск-во жизненной правды, захватывала зрителей заразительным темпераментом. Исполнение Д. отличалось виртуозной сценич. техникой, но техника эта никогда не становилась самоцелью — она использовалась Д. для глубокого и тонкого раскрытия внутр. мира её героинь. Длительная, вдумчивая работа Д. над ролью не была заметна зрителям; игра актрисы казалась импровизацией художника. Разочарование в бурж. т-ре, тяжёлые личные переживания вынудили Д. в 1909 оставить сцену. В 1916 вышел фильм «Пепел» (по роману Деледды) с участием Д. В 1921 материальные трудности заставили Д. снова вернуться в т-р. Лучшая роль этого периода — фру Альвинг (1921). После захвата власти в Италии фашистами Д. покинула родину, отказавшись от выгодных предложений, к-рые были ей сделаны. В последние годы жизни Д. с интересом и симпатией следила за жизнью в СССР, с большой любовью писала о рус. лит-ре и иск-ве.

Лит.: Кугель А. Р., Театральные портреты, П.—М., 1923, с. 83—93; Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, Л., 1928, с. 296, 300, 335, 336, 433, 508, 517, 580—81; А. И. Урусов: Статьи его о театре, о литературе, об искусстве..., т. II и III в одной кн., М., 1907, т. II, с. 19—27; Шыров А. В., Знаменитые актёры и актрисы в характеристиках, воспоминаниях..., СПБ, 1902, с. 263—274; Шоу Б., Сара Бернар и Дузе, Полное собр. соч., т. 5, пер. с англ., М., 1911; Bolla N., Eleonora Duse. Romanzo della sua vita, [Roma, 1948]; Vergani L., E. Duse, Milano, 1958; Winwar F., Wingless victory. A biography of Gabriele d'Annunzio and E. Duse, N.Y., [s. d.]; Shaw B., Plays and players, L., 1952, с. 33—41 («Duse and Bernhardt»); Lemaitre J., Impressions de théâtre, 4 éd., P., 1888, с. 159—179 (10 serie); Rasi L., La Duse, Firenze, 1901; Pandólfi V., Antologia del grande attore, Bari, 1954, с. 380—86; Antoine A., Le théâtre, v. II, P., 1933, с. 328—30; Signorelli O., E. Duse, Milano, 1959.

Л. Л.

ДУЙШИН (Dujšin), Дубравко (12.IX.1894—30.I.1947)—югославский (хорватский) актёр. Учился в Театр. школе в Загребе. С 1921 до конца жизни работал в Хорватском нар. т-ре в Загребе. Играл в шекспировских спектаклях — Антоний («Антоний и Клеопатра»), Макбет; Лир; Брут («Юлий Цезарь»), Просперо («Буря») и др.

Среди др. ролей — Тесей и Нерон («Федра» и «Британник» Расина), Эгмонт (о. п. Гёте). Обладая мастерством сценич. перевоплощения, Д. создал разнохарактерные образы. Тонкостью психологич. анализа отличалось исполнение ролей Иволгина («Идиот» по Достоевскому), Актёра («На дне»). Комедийное мастерство Д. наиболее полно раскрылось в исполнении роли Тартюфа; Кира Яни (о. п. Стерии-Поповича). Д. играл также в пьесах М. Држича, И. Войновича, М. Крлежи, И. Цанкара, М. Беговича и др. Выступал как режиссёр, вёл педагогич. работу в театр. уч-ще.

Аг. М.

ДУКС (Dux), Клара (р. 2.VIII.1885) — польская артистка оперы (лирич. сопрано). Пению обучалась в Берлине у А. Депре и в Милане у Т. Аркель. Дебютировала в 1906 на оперной сцене в Кёльне, где пела до 1911. В 1911—18 выступала в Берлинской гос. опере. В 1913 гастролировала в Лондоне, в 1918—23— в Стокгольме, в 1921—23—в Чикаго. С 1923 Д. выступала как концертная певица. Обладала голосом красивого тембра, отточенной вок. техникой. Считалась одной из лучших исполнительниц ведущих партий в операх Моцарта и Вагнера.

Партии: Софи («Кавалер роз» Р. Штрауса), Недда («Паяцы»), Марта (о. п. Флотова) и др.

Л. Коз.

ДУЛЁМБА (Dulęba), Мария (28.IX.1885—6.V.1959) — польская актриса. Обучалась актёрскому иск-ву у писательницы и актрисы Г. Запольской в Кракове, где в 1902 начала сценич. деятельность. Работала в городском т-ре, а затем в «Т-ре Народовы», с 1906 — в различных т-рах Варшавы. В 1912 с труппой «Т-ра Польски» (Варшава) выступала в России (Киев, Петербург). В 1919—21 входила в состав труппы «Редуты», была одной из близких сотрудниц реж. Ю. Остэрвы. С 1924 играла в Нац. т-ре, после 2-й мировой войны — в Краковском т-ре и в «Т-ре Польски». Среди ролей Д.: Ашантка (о. п. Пежиньского), Мария («В маленьком домике» Ритнера), Графиня («Безумная из Шайо» Жироду), Целина («Дом женщин» Налковской) и др. Выступала как режиссёр. Занималась педагогич. деятельностью в театр. школах: Кракове (1945—47) и в Варшаве (1947—52).

Lит.: Babel J., Maria Dulęba, [Warsz., 1957].

ДУЛО́ГИЯ (от лат. duo — два и греч. λόγος — слово, рассказ) — цикл музыкально-сценических произведений, состоящий из 2 произведений. Такова, напр., оперная Д. «Троянцы» Берлиоза («Взятие Трои» и «Троянцы в Карфагене»).

ДУМИТРЕ́СКУ (Dumitrescu), Георге (р. 1914) — румынский композитор, педагог. Музыке обучался у М. Жоры и Д. Куклина. Композиторскую деятельность начал в 1938. Автор опер «Антигона» (соч. 1940); «Ион Водэ Лютый» по одноим. пьесе Л. Фулга (1956), «Восстание» по роману Л. Ребряну на собств. либр. (1960), поставленных Бухарестским т-ром оперы и балета. Эти оперы входят в муз.-драматич. цикл произв. Д., посвящённый борьбе рум. народа за нац. и социальное освобождение. Цикл включает также муз. трагедию «Дечебал» (1961, Клужский т-р оперы и балета) и ораторию «Тудор Владимиреску» (1956) — о руководителе крестьянского восстания в Румынии в 1821. Музыка оперы «Ион Водэ Лютый» построена на интонациях старинных нар. рум. песен. Опера «Восстание» повествует о крестьянском восстании в Румынии



в 1907; задумана композитором как большое эпич. полотно, в ней широко использованы нар. мелодии. Опера Д. «Девушка с гвоздиками» (1961, Бухарестский т-р оперы и балета) рассказывает о борьбе коммунистов Румынии против фашистской диктатуры в 1941—44. Д. ведёт педагогич. работу (проф. Бухарестской консерватории). Нац. пр. (1939), Гос. пр. (1951).

Лит.: Тудор А., Расцвет музыки в РНР, Бухарест, 1956; Театр, опера и балет в Румынии. Альбом, Бухарест, 1957; «Народная Румыния», 1961, № 11. *Н. Р., Д. Перс.*

ДУНАЕ́ВСКИЙ, Исаак Осипович (Иосифович) [18(30).I. 1900, Лохвица, —25.VII.1955, Москва] — русский советский композитор. Нар. арт. РСФСР (1950). Деп. Верх. Совета РСФСР 1-го созыва. В 1919 окончил Харьковскую консерваторию по кл. скрипки И. Ахрона, композиции — С. С. Богатырёва.



В 1919—24 работал скрипачом в оркестре, концертмейстером, зав. муз. частью, дирижёром и композитором в драм. т-рах Харькова. Первое выступление Д. как театр. композитора состоялось в 1920 (музыка к спектаклю «Женитьба Фигаро» в Харьковском драм. т-ре), как дирижёра — в 1921 (пост. совм. с Н. Н. Синельниковым «Периколу» Оффенбаха). В эти годы Д. написал музыку к мелодекламациям актёров В. Петипа, В. Юреневой, Э. Каминки. В 1924—26 Д. руководил муз. частью моск. т-ра «Эрмитаж», т-ра МГСПС и б. Корша. В 1926—29— зав. муз. частью Моск. т-ра Сатиры (музыка к спектаклям «Вредный элемент» и «Лира напрокат» Шкваркина, «Браки совершаются на небесах» Газенклевера и др.). В 1929—1934 — гл. дирижёр и зав. муз. частью ленингр. «Мюзик-холла», для к-рого в сотрудничестве с Л. Утёсовым создал неск. эстрадных программ, выступив новатором в области лёгкой музыки. В 1938—48 Д. — худ. рук. Ансамбля песни и пляски Центр. дома культуры железнодорожников. Музыка Д. к спектаклям не только иллюстрировала пьесы, но и «договаривала» их содержание, была лаконичной и ёмкой, органически включалась в ткань спектакля. Длительная работа в драм. т-ре оказала большое влияние на формирование Д. как крупнейшего сов. композитора оперетты.

Д.— один из зачинателей сов. оперетты. Первые оперетты Д.— «И нашим и вашим» (1924, Т-р муз. буффонады, Москва) и «Карьера премьера» (1925, Моск. обл. передвижной т-р оперетты) — близки к водевилю. В истории сов. оперетты большую роль сыграли «Женихи» (1927, Моск. т-р оперетты), к-рые знаменовали поворот от бурж. зап. оперетты к созданию нового стиля сов. оперетты. Неизбежные специфич. условности жанра были остроумно обращены композитором для социальной сатиры, направленной против нэпманов и обывателей. Приёмы муз. сатиры, пародии и гротеска использованы также в опереттах «Полярные страсти» (1929, там же) и «Миллион терзаний» (1932, там же). В лирич. тёплые тона окрашена оперетта «Ножи» (1928, там же), в к-рой были выведены образы положит. героев. В лирико-комедийном плане написана «Золотая долина» (1937, Ленингр. т-р оперетты), в к-рую введены массовые песни. По богатству муз. материала, широкой песенной стихии она, как «Вольный ветер» (1947, Моск. т-р оперетты) и «Белая акация» (1955, там же), близка к опере. Д. написаны также одноактная оперетта «Пассажир с „Океаника“» (1924, Моск. т-р «Кривой Джимми»), оперетты «Соломенная шляпка» по пьесе Лабиша (1938, Моск. муз. т-р им. Немировича-Данченко), «Дороги к счастью» (1941, Ленингр. т-р муз. комедии), «Сын клоуна» (1950, Моск. т-р оперетты) и др. Музыка оперетт Д., связанная с нар. песенными истоками, мелодична, доступна массовому слушателю, легко запоминается. Лучшие оперетты Д. отличаются ритмич. многообразием, блестящей оркестровкой, богатством мелодич. контрастов и интонаций, тщательной разработкой ансамблей и хоров. Привлекательная особенность музыки Д.— её оптимизм, жизнерадостность, эмоциональность, юмор.

Д.— автор балетов: «Отдых фавна» (1924), «Мурзилка» (1924), «Невеста и автомат» (1934, Ленингр. мюзик-холл), «Джекки — 14-летний матрос». Композитор широко известен как автор популярных сов. песен, один из создателей сов. кинокомедии. Гос. пр. СССР, 1941 (музыка к кинофильмам «Цирк» и «Волга-Волга») и 1951 (музыка к кинофильму «Кубанские казаки»).

Лит. соч.: Мысли и планы, «Советская музыка», 1950, № 11; Мысли вслух, в сб.: И. О. Дунаевский. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания, М., 1961; Драматург в оперетте, там же.

Лит.: Луначарский А. В., Эхо Октября в театре, газ. «Вечерняя Москва», 1928, 16.V, № 112, с. 3; Данилевич Л., И. О. Дунаевский, М.—Л., 1947; Пэн А., И. Дунаевский, М., 1956; И. О. Дунаевский. Выступления. Статьи. Письма. Воспоминания. Редактор-составитель Е. А. Грошева, М., 1961; Яниковский М., Исаак Осипович Дунаевский, Л.—М., 1940. *Л. М., А. Ив.*

ДУНЕ́ЦКИЙ (Duniecki), Станислав (25.I. 1839—16.XII. 1871) — польский композитор и дирижёр. Музыке обучался во Львове, Лейпциге, Вене, Брюсселе (у Фетиса) и в Париже (у Берлиоза). Автор оперетты «Корилла» (1859, Львовская опера), комич. оперы «Пажи королевы Марысеньки» (1864, там же), к-рая пользовалась большим успехом и долгие годы не сходила со сцены. Написал также оперы: «Дожинки, или Первые впечатления» (1865, Краковская опера), «Соблазн» (1866, там же; шла под разными назв.: в Вене — «Люцифер», в Праге — «Шотек», во Львове — «Домовой»), оперетты «Одалиски» на собств. либретто (1866, Краковская опера), «Доктор Рандольфо» (1866, там же), музыку к спектаклям и др. В своём творчестве Д. продолжал нар. традиции Я. Стефани и К. Курпиньского. Д. был дирижёром в оперных т-рах Черновиц, Львова, Кракова и др. городов. *Л. Коз., И. Гр.*

ДУ́НИ (Duni), Эджидио (9.II.1709—11.VI.1775) — итальянский композитор. Ученик неаполитанского композитора Ф. Дуранте. Первая опера Д. «Нерон» была с успехом пост. в 1735 в Риме (т-р «Тординона»). В последующие годы Д. написал оперы-серна для различных городов Италии: «Адриан в Сирии» (1735, т-р «Тординона»), «Покинутая Дидона» (1739, т-р «Дукале», Милан), «Катон в Утике» (1740, т-р «Пергола», Флоренция), «Артаксеркс» (1744, там же), «Кир признанный» (1748, т-р «Фальконе», Генуя) — все на тексты П. Метастазио. В 1737 в Королевском т-ре в Лондоне была пост. опера Д. «Демофонт» (либр. П. Метастазио). В 1749 Д. обосновался в Парме, где создал свои первые комич. оперы, в т. ч. «Добрая дочка» (либр. Гольдони, 1756, т-р «Дукале»), «Нинетта при дворе» (на текст Ш. Фавара, 1756). Последняя с большим успехом шла в т-ре «Комеди Итальенн» в Париже, куда Д. был приглашён в 1757. Парижский период творчества Д. связан с утверждением жанра франц. комич. оперы. В сотрудничестве с Ш. Фаваром Д. написал и пост. здесь 23 комич. оперы на бытовые («Художник, влюблённый в свою модель», 1757; «Нина и Линдор, или Капризы сердца», «Дочь, за которой плохо присматривали», 1758; «Два охотника и молочница», 1763; «Школа юности», 1765; «Жнецы», 1768) и сказочные сюжеты («Остров безумных», 1760; «Фея Ургела», 1765; «Колокол», 1766)

В своих операх, отличавшихся выразительной и изящной мелодикой и реалистич. характеристиками нар. персонажей — крестьян, городских ремесленников — Д. соединил лучшие черты итал. оперы-буффа и франц. комич. оперы, оказав значит. влияние на развитие последней. Д. принадлежат также оратории и соч. в др. жанрах.

Лит.: Ла-Лорансн Л. де, Французская комическая опера XVIII в., пер. с франц., М., 1937; Contant d'Orville A., Histoire de l'opéra bouffon, Amst., 1768; D'Angeli A., C. Goldoni e E. R. Duni, «La cronaca music.», Pesaro, 1912, № 12; Cucuel G., Les créateurs de l'opéra-comique français, P., 1914. *Св. Г.*

ДУ́НИН-МАРЦИНКЕ́ВИЧ, Викентий Иванович (1807—7.XII.1884) — белорусский драматург, театральный деятель. Создатель белорусского нац. т-ра.



Учился на мед. ф-те Петерб. ун-та. Драматургич. деятельность начал в 1841 (оперетта «Рекрутский еврейский набор»). В 1846 написал либретто комич. оперы «Селянка» (на муз. Монюшко), в к-рой высмеивается преклонение представителей господствующего класса перед иностранным, показана тяжёлая жизнь белорус. крепостного крестьянства (пост. в Минске, 1852, 1853, 1855 при участии автора). В 1852 создал труппу, работавшую в Минске, а затем в усадьбе Д.-М. в Люцинке, руководил труппой как режиссёр. Основу коллектива составили члены семьи Д.-М. На сцене т-ра в Люцинке шла «Селянка» и неск. несохранившихся пьес Д.-М. Лучшие комедии Д.-М.— «Пинская шляхта» (1866, была запрещена цензурой) и «Залёты» («Сватовство», 1870, предположит. дата первой пост. 1915, Вильно, комич. опера, муз. М. Кимонт) — высмеивают нравы мелкой шляхты, царских чиновников, кулаков-мироедов, дают реалистич. изображение белорус. пореформенной деревни. Творчество Д.-М. оказало влияние на последующее развитие белорус. драматургии. Пьесы Д.-М. впервые напечатаны в сов. время.

Соч.: Избр. произведения [Вступ. ст. В. Рудаковского], Минск, 1957 (на белорус. яз.).

Лит.: Майхровіч С., В. І. Дунін-Марцінкевіч, Мінск, 1955; Няфёд Ул., Беларускі тэатр. Нарыс гісторыі, Мінск, 1959. *В. Н.*

ДУНКА́Н (правильнее — Да́нкан; Duncan), Айседора (27.I.1878—14.IX.1927) — американская танцовщица. Одна из основоположниц пластич. школы «танца модерн». В 1903 впервые выступила в Будапеште со своей концертной программой. Д. резко отрицала классическую школу в балете, отстаивала идею всеобщего художеств. воспитания детей, выдвинула принцип общедоступности танцевального иск-ва. В своих исканиях опиралась на образцы др.-греч. пластики, стремилась к органич. связи танца с музыкой. Отказавшись от условных жестов, она искала естественных выразит. движений. Заменила балетный костюм (т. н. пачки, трико) свободной туникой; отказалась от танца на пуантах, танцевала без обуви (позднее этот танец получил название танца «босоножек»). Д. широко использовала классич. симфонич. и фортепианную музыку, иллюстрируя своими танцами произв. Бетховена, Чайковского и др. В 1908 Д. впервые исполнила «Ифигению в Авлиде» Глюка (Нью-Йорк); в 1915 выступала на сцене «Метрополитен-опера» с импровизацией на тему «Марсельезы»; в годы пребывания в Москве поставила цикл революц. песен и «Интернационал». Иск-во Д. близко пантомиме. Танец Д. состоял в осн. из ходьбы и бега на полупальцах и выразит. жестов. Как мимич. актриса достигала большого эмоционального воздействия. В творчестве Д. отразились черты субъективизма и импрессионизма. Д. считала, что движения в танце обусловливаются «внутренним импульсом» и не могут быть заранее подчинены музыке и определённой танц. форме. Проповедь «свободы движений», не подкреплённых техникой танца, на практике значительно обедняла танец. Д. не оставила системы, к-рая могла бы удовлетворить требованиям проф. хореографич. иск-ва, в частности совершенно не коснулась мужского танца. Основанные Д. школы в Германии (1904), Франции (1912), США (1915) существовали недолго. Д. гастролировала по Европе, неоднократно приезжала в Россию (1905, 1907—13). После Великой Октябрьской социалистич. революции Д.— одна из первых среди артисток Запада, приветствовала Сов. гос-во, создала ряд танцев на революц. темы. В 1921—24 жила в СССР, в 1922 вышла замуж за поэта С. Есенина и приняла сов. гражданство. Организовала студию (существовала до 1949), к-рой после отъезда Д. руководила её приёмная дочь И. Дункан.



А. Дункан исполняет «Марсельезу».

Соч.: Моя жизнь. [Автобиография], пер. Я. Яковлева, М., 1930; Танец будущего, пер. Н. Филькова, М., 1907; My life, 3 ed., N. Y., 1927; The dance, N. Y., 1909.

Лит.: Молоствов Н., Айседора Дункан (Беседа с А. Волынским), СПБ, 1908; Левинсон А., Старый и новый балет, П., 1917, гл. II, с. 47—60; Светлов В., Современный балет, СПБ, 1911, с. 57—80; Сидоров А. А., Современный танец, М., 1922, гл. 2; Isadora Duncan, ed. by P. Magriel, N. Y., [1947] (см. библиографию, с. 73—78); Duncan Irma, The technique of Isadora Duncan, N. Y., 1937; Lafitte J. P., Les danses d'Isadora Duncan, P., 1930. *Нат. Р.*



А. Дункан. Худ. Бакст.

ДУНЯ́К, Александр Александрович [р.23.II (8.III). 1913] — русский советский актёр. Нар. арт. Чув. АССР (1956). В 1933 окончил Горьковский муз.-театр. техникум и вступил в труппу рус. т-ра в Чебоксарах. Роли: Тузенбах («Три сестры»), Никита («Власть тьмы»), Платон («Платон Кречет»), Рыбаков («Кремлёвские куранты»). Творчество Д. отмечено лаконичной ясностью замысла, чёткой логикой в раскрытии характера. *Ф. Р.*

ДУОДРА́МА (итал. duodrama, от duo — два) — музыкально-сценическое произведение для двух действующих лиц. Наиболее известна Д. «Ариадна на Наксосе» Й. Бенды (1775); в наст. время популярна Д. «Телефон, или Любовь втроем» Дж. К. Менотти (1947). *Р. Л.*

ДУПАРИ́НОВА, Маргарита (р. 1.VI. 1921) — болгарская актриса. Деп. Нар. собрания. С 1944 работает в софийском Нар. т-ре им. Вазова. Роли: Юрталаница («Сноха» по Караславову), Лили и Донка («Тревога» и «Любовь» Василева), Антигона (о. п. Софокла), Джульетта; Калерия («Дачники» Горького), Пеклеванова («Бронепоезд 14-69»), Ирина («Огненный мост» Ромашова) и др. Дважды удостоена Димитр. пр. *Аг. М.*

«ДУРА́К» — сценическое амплуа раннего средневекового театра. Появилось в комич. театральных «Братствах». Наиболее древнее общество «Дураков» было организовано в Клеве в 1381. «Д.», наряженный в шутовской костюм, был постоянным участником народийных сотн, антицерковных сатирич. сценок, мистериальных представлений. Свой текст «Д.» чаще всего импровизировал. Как театральный персонаж «Д.» был введён в светскую драматургию Адамом де ла Алем («Игра в беседке»). Пользуясь своим «дурацким обличием», «Д.» выступали с едкой сатирой, направленной против властей и церкви. Разновидностью «Д.» является шут, образ к-рого получил широкое развитие в драматургии Ренессанса.

Лит.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956. *Гр. Б.*

ДУРА́НТЕ (Durante), Пури (р. 1921) — уругвайская актриса и драматург. Театр. образование получила в одном из независимых т-ров Уругвая. Играла (на исп. яз.) в Буэнос-Айресе в труппе Л. Сандрини и в труппе Муниципального т-ра. Выйдя замуж за известного чилийского актёра и реж. В. А. Варгаса, Д. с 1948 играет в Чили. С этого времени Д.— одна из ведущих актрис страны, внесла значит. вклад в развитие чилийского нац. т-ра. С успехом играла роль Хеновевы («Дом с семью балконами» Касоны), в пьесах «Вечная ловушка» Эйреманса, «Чудесное преступление» Кнотта. Автор пьес: «Пахота в темноте», «На корабле спускается ночь», «Небесные участки в рассрочку». Перевела ряд пьес. Сотрудничает в исп. журнале «Театр», где публикует статьи о чилийском т-ре. *Л. Х.*

ДУРА́НТЕ (Durante), Франческо (1684—1755)— итальянский композитор. См. *Неаполитанская оперная школа.*

ДУРА́СОВА, Мария Александровна [р.12(24).VII. 1891]—русская советская актриса. Засл. арт. РСФСР (1928). Училась на драм. курсах А. И. Адашева. В 1912 была зачислена сотрудницей в труппу Моск. Художеств. т-ра. В том же году вступила в 1-ю студию МХТ; одновременно участвовала в спектаклях МХТ (Мэри—«Пир во время чумы» Пушкина, Митиль, позднее Тильтиль — «Синяя птица» Метерлинка, и др.). Свою первую роль в студии — Мэри Пирибингль («Сверчок на печи» Диккенса, 1914)— исполняла в течение 22 лет. Эта роль была подготовлена под рук. педагога-режиссёра Л. А. Сулержицкого, оказавшего большое влияние на всю творческую жизнь актрисы. В 1-й студии и в организованном на её основе МХАТе 2-м Д. играла также роли Алины («Балладина» Словацкого), Кораллины («Бабьи сплетни» Гольдони), Юлии («Чудак» Афиногенова), Маши («1825 год» Венкстерн) и др.В пьесах Шекспира — Бьянка («Укрощение строптивой»), Виола («Двенадцатая ночь»), Корделия («Король Лир»), Офелия («Гамлет»). Игра Д. отличалась изяществом, тонкостью психологич. нюансировки. Созданные ею образы были исполнены поэтичности, возвышенной романтики. С 1936 Д. — в труппе МХАТа. Здесь она сыграла роль графини Лидии Ивановны, графини Чарской («Анна Каренина» и «Воскресение» по Л. Н. Толстому), леди Снируэл («Школа злословия» Шеридана) и др.

Лит.: Актёры и режиссёры. «Театральная Россия», М., 1928, с. 87—89 (автобиография Д.). *А. Кл.*

ДУРДЫЕВ, Ата (р.1. I.1910) — туркменский советский актёр. Нар. арт. Туркм. ССР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1935. В 1929 после окончания Туркм. драм. студии вошёл в труппу Туркм. драм. т-ра. Характерный и комедийный актёр, Д. создал ряд своеобразных образов, отмеченных яркостью индивидуальных черт, сатирич. остротой. Снимался в кино.

Роли: Аба Сердар («Кеймир-Кёр» Аманова и Бурунова), Пир («Кеминэ» Аманова), Мурадов («Сын пастуха» Сейтлиева и Мухтарова), Салихов, Ата («Весёлый гость», «Семья Аллана» Мухтарова, Гос. пр., 1950), Шпекин («Ревизор»), Шмага, Коршунов («Без вины виноватые», «Бедность не порок»), Тиг Джонсон, хан Хорезма («Решающий шаг», «Махтумкули» Кербабаева).

ДУ́РОВЫ — семья русских цирковых артистов-клоунов и дрессировщиков животных.

1) Анатолий Леонидович (24.XI.1865—8.I. 1916). Род. в дворянской семье, учился в воен. гимназии. Увлекшись цирком, начал брать уроки акробатики и гимнастики у Анжелло Бриатори.В 1879 дебютировал в балагане О. М. Ринальдо в Москве, на Девичьем поле. Выступал в труппе Николет, исполняя акробатич. эквилибристич. и жонглёрские номера. Вместе с братом В. Л. Дуровым показывал фокусы. В 1881 в Воронеже в цирке М. Труцци начал демонстрировать дрессированных животных, выступая под псевдонимом Толи. Вскоре стал выступать под своей фамилией. Добился всероссийского успеха. В 1890 гастролировал в Германии, Австро-Венгрии, Франции, Испании и Италии.

Д. был первым цирковым артистом, обратившимся к политич. сатире. Он осмеивал крупных чиновников, полицейских, купцов. Обычно сатирич. шутки Д. соединял с показом дрессированных животных; в номерах Д. свиньи, ослы и др. животные изображали бюрократов, сатрапов-полицейских. Сатирич. номера Д. имели огромный успех у демократич. зрителя. Отказавшись от присущего клоунам искажения речи, уродливого грима, грубых трюков, артист выступал в элегантном клоунском костюме, хорошо читал монологи. Д. занимался и теорией клоунады; в 1912 в Политехнич. музее в Москве он прочёл лекцию «О смехе и жрецах смеха», в к-рой говорил о высокой общественной миссии клоуна.

2) Владимир Леонидович (1863 — 3. VIII.1934). Засл. арт. РСФСР (с 1927). Брат А. Л. Дурова. С юности увлекался дрессировкой, посещал в ун-те лекции по физиологии животных И. М. Сеченова. Окончил курсы, готовившие учителей для сельских школ. В 1883 дебютировал в цирке-зверинце Г. Винклера в Москве. В 1885 работал в цирке Безано в Астрахани. Выступал как клоун, силач, куплетист, фокусник, звукоподражатель, художник-моменталист и дрессировщик животных.

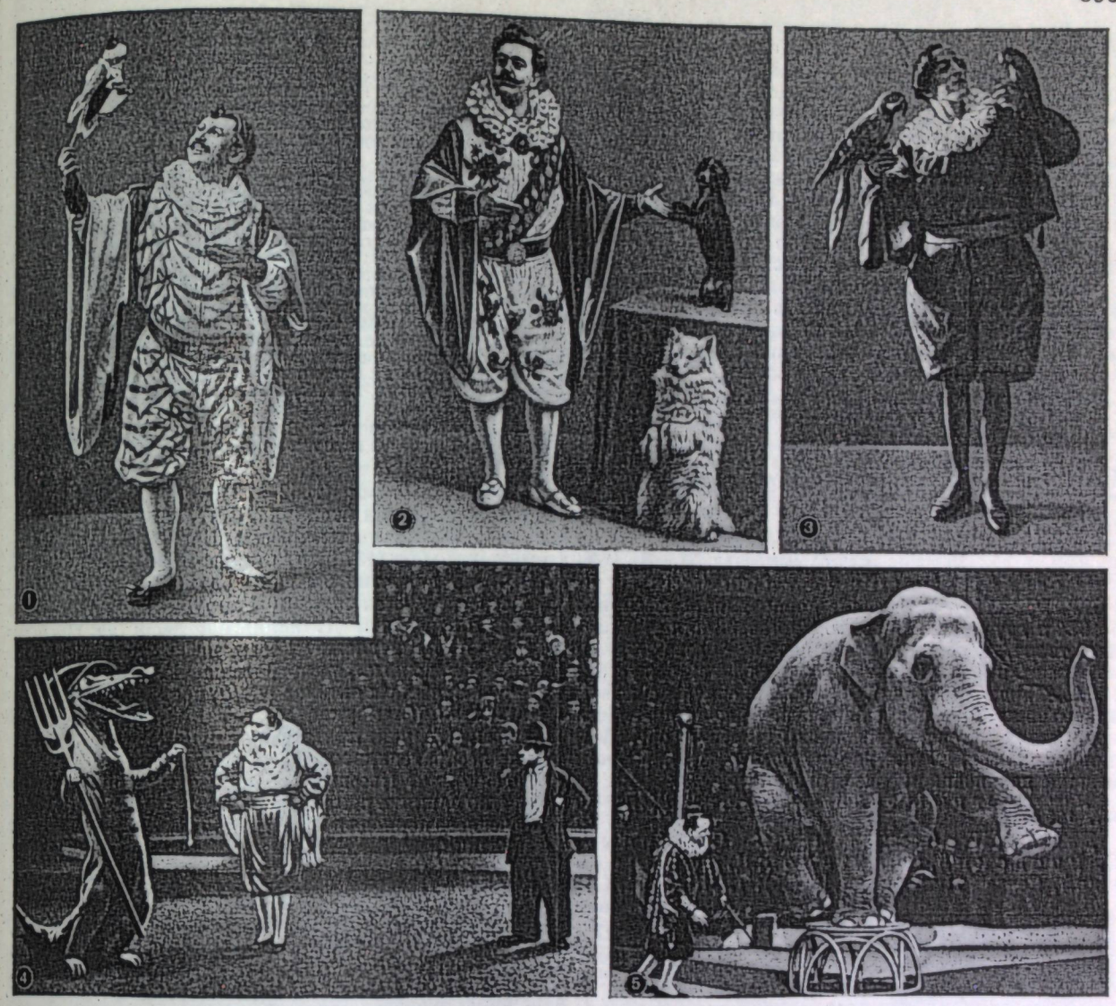
В 1887, гастролируя в Москве, в цирке А. Саламонского, окончательно утвердился как соло-клоун сатирик и дрессировщик. Д. нападал на бюрократизм, произвол, взяточничество царской России, использовал в своих номерах дрессированных животных. Всё больше увлекаясь дрессировкой, Д. разрабатывал её научные основы. Он приобрёл большой зверинец (слон, морские львы и др. звери), организовал в Москве Уголок, где проводил экспериментальную работу. Д. первый из цирковых артистов сознательно использовал при дрессировке условные рефлексы. После Октябрьской революции Д. принимал участие в строительстве сов. цирка и активно занимался науч. работой. Он выступал на арене с большой группой зверей, одновременно читал научно-популярные лекции. Д. первый поставил вопрос о создании цирковой школы и разработал для неё учебный план. В своих статьях и книгах он пытался решить нек-рые вопросы эстетики сов. цирка, занимался теоретич. вопросами дрессировки.

3) Анатолий Анатольевич (1887—19. XI.1928). Дебютировал в 1914 в цирке в Рязани, в том же году выступал в цирке Никитиных в Москве. За шутку, направленную против империалистич. войны, был сослан в г. Котельнич Вятской губ. Возобновил цирковую работу в 1917. В 1925 и 1927 гастролировал за границей. Д. выступал с большой, хорошо выдрессированной группой животных, исполнял сатирич. шутки. Был случайно убит на охоте в Ижевске.

4) Владимир Григорьевич (р. 16.IV.1909). Нар. арт. РСФСР (1939). Внук А. Л. Дурова. Учился в Тимирязевской с.-х. академии и в театр. мастерских, руководимых В. Э. Мейерхольдом. После смерти А. А. Дурова (1928) начал работать с его группой зверей. Развивая лучшие дуровские традиции (сатиричность, высокий класс дрессировки, работу с большим количеством животных), Д. приносит в цирк и новое. Он прост и мягок в обращении с животными, лиричен в исполнении монологов. Д. работает с более разнообразным, чем его предшественники, составом животных, он добивается театрализации своих номеров, фееричности, зрелищной эмоциональной насыщенности. Гастролировал в Англии, Бельгии, Люксембурге, Италии, Франции.

М. А. Дурасова в ролях: 1. Виола. 2. Леди Снируэл.





Дуровы: 1. Анатолий Леонидович. 2. Владимир Леонидович. 3. Анатолий Анатольевич. 4. Юрий Владимирович в политобозрении «Аллегорическое шествие». 5. Владимир Григорьевич.

5) Юрий Владимирович (р. 12.I.1910). Засл. арт. РСФСР (1939). Чл. Коммунистич. партии с 1947. Внук В. Л. Дурова. Первоначальную школу дрессировки прошёл под руководством деда. Работал как ассистент у В. Г. Дурова, выступал в зверинцах, с 1937 — в цирках. Продолжая дуровские традиции, стремится соединить в своих номерах дрессировку животных с сатирическими номерами. Выступает с большой, разнообразной и хорошо выдрессированной группой зверей. Гастролировал в Польше.

6) Анна Владимировна (р. 25.V.1900). Дочь В. Л. Дурова. Начала свои выступления под рук. отца и вместе с ним. Является художеств. рук. Уголка-музея им. В. Л. Дурова в Москве и работающего при нём т-ра зверей. Выступает с морскими львами. В Уголке идёт работа по принципам дрессировки, утверждавшимся В. Л. Дуровым.

Соч.: Дуров А. Л., В жизни и на арене, ч. 1—3, Воронеж, 1914; Дуров В. Л., Мои звери, М., 1927; Дуров В., Мои артисты, Киев, 1953.

Лит.: Дмитриев Ю. А., Братья Дуровы, М., 1945; Стрельцов Ф. В., А. А. Дуров, Ижевск, 1928; Владимир Дуров со своей смешанной группой дрессированных животных, в сб.: Советский цирк, Л.—М., 1938; Ю. В. Дуров со своими четвероногими друзьями, в сб.: Советский цирк, Л.—М., 1938; Кузнецов Е. М., Арена и люди советского цирка, Л.—М., 1947; его же, Владимир и Юрий Дуровы, в сб.: Молодые мастера искусства, М.—Л., 1938; Дмитриев Ю. А., Русский цирк, М., 1953. *Ю. Д.*

ДУРУ́ДЖИ — актёрская корпорация, созданная в 1924 в грузинском Т-ре им. Руставели для укрепления творч. дисциплины (Дуруджи — название горной реки в сел. Кварели, на родине режиссёра К. А. Марджанишвили). Д. опубликовала манифест, призывавший к обновлению груз. т-ра, но лишённый конкретной творч. программы. В 1927 организация распалась, т. к. замкнутость её деятельности мешала дальнейшему развитию груз. т-ра.

Лит.: Февральский А., Театр им. Руставели, М., 1959. *Г. Б.*

ДУРЫ́ЛИН (псевдонимы — С. Северный, С. Раевский, Н. Кутанов, Д. Николаев и др.), Сергей Николаевич [14(26). IX.1877—14.XII. 1954] — русский советский историк литературы, театра, живописи, театральный критик. Доктор филологич. наук (1943). Профессор (1945). В 1914 окончил Моск. археологич. ин-т. Лит. деятельность начал в 1902. Осн. тема исследований Д.— развитие и утверждение реализма в рус. иск-ве. Д. писал о рус. классич. драматургии, сценич. истории пьес, занимался изучением проблемы актёрского творчества, систематически выступал в периодич. печати. Автор книги о М. Н. Ермоловой (1953). Вёл педагогич. работу (ГИТИС и др.).



Соч.: Лермонтов и романтический театр, в сб.: «Маскарад» Лермонтова, М.—Л., 1941, с. 15—42; А. Н. Островский. Очерк жизни и творчества, М.—Л., 1949; От «Владимира третьей степени» к «Ревизору», в кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1953, М., 1953, с. 164—239; Александр Дюма-отец и Россия, в кн.: Литературное наследство, т. 31—32, М., 1937, с. 491—562; «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Московского Малого театра, М.—Л., 1940; Комедия «Плоды просвещения». в сб.: Творчество Л. Н. Толстого, М., 1954, с. 315—59 и др.; Островский на сцене Малого театра, Л.—М., 1938; Горький на сцене, в сб.: Горький и театр, М.—Л., 1938, с. 229—300; Мастера советского театра в пьесах А. Н. Островского, М., 1939; Пушкин на сцене, М., 1951; Образы Тургенева и Островского, в сб.: Актёры и роли, М.—Л., 1947, с. 86—138; М. Н. Ермолова (1853—1928). Очерк жизни и творчества, М., 1953; М. Н. Ермолова в пьесах Островского «Последняя жертва» и «Без вины виноватые», в сб.: М. Н. Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников (Составитель сборника, автор вступит. ст. и комментариев), М., 1955, с. 3—12, 13—42, 236—46; П. М. Садовский. Жизнь и творчество, М., 1950; О. О. Садовская, М.—Л., 1947; В. Н. Рыжова, М.—Л., 1945; Садовшенная, М.—Л., 1946; Н. М. Радин, М.—Л., 1941; М. С. Щепкин, М., 1943; Е. П. Корчагина-Александровская, М.—Л., 1944; Марія Заньковецька (1860—1934), Київ, 1955; Артем. Станиславский. Чехов, в кн.: К. С. Станиславский, М., 1955 (Театральное наследство, т. 1), с. 408—43; Е. М. Шатрова, М., 1958 (совм. с А. П. Клиничиным); В. И. Качалов, М.—Л., 1944; П. А. Хохлов, М.—Л., 1947; Н. К. Яковлев, М.—Л., 1949; Л. М. Леонидов в сб.: Мастера МХАТ, М.—Л., 1939, с. 203—32; Актер и образ, в сб.: О театре, М.—Л., 1940, с. 87—105; Айра Олдридж, М.—Л., 1940; Художественный театр в 1917—1945 гг., в кн.: Театральный альманах, кн. 3(5), М., 1946, с. 70—107; МХАТ во время войны, в сб.: Театр, М., 1944, с. 80—98; Федя Протасов. Москвин в советских пьесах, в сб.: И. М. Москвин. Статьи и материалы, М., 1948, с. 149—172, 229—45; Актеры русского театра и их мировое значение, в кн.: Ежегодник Института истории искусств, т. 2. Театр, музыка, М., 1948, с. 5—69; Московский театр (1800—1855), в кн.: История Москвы, т. 3, М.—Л., 1954, с. 595—646; Малый театр, в кн.: Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1, М., 1954, с. 61—84, 85—101, 247—86, 549—756.

Лит.: Кузьмина В. Д., С. Н. Дурылин, в кн.: Сообщения Института истории искусств, сб. 6. Театр, М., 1955, с. 105—18 (библ.). *С. Г.*

ДУРЯ́Н, Петрос (1852—72) — армянский поэт и драматург. Род. в Стамбуле. Лит. деятельность начал в 1867. Писал историч. пьесы: «Варт и Шушан» (1869), «Чёрные земли» (1870), «Арташес-миродержец» (1870), «Падение династии Аршакидов» (1871), «Нашествие персов на Армению, или Разрушение Ани» (1871). Героями трагедий Д. являются люди из трудовых слоёв. Д. принадлежит драма на совр. тему «Театр, или Отверженные», рассказывающая о трагич. судьбе двух влюблённых актёров (1870, пост. 1893). Выступал как актёр (Стамбульский т-р Вардовяна, 1870). В произв. Д. звучит протест против нац. гнёта и социальной несправедливости, они отмечены демократич. тенденциями. Пьесы его насыщены лиризмом, в них заметно влияние романтич. драм В. Гюго. В творчестве последнего периода в произв. Д. углубились реалистич. тенденции. *В. Т.*

ДУРЯ́Н-АРМЕНЯ́Н, Екатерина Михайловна [р. 28. VIII(9.IX).1885] — армянская советская актриса. Нар. арт. Арм. ССР (1947). Выступала на любительской сцене. Проф. сценич. деятельность начала в Баку в 1903. Выступала во мн. городах России и за границей (Египет, Турция, Румыния, Иран, Франция). Д.-А.— актриса большой сценич. культуры, обладающая ярким дарованием. Роли: Маргарит, Сона, Арменуи («Из-за чести», «Злой дух», о. п. Ширванзаде), Жанна д'Арк («Орлеанская дева» Шиллера), Офелия, Дездемона, Нора, фру Альвинг; Рукайя («Измена» Южина-Сумбатова). С 1932 — в Ленинаканском т-ре им. А. Мравяна. Играла в этом т-ре роли: Кручининой; Анани, Саломэ («Ещё одна жертва», «Разорённый очаг» Сундукяна), Василисы, Полины («На дне», «Враги»), Мария Эстераг («Мой сын» Гергея и Литовского) и др.



Е. М. Дурян-Арменян в роли Сусанны. «Намус» Ширванзаде.

Б. А.

ДУСТМА́ТОВ, Захир (р. 1914) — таджикский советский актёр. Нар. арт. Тадж. ССР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1953. Окончив ГИТИС (1941), работал в Ленинабадском муз.-драм. т-ре как актёр и режиссёр. С 1944 — в труппе Т-ра им. Лахути. Создал ряд комедийных, характерных образов, отмеченных нац. своеобразием, искренностью.

Роли: Цирюльник («28-я ночь» Икрами), Тешабобо («Подарок за радостную весть» Закирова), Акталиев («Тарифходжаев» Дехоти и Рахим-заде), Горностаев («Любовь Яровая») и др. *Н. Н.*

ДУХНО́ВСКИЙ, Николай Иванович [р.12(25).X. 1908] — советский театральный художник. Засл. деят. иск-в УССР (1954). Чл. Коммунистич. партии с 1948. В 1931 окончил теа-кинофакультет Киевского художеств. ин-та. Работал в т-рах Украины. С 1934— гл. художник Киевского т-ра им. Леси Украинки, где оформил спектакли: «Слава» Гусева (1936), «Живой труп» (1940), «Нашествие» (1943), «Дети солнца» (1946), «Чайка» (1950); «Мёртвые души» по Гоголю (1952), «Совесть» Чепурина (1953), «Мораль пани Дульской» Запольской (1956), «Огненный мост» Ромашова (1957), «Юность Поли Вихровой» по Леонову (1959), «Песня под звёздами» Собко (1959) и др. Работам Д. присущи психологич. проникновенность, мягкость цветовой гаммы, композиционная чёткость. С 1947 занимается педагогич. деятельностью в Киевском театр. ин-те. *А. Др.*

ДУ ЦЗИНЬ-ФА́Н (р. 1933) — китайская актриса. Род. в семье актёра пекинской драмы. 7 лет начала учиться пению у своего отца. С 1948 училась у Ван Яо-цина, Мэй Лань-фана. С 1951— в труппе Пекинского т-ра муз. драмы. Одна из крупнейших актрис т-ра цзинси. Прославилась как исполнительница амплуа цинь (молодых героинь) — Белая змейка («Сказание о белой змейке»), женщина-воин Му Гуйи (историч. драма «Крепость Мука»), наложница Чуского узурпатора (драма «Ба-ван прощается со своей наложницей») и др. Д. Ц.-ф. обладает красивым, чистым голосом, хорошо танцует. Её иск-во характеризуется поисками новых средств художеств. выразительности. Создала образ Си Эр («Седая девушка» Хэ Цзинчжи и Дин Ни). Удостоена диплома 1-й степени и золотой медали на VI Всемирном фестивале молодёжи и студентов (1957); выступала в роли богини Чэн Э в мифологич. драме «Побег Чэн Э на луну». *И. Г.*





Ду Цзинь-фан в роли наложницы Чуского узурпатора.

ДУШАНБЕ́ — столица Таджикской ССР с 1929 (260 тыс. жит. на 1962). Первые любительские драм. кружки появились в Д. в 1927. В 1929 из участников этих кружков основана постоянная труппа, заложившая основу проф. тадж. драм. т-ра. В 1932 т-ру присвоено имя Лахути, в 1939 — звание академического. В 1933 из состава т-ра Лахути выделился муз. ансамбль, к-рый стал ядром созданного в сезон 1936—1937 муз. т-ра. В 1940 этот т-р преобразован в Тадж. т-р оперы и балета, в 1954 ему присвоено имя С. Айни. В 1937 основан т-р рус. драмы, к-рому в 1940 присвоено имя Маяковского. В 1943—47 работал рус. ТЮЗ, организованный из молодёжной студии ЦК ЛКСМ Таджикистана и Дома Советской Армии. В 1944—48 в Д. работал т-р муз. комедии. В Д. проводились республиканские театр. фестивали, смотры молодых работников иск-в, показы памирского иск-ва и иск-ва Ленинабадской обл. и т. д.

В Д. работают (1962): Тадж. т-р им. Лахути, Тадж. т-р оперы и балета им. Айни, Рус. драм. т-р им. Маяковского, Тадж. филармония, в состав к-рой входит оркестр нар. инструментов, женский ансамбль рубоби́сток, струнный квартет. *А. Ив.*

ДУШАНБИ́НСКИЙ ТЕА́ТР (Душанбинский русский драматический театр им. Вл. Маяковского). Создан в 1937 из выпускников московской Студии А. Дикого (Г. П. Менглет, О. П. Солюс, А. Г. Ширшов, В. Я. Ланге, Н. Н. Волчков, А. В. Мирополькая, С. И. Якушев, М. Г. Волина, П. И. Беляев, Н. А. Лепник, Г. Д. Степанова, Ф. Ф. Столешников и др.). В 1940 Д. т. присвоено имя Маяковского. В т-ре пост. спектакли о Ленине — «Кремлёвские куранты» (1947; в роли Ленина — Шарымов); «Грозовой год» Каплера (1958; в роли Ленина — Волчков). В т-ре работали режиссёры П. М. Ершов, А. А. Бендер, Л. Н. Ицков, В. Я. Ланге, В. И. Княжич. В труппе (1962): нар. арт. Тадж. ССР — Н. Н. Волчков, Г. Д. Савельева, засл. арт. Тадж. ССР — Л. И. Бочавер, А. А. Герр, М. Д. Закруткин, Л. С. Карнеев, В. Я. Рейнбах и др.

Пост.: «Земля» Вирты, «Слава» Гусева, «Пограничники» Билль-Белоцерковского (все — в 1937), «Без вины виноватые» (1938), «Слуга двух господ» (1938), «На дне» (1938), «Таланты и поклонники» (1945), «Последние» (1946), «Русский вопрос» (1947); «Крепость на Волге» Кремлёва (1949), «Бронепоезд 14-69» (1952); «Дорогой солнца» Дудкина (1954), «Ущелье голубой реки» Ташмухамедова (1959), «В поисках радости» Розова (1958), «Дали неоглядные» Вирты (1959), «Иркутская история» Арбузова (1960), «Океан» Штейна (1961).

Лит.: Государственный русский драматический театр Таджикской ССР имени В. Маяковского, Сталинабад, 1957; Ташмухамедов Ф., Образ В. И. Ленина в театрах Таджикистана, Сталинабад, 1960. *А. Ив.*

ДУ́ЭНЬЯ (исп. dueña — воспитательница, компаньонка) — амплуа характерных старух в пьесах классич. исп. т-ра 16—17 вв. Сценич. функция Д. — служить посредницей между влюблёнными, а иногда, напротив, препятствовать их сближению.

«ДУ́ЭНЬЯ» — опера С. С. Прокофьева. См. *«Обручение в монастыре»*.

ДУЭ́Т (итал. duett, от итал. и лат. duo—два)—1) Танцевально-хореографическое выступление двух исполнителей. Различают два вида танцевальных Д.: а) танцевальные Д. в балетных спектаклях, где они органически включены в хореографич. ткань балета и являются составной частью общего драматургич. целого. Д. требует от исполнителей больших навыков в технике дуэтного танца, т. н. технике «поддержек», точной согласованности движений, большой выносливости (в особенности у партнёра) и длительной тренировки. В сочетании с задачами актёрского мастерства, сложная техника поддержек создаёт для исполнителей особые трудности, отчего дуэтный танец считают наиболее сложным в хореографич. иск-ве. Классич. формой танцевального Д. является па-де-де. б) Эстрадные Д., являющиеся отдельными хореографич. миниатюрами, имеющими свой самостоят. законченный сюжет. 2) Ансамбль из двух исполнителей (певцов). 3) Музыкальная (преим. вокальная) пьеса для ансамбля из двух исполнителей с инструментальным сопровождением или без него. 4) Вид вокального ансамбля в опере, оратории, кантате, оперетте. Играет

от важную роль в муз. драматургии оперы. В зависимости от сценич. обстоятельств различаются т. н. Д. согласия, напр. лирич. дуэты Владимира и Кончаковны в опере «Князь Игорь», Дон Жуана и Церлины в опере «Дон Жуан», и Д. разногласия, выражающие конфликт героев, построенные на контрастных муз. характеристиках (дуэты Германа и Елецкого в опере «Пиковая дама», Агаты и Аннхен в опере «Вольный стрелок»). В опере 2-й пол. 19 в. Д. часто имеет форму муз. диалога в оперетте — сочетается с элементами хореографии. Встречаются Д. и в музыке к театр. пост. (Д. «Голубок и горлица» в комедии Шеридана «Школа злословия», муз. Кабалевского).

Лит.: Друскин М., Вопросы музыкальной драматургии оперы. На материале классического наследия, Л., 1952, с. 180. *А. И., Л. Р.*

ДУЭТТИ́НО (итал. duettino, уменьшит. от duetto — дуэт) — небольшой дуэт.

ДЫБЧО́, Сергей Афанасьевич [5(17).VII.1894—29.XI.1952] — русский советский артист оперетты. Засл. арт. РСФСР (1944). Окончил школу сценич. иск-ва в Одессе, играл в драм. т-ре и на эстраде. С 1922 работал в различных муз. т-рах (Николаев и др. города). С 1933 — артист Свердловского т-ра муз. комедии. Яркий комедийный актёр, Д. владел искусством быть смешным, оставаясь серьёзным. Осн. средствами для создания комич. и сатирич. образов для Д. служили гротеск, гипербола, буффонада. Выступал и как постановщик («Марица» Кальмана, 1940, и др.).

Роли: Плющихин («Табачный капитан» Щербачёва; Гос. пр., 1946), Савелий, Попандопуло («Сотый тигр», «Свадьба в Малиновке» Б. Александрова), Кутайсов («Холопка» Стрельникова), Сапун-Тюфякин («Девичий переполох» Милютина), Коржин («Бронзовый бюст» Ковнера), Негуш («Весёлая вдова» Легара), Зупан («Цыганский барон» И. Штрауса) и др.

Лит.: Дмитриев Ю., Свердловский театр музыкальной комедии, в сб.: Театр, М., 1945, с. 83—86; Риф И., Свердловский театр музыкальной комедии, Свердловск, 1959. *Г. Л., А. Ив.*

ДЫГАС (Dygas), Игнацы [2(15).VII. 1881 — 17.V. 1947]—польский артист оперы (драматический тенор). Окончил ун-т и консерваторию в Варшаве. Совершенствовался как певец в Италии у Ломбарди. Впервые выступил на оперной сцене в Варшаве в 1905. Много гастролировал по странам Европы и США. В 1913—14 пел в Петерб. народном доме, в 1914—16 — в Т-ре Зимина, в 1916—17 — в Большом т-ре. С 1917 Д.— первый тенор Варшавской оперы. Выступал в осн. в Польше. Партии: Ионтек («Галька»), Оле («Оле из Норланда» Ипполитова-Иванова; первый исполнитель партии), Пинкертон («Чио-Чио-сан»), Каварадосси; Рауль («Гугеноты»), Канио, Радамес, Хозе; Ричард («Бал-маскарад» Верди), Мазаньело («Немая из Портичи» Обера), Андрей Хованский («Хованщина») и др. Особым успехом пользовался в операх Вагнера (был выдающимся исполнителем партии Тристана). Д. обладал сильным, грудным, красивого тембра голосом широкого диапазона. Был одним из самых популярных в Польше исполнителей партий драматич. тенора. В 1913 Д. был директором Варшавской оперы. Занимался педагогич. деятельностью.



Лит.: «Театр», М., 1914, № 1565, с. 8, № 1597, с. 6; 1915, № 1645, с. 5; 1916, № 1924, с. 7; 1939, с. 8—9; «Театральная газета», М., 1915, № 5, с. 5; «Рампа и жизнь», М., 1915, № 32, с. 13; Левик С. Ю., Записки оперного певца, М., 1962. *Л. Коз., М. Р.*

ДЫМОВ (наст. фам.— Перельман), Осип Исидорович (1878—1954 или 1955) — русский писатель. Окончил Лесной ин-т в Петербурге. Драматургией начал заниматься в 1903 («Голос крови», Т-р Лит.-художественного об-ва). Писал мелодрамы, эпигонские символико-декадентские пьесы. Среди них: «Ню. Трагедия каждого дня» (1909, Т-р Незлобина, Москва), «Каин» (1905, Передвижной общедоступный т-р П. П. Гайдебурова, Петербург), «Слушай, Израиль» (1907, Современный т-р, Петербург), «Певец своей печали» (1914, Молодой т-р, Петербург) и др. Д. писал также сценич. миниатюры, скетчи, театральные рецензии-фельетоны. После Октябрьской революции эмигрировал. *А. Шн.*

ДЫМША (Dymsza), Адольф [наст. фам.— Багиньский (Bagiński); р. 7. IV.1900] — польский актёр. Сценич. деятельность начал в 1917 в провинции. С 1920 работал в эстрадном т-ре «Кви про кво» в Варшаве. Выступая на сцене этого т-ра, являвшегося своеобразным лит. кабаре, и на эстрадах др. городов, Д. получил популярность как одарённый актёр-эксцентрик. В дальнейшем Д. снимается в кино, гастролирует по Польше, выступая на эстраде. *Б. Рос.*

ДЫХОВИ́ЧНЫЙ, Владимир Абрамович [р.12(25).III. 1911] — русский советский драматург и фельетонист. Лит. деятельность начал в 1939.

Автор водевилей и обозрений: «Свадебное путешествие» (1941, Т-р им. Вахтангова), «Братишка» (1943, Ленингр. т-р Комедии); совм. с М. Слободским: «Факир на час», «Человек с того света», «Где эта улица, где этот дом» (1945, 1947, 1953, Моск. т-р Сатиры), «Три опровержения» (1950, Моск. т-р драмы) и др.

Лит.: Современная драматургия. Альманах, кн. 16, М., 1959, с. 238.

ДЫШЁКОВА, Куна Хажмурзовна (р.1907)— кабардинская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1960). В 1936 вступила в труппу кабардинского колхозно-совхозного т-ра. В 1937—39 сыграла здесь роли Лиды («Платон Кречет»), леди Мильфорд; Агафьи Тихоновны («Женитьба»). В 1940 вступила в труппу Каб.-Балк. т-ра (Нальчик). Играла роли драматические — Любовь Яровая; Рашель («Васса Железнова»), Анна («Аул-Батыр» Шортанова) и характерно-комедийные — Шаблова («Поздняя любовь» Островского), сплетница Заза («Семья Томаши» Шхагапсоева), самогонщица Гулижан («На чужого коня не садись» Яралова и Тубаева), в к-рых проявила острую наблюдательность, умение наполнить комедийный рисунок живыми красками, сообщить своим сценич. образам яркую характерность. Искренностью, темпераментом, лиричностью отмечено исполнение ролей Дисы («Дыханаго» Аксирова), Хакокуны («В одной семье» Шортанова), Лагутиной («Мать своих детей» Афиногенова). *Е. Ж.*

«ДЬЮК ОФ ЙОРКС ТИ́ЭТР» (Duke of York's Theatre) — английский театр. Был открыт в Лондоне в 1892, вначале назывался «Трафальгар-сквер-тиэтр». Руководителем т-ра в 1892—1935 (с перерывом) была В. Мелнотт. В сент. 1895 т-р получил своё наст. наименование. В 1897 т-р возглавил Ч. Фроман. Он привлёк драматурга Д. Бусико и актрису А. Ванбру. Последующие годы были периодом расцвета т-ра. В 1910 были пост.: «Мезальянс» Шоу, «То, что знает каждая женщина» Барри и «Мадрасский дом» Гренвилл-Баркера. После ухода Фромана из т-ра, в нём ставились ревю и различные «боевики»; в то же время делались попытки ставить и серьёзный репертуар, в т. ч. переводы пьес совр. драматургов.

ДЬЮКС (Dukes), Эшли (29.V.1885—4.V.1959)— английский драматург, театральный деятель и критик. С 1909 писал статьи по т-ру. В течение мн. лет был одним из редакторов журн. «Тиэтр артс» (США). В 1933 открыл «Меркьюри т-р», в к-ром ставил новые англ. и переводные пьесы, поэтич. драмы; позднее в т-ре ставились балетные спектакли под рук. М. Рамбер (жены Д.).

Д.—автор пьес «Человек с грузом бед» (1924) и др., а также ряда переводов и инсценировок: «Еврей Зюсс» по Фейхтвангеру (1929), «Мандрагора» по Макиавелли (1939); книг по т-ру («Современные драматурги», 1911, «Сцена меняется», 1943).

ДЬЮ́РКОВИЧ (Gyurkovics), Мария (р. 19.VI. 1913) — венгерская артистка оперы (колоратурное сопрано). Нар. арт. ВНР. Окончила Муз. академию в Будапеште в 1937. В том же году была принята солисткой в труппу Будапештского оперного т-ра. Д. пользуется известностью как исполнительница партий в нац. венг. операх: Мелинда («Банкбан» Эркеля), Маришка («Женихи» Фаркаша), Невеста короля («Витязь Янош» Качо) и др. Обладает сильным, исключит. красоты голосом; сценич. образы Д. отмечены тонким артистизмом. С 1951 гастролировала во мн. странах, в т. ч. в СССР. Наибольший успех имела в партии Лючии («Лючия ди Ламмермур» Доницетти).



М. Дьюркович в роли Церлины.

Партии: Джильда; Церлина, Царица ночи, Констанция («Дон Жуан», «Волшебная флейта», «Похищение из сераля» Моцарта), Олимпия («Сказки Гофмана» Оффенбаха) и др. *Н. Дубр.*

ДЬЯ́КОНОВ, Николай Михайлович [р. 28.III (10.IV). 1911] — коми советский драматург, режиссёр и актёр. Нар. арт. Коми АССР (1945). Засл. арт. РСФСР (1951). Чл. Коммунистич. партии с 1941. Род. в крестьянской семье, работал ямщиком, лесорубом. В 1931 был принят в труппу Коми т-ра и проявил себя как одарённый комедийный актёр. В 1932 поступил в Ленингр. театр. ин-т (Коми студия). После окончания с 1936 работает в Коми т-ре актёром и режиссёром (в 1941—47— художеств. руководитель). Роли: Труффальдино («Слуга двух господ»), Карандышев. Пост. в этом т-ре спектакли: «Усть-Куломское восстание» (1940), «Домна Каликова» (1943) Д. и Ермолина, «Свадьба с приданым» Д. (1950), «Слуга двух господ», «Последние» (1945), «Гроза», «Молодая гвардия» (1946); «Каменное гнездо» Вуолийоки (1958) и др. В 1943—47 вёл педагогич. работу в студии при Коми т-ре.

Д.— один из основоположников коми нац. драматургии, в 1938—44 написал в соавторстве с Ермолиным пьесы — «Глубокая запань» (1939), «Вороны», «Усть-Куломское восстание» (1940), «Домна Каликова» (1941), «В дни войны» и «Мужество» (1944); написал пьесу о Герое Советского Союза Оплеснине — «Герой» (1946), комедию «Свадьба» (1949, в переводе «Свадьба с приданым», Гос. пр. СССР, 1951) о жизни колх. молодёжи [пост. в Моск. т-ре Сатиры и мн. др. театрах СССР (ок. 200), пер. на болг., рум., польский, венг. и др. яз.]. В 1959 написал комедию «Три богатыря». *С. П.*

ДЬЯЧЁНКО, Виктор Антонович (1818—30.III.1876)— рус. драматург. Окончил ин-т инженеров путей сообщения. С юности увлекался лит-рой и т-ром. Первые пьесы — драма «За богом молитва, за царём служба не пропадут» и водевиль «Вот каковы корнеты» — написаны Д. в 1830-е годы. В 1840, получив служебное назначение в Пинск, Д. в течение 20 лет ничего не писал для т-ра. В 1860 переехал в Москву и снова начал работу для т-ра. В 1861 в Александринском, а в 1862 в Моск. Малом т-ре была пост. пьеса Д. «Жертва за жертву». В 1863, оставив службу, Д. целиком посвятил себя драматургии. Написал большое количество пьес, в т. ч. «Неровня» (1863), «Гувернёр» (1864), «Нынешняя любовь» (1865), «Светские ширмы» (1866), «Семейные пороги» (1867), «Практический господин» (1872), «Новый суд» (1872), историч. драма «Подвиг гражданки» (1873) и др. Большинство пьес Д. — совр. бытовые мелодрамы. Наиболее удачная пьеса — «Гувернёр» (о пройдохе-гувернёре, забирающем в свои руки власть в помещичьем доме) содержит колоритные зарисовки дворянского быта. Д. ловко строит интригу, изобретает неожиданные повороты сюжета, охотно прибегает к сентиментальным приёмам. Обычно в его пьесах добродетельный герой, опутанный ложью и клеветой, излагает свои идеи в эффектных тирадах. Несмотря на внешнюю злободневность, пьесы Д. лишены подлинных примет времени. Драматургия Д., отвечавшая стремлению правящих кругов увести т-р от пьес, ставящих важнейшие обществ. проблемы, занимала значит. место в репертуаре т-ров (в т. ч. Малого и Александринского).

Соч.: Драматические сочинения, т. 1—5, М.—СПБ, 1873—1876, 2 изд., Казань, 1892—93. *Ю. Д.*

ДЭЛЬ Д. (лит. псевдоним; наст. имя и фам.— Леонид Соломонович Любашевский) (р. 14.XII. 1892) — русский советский актёр и драматург. Засл. деят. иск-в РСФСР (1939). Сценич. деятельность начал в 1919 в Архангельском т-ре. В 1923—24 играл в т-ре «Кривое зеркало» и «Молодом т-ре» в Петрограде. Вступив в 1925 в труппу Ленингр. т-ра юных зрителей (ЛенТЮЗ), Д. последующие 20 лет своей творч. деятельности посвятил т-ру для юношества. В 1936 перешёл в Новый т-р юных зрителей (Новый ТЮЗ), где оставался до его закрытия. С 1945 — актёр Ленингр. драм. т-ра им. В. Комиссаржевской. Образы, созданные Д., отличаются яркой характерностью, тонкостью психологич. рисунка, юмором и лиризмом. Драматургич. деятельность Д. начал в конце 20-х гг. Большинство его пьес написано для юношеского т-ра.

Роли: Мозес Грюншпан и Гришук («Продолжение следует» и «Голубое и розовое» Брустейн), фельдфебель Мокрый (в собств. пьесе «Музыкантская команда»), Шуйский («Борис Годунов» Пушкина), Свердлов (в собств. пьесе «Большевик»), Оргон («Тартюф»), Грозное («Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского), Глухой («Дамоклов меч» Хикмета).

Пьесы: «Музыкантская команда» (1935, ЛенТЮЗ), «Третья верста», «Большевик» (1937, 1940, Новый ТЮЗ), «У лукоморья» (1939, ГосценТЮЗ), «Александр Пушкин» (1949, Ленингр. драм. т-р), «В садах лицея» (1957, ЛенТЮЗ) и др.

Д.— соавтор киносценариев «Встречный», «Депутат Балтики», автор сценария и исполнитель заглавной роли в фильме «Яков Свердлов» (Гос. пр. СССР, 1941).

Соч.: Музыкантская команда, Л., 1936; Третья верста, М.—Л., 1938; У лукоморья, М., 1939; Александр Пушкин. Трилогия, М., 1959.

Лит.: Янковский М., Детская драматургия Ленинграда, «Театр и драматургия», 1936, № 9; Левин Л., Драматургия Дэля, «Искусство и жизнь», 1938, № 8; Гринберг И., «Свердлов—Любашевский», «Искусство и жизнь», 1941, № 2; Юткевич С., Режиссёр об актёре «Театральная неделя», 1940, № 20; Брустейн А., Советский театр для детей, в сб.: Советский театр..., М., 1947. *Л. Ш.*

ДЭНГА́КУ (букв.— музыка поля) — разновидность японской древней мистерии кагура, возникшей в 7—8 вв. В 11—16 вв. Д. пользовалась широкой известностью, с 15 в. постепенно уступает место театру. Возрождается в нач. 17 в. во время празднеств в честь сёгуна (полководца) Токугава Иэясу. В наши дни Д. пользуется популярностью в япон. деревне.

Сцена из представления дэнгаку. С гравюры.



Лит.: Хаттори Рютаро, «Нихон но миньё» («Японские народные песни»), Токио, 1955; Ямано Гиндзи, «Онгаку но рэкиси» («История музыки»), Токио, 1957. *Н. И.*

ДЭНН (Dann), Джордж Лэнден — австралийский драматург. Пьесы Д. широко ставились в Австралии в 30-х гг. 20 в. Трагедия «Фимиам не воскурили» рисует тяжёлые социальные условия жизни простых людей совр. Австралии (1937, «Независимый т-р» в Сиднее и Клуб драматургов). Пьеса «Каролина Чишольм» (1939, «Репертуарный т-р», Брисбен) посв. одной из героич. женщин Австралии, борцу за создание Австралийского Союза. В наиболее известной своей пьесе, реалистич. драме «Вдали от родников» (изд. 1944), Д. выступает защитником туземного населения Австралии, лишённого колонизаторами всех социальных и политич. прав (пост. в т-рах Австралии в 40-е гг., Англии и Уэльса — в 50-е гг. 20 в.).

Соч.: In beauty it is finished; Funerals for Field-Mice (one act); Ha-ha, Among the trumpets (three acts). Пьесы издавались в сборниках.

Лит.: Rees L., Towards an Australian drama, Sydney—L., 1953. *Л. К.*

ДЮАМЕ́ЛЬ (Duhamel), Жорж (р. 30. VI.1884)—французский писатель, драматург. Лит. деятельность начал как поэт в 1907. Принадлежал к группе кретейского «Аббатства», объединявшей писателей-унанимистов. В пьесах «Свет», «Под сенью статуй» (1911, 1912, т-р «Одеон»), «Битва» (1913, «Т-р дез Ар»), «День признаний» (1923, т-р Елисейских полей) получили выражение унанимистские идеи сострадания к человеку, культ всепрощающей любви. Лиризм, символика и аллегория, характерные для этих пьес Д., сближают его с М. Метерлинком и П. Клоделем. Лучшее драм. произв. Д. «Общество атлетов» (1920, т-р «Вьё коломбье») написано в жанре комедии. При помощи смеха, иронии, сарказма Д. обличает процветающих мещан и их «культуру». Гл. герой пьесы — ницшеанствующий «спаситель» человечества (эту роль исполнял Л. Жуве), в образе к-рого Д. развенчал беспринципного декадента. В работе «Эссе о возрождении драмы» («Essai sur une renaissance dramatique», P., 1928) Д. требует возвращения к мольеровским традициям, призывает возродить комедию характеров и нравов, к-рая могла бы противостоять «бульварной», развлекательной драматургии.

Др. пьесы: «Хандра» (или «Ларуант и Ропито»,1919), «Когда вам угодно» (1921, Женева).

Лит.: Луначарский А. В., «Театр и революция», М., 1925, с. 411—16; Saurin M., Les écrits de G. Duhamel, P., 1952. *В. Бал.*

ДЮБВАД (Dybwad), Юханне (2.VIII.1867—4.III. 1950) — норвежская актриса и режиссёр. В 1877 дебютировала в т-ре «Нац. сцена» в Бергене. Крупнейшая работа Д. в начале её творч. деятельности— роль Норы. С 1899 до конца жизни Д. — ведущая актриса Нац. т-ра в Христиании.

Роли: Регина, фру Альвинг, Ребекка, Эллида, Теа Эльстед («Привидения», «Росмерсхольм», «Женщина с моря», «Гедда Габлер» Ибсена), Боргильд, Клара Занг («Сигурд Крестоносец», «Свыше наших сил» Бьёрнсона), Джулия, Мать («Гаральд Сванс Мор» Хейберга), Катюша Маслова («Воскресение» по Л. Толстому), Анна Каренина и др.

С 1904 Д. постоянно выступала с актёром А. Одваром, противником реалистич. направления, к-рый оказал влияние на её иск-во, в результате чего Д. испытала ряд творч. неудач (в т. ч. во время гастролей с ибсеновским репертуаром в Берлине в 1916). В этот же период раскрылось блестящее комедийное мастерство Д., с успехом исполнявшей роли Розалинды и Беатриче («Как вам это понравится», «Много шума из ничего» Шекспира). В 30—40-е гг. Д. вновь создала ряд реалистич. образов: Озе («Пер Гюнт» Ибсена) и др. Д. осуществила пост.: «Медея» Еврипида (1918, исполняла гл. роль), «Варавва» Грига (1927), «Гоп-ля, мы живём!» Толлера (1928), в режиссёрском решении к-рых отразилось влияние экспрессионизма.

Лит.: Elster K., Skuespillerinden I. Dybwad, Oslo, 1931; Wiers-Jensen H. og Nordahl-Olsen J., Den nationale scene. De første 25 aar, Bergen, 1926. *Н. К.*

ДЮБЕ́К (Dubech), Люсьен (1882—1940) — французский поэт, театральный критик и историк театра. Националист и монархист, Д. входил в основанную в 1899 реакц. политич. группировку «Аксьон Франсез» и в течение мн. лет состоял штатным театр. критиком одноимённой газеты (редакторами к-рой были Ш. Моррас и Л. Доде). Театр. фельетоны Д. отличались большой остротой и пользовались успехом в период между двумя войнами. Гл. труд «Всеобщая иллюстрированная история театра» («Histoire générale illustrée du théâtre», 5 тт., P., 1931—34 [совм. с др.]) интересен обильным, гл. обр. иконографич. материалом. Своему изложению автор придаёт подчас чрезмерную памфлетную остроту, окрашенную политическим мировоззрением реакционных кругов. Д. напечатал также книги «Комеди Франсез сегодня» (1926), «Жан Расин политик» (1926), «Кризис театра» (1928). *С. Мок.*

ДЮГАЗО́Н (Dugazon), Жан Батист (наст. имя и фам. — Анри Гурго; Gourgaud) (15.XI. 1746—11.X. 1809)—французский актёр. Сценич. деятельность начал в провинции. С 1771 играл в т-ре «Комеди Франсез». Актёр буффонной манеры, Д. первоначально исполнял роли слуг во франц. комедиях 17—18 вв. (Криспин—«Единственный наследник» Реньяра, и др.). Во время революции 1789—94, патриот и республиканец, Д. боролся против театр. реакции. В 1791 он порвал с контрреволюц. частью труппы и перешёл во вновь созданный и возглавленный Тальма «Т-р Республики». Мастер революц. карикатуры, любимец широких масс плебейского зрителя, Д. создавал остросатирич. образы врагов революции: папа римский (в политич. фарсе «Страшный суд над королями» Сильвена Марешаля, 1793), приспособленец и соглашатель Модерантен (в собств. пьесе «Умеренный», 1793) и т. д. С 1786 Д. — профессор драматич. класса консерватории. Среди его учеников — Тальма, П. Лафон и др.



Ж. Б. Дюгазон в спектакле «Чудаки» Фагана.

Лит.: Campardon E., Les comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles, P., 1879; De Manne E.-D., Galerie historique des comédiens français de la troupe Voltaire, nouv. éd., Lyon, 1877; Lyonnet H., Dictionnaire des comédiens français, P., 1912—1913; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957. *Е. Ф.*

ДЮГАЗО́Н (Dugazon; урождённая — Лефевр; Lefèvre), Луиз Розали (18.VI.1755—22.IX.1821)—французская артистка оперы (сопрано). В 12 лет впервые выступила на сцене т-ра «Комеди Итальен» в Париже как балерина. Композитор А. Гретри обнаружил у Д. отличные вокальные данные, и с 1774 Д. исполняла гл. партии в его операх «Сильвен» (Полина), «Колония» (Нарина) и др., а также в операх Буальдьё («Калиф Багдадский»), Дезеда («Блез и Бабетта»,«Алексис и Жюстина»), Далейрака («Нина»), Изуара («Турецкий лекарь») и др. Д. увлекала зрителей выразительным пением, страстной и тонкой игрой. Около 1805 Д. оставила сцену.

Лит.: LeRoux H. et A., La Dugazon, [P., 1926]; Olivier J. J., Madame Dugazon de la Comédie-Italienne (1775—1821), P., 1917; Edwards H.S., Idols of the French stage, L., 1889.

ДЮЖАРДЕ́Н (Dujardin), Эдуар (10.XI.1861—31.X.1949) — французский поэт, драматург и критик. Учился в Парижской консерватории. В 1885 начал творч. деятельность в области лит-ры и т-ра. Поэтика Д. сложилась под влиянием творчества С. Малларме. Д. был одним из создателей символистской драматургии. Его ранние пьесы — драматич. поэмы «Антония» (1891, «Т-р д'Аппликасьон»), «Кавалер прошлых времён» (1892, т-р «Модерн»), «Конец Антонии» (1893, т-р «Водевиль») пессимистически рисовали искания одинокой человеческой души. В поздних пьесах Д. преобладают католич. мотивы. В пьесах «Марта и Мария» (1913, Т-р Антуана) и «Супруги из Эр-ле-Пор» (1919, т-р «Комедия Елисейских полей») в аллегорич. форме изображается отречение от земных благ. Религ. тематика присуща и пьесам «Мистерия об умершем и воскресшем боге» (1923, Т-р Антуана), «Возвращение блудных детей» (1924, «Комедия Елисейских полей») и «Вечное возвращение» (1932, т-р «Ателье»).

Соч.: Théâtre, t. 1—2, P., 1899—1924.

Лит.: Гвоздев А. А., Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, Л.—М., 1939; Sée E., Le théâtre français contemporain, P., [1951]; Lalou R., Le théâtre en France depuis 1900, P., [1956] и [1959]. *А. Мих.*

ДЮЖИКОВА (Дюжикова 1-я), Антонина Михайловна [13 (25).VI. 1853—1918] — русская актриса. По окончании Петерб. театр. уч-ща (1873) дебютировала в Александринском т-ре (Марья Андреевна — «Бедная невеста» Островского). Наиболее полно лирич. дарование Д. раскрылось в 80—90-е гг., когда ею были исполнены роли в пьесах Шекспира (Офелия, Беатриче — «Гамлет», «Много шума из ничего»), Островского (Катерина и Василиса Мелентьева — «Гроза», «Василиса Мелентьева»), Гуцкова (Юдифь — «Уриэль Акоста») и др. В 1896 в первой пост. «Чайки» Чехова исполнила роль Аркадиной. Последние годы выступала гл. обр. в характерных ролях. Игра Д., типичной представительницы «петербургской» школы, отличалась изяществом. В 1902 по болезни покинула сцену.

Лит.: Велизарий М., Путь провинциальной актрисы, М.—Л., 1937; «ЕИТ». Сезон 1901—1902, СПБ, 1902, Приложения, кн. 3. *А. Кл.*

ДЮКА́ (Dukas), Поль (1.X.1865—17.V.1935) — французский композитор и музыкальный критик. В 1882—89 учился в Парижской консерватории (по композиции у Э. Гиро). Творч. деятельность начал в 1888. Автор лирич. оперы «Ариана и Синяя Борода» на сюжет драмы М. Метерлинка (1907, т-р «Опера комик»), увертюр к трагедиям «Король Лир» (1883); «Полиевкт» Корнеля (1891), к драме «Гёц фон Берлихинген» Гёте (1884), танц. поэмы-балета «Пери» на сюжет вост. легенды (1912), симф., камерно-инструмент. и др. соч. Вместе с Сен-Сансом Д. закончил оперу Гиро «Фредегонда» (1895, Париж). Д. заново отредактировал для постановки оперы Рамо («Галантная Индия», «Принцесса Наваррская», «Зефир» и др.), составил переложение для фп. в 4 руки оперы Сен-Санса «Самсон и Далила». В музыке Д. ясность формы сочетается с красочностью оркестрового письма, свойственной иск-ву импрессионизма. В 1910—13 и после 1928 Д.—проф. консерватории, с 1913— проф. муз. школы в Париже. Д. активно выступал как муз. критик, в т. ч. в газетах «Монд мюзикаль», «Кроник дез Ар» и др. Рим. пр. (1888).

Лит. соч.: Les écrits de Paul Dukas sur la musique, P., 1948; Wagner et la France, P., 1923.

Лит.: Samazeuilh G., Paul Dukas, P., 1913; Favre G., Paul Dukas. Sa vie et son oeuvre, P., 1948. *Л. М.*

ДЮКАНЖ (Ducange), Виктор (24.XI.1783—15. X.1833) — французский драматург. Лит. деятельность начал в 1811. Автор популярных мелодрам «Калас» (1819, т-р «Амбигю комик»), «Тереза, или Женевская сирота» (1820, т-р «Порт-Сен-Мартен»), «Тридцать лет, или Жизнь игрока» (1827, там же), «Ламмермурская невеста» (1828, там же) и др. Выражая оппозиционные по отношению к реакц. режиму Реставрации настроения, Д. придавал своим пьесам романтич. характер. Но, показывая столкновение героя с миром зла и несправедливости, Д. часто отказывался от обычного для ранних мелодрам счастливого конца, его пьесы приобретают мрачный, трагич. колорит. В мелодрамах Д. появились ноты обличения, протеста, усилены социальные конфликты, гуманистич. мотивы. Однако даже в своих лучших пьесах Д. не приходит к верным социальным обобщениям и возлагает вину за обществ. несправедливость на отдельных людей. Стремление брать сюжеты из жизни, глубже раскрывать характеры, усиливало элементы реализма в пьесах Д. Наиболее полное выражение настроения протеста нашли в антиклерикальных мелодрамах Д., написанных в дни революции 1830, «Тоннингтонский монастырь», «Иезуит» — совм. с Г. Пиксерекуром. В пьесах Д. играли крупнейшие франц. актёры-романтики — Фредерик-Леметр, М. Дорваль; в России, в мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока» — П. С. Мочалов, В. А. Каратыгин.

Соч. в рус. пер.— Смерть Каласа, М., 1830; Тридцать лет, или Жизнь игрока, М., 1923.

Лит.: Royer A., Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'à 1875, t. 1, P., 1878; Ginisty P., Le mélodrame, P., 1910. *Е. Ф.*

ДЮКЛО́ (Duclos) (наст. фам. — Де Шатонёф; De Châteauneuf), Мария Анна (1670—18.VI.1748) — французская актриса. В 1693—1733 играла в т-ре «Комеди Франсез» роли трагич. героинь: Гермиона («Андромаха» Расина), Зенобия («Радамист и Зенобия» Кребийона), Саломея («Мариамна» Вольтера), Иокаста («Эдип» Ламота) и др. Д. продолжала традиции иск-ва М. Шанмеле. Обладая огромным по диапазону голосом и бурным темпераментом, Д. с пафосом, напевно произносила трагич. монологи, изумляя зрителей голосовыми эффектами.

Лит.: Olivier J. J., Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre, P., 1900; Campardon E., Les comédiens du roi de la troupe française pendant les deux derniers siècles, v. 1—2, P., 1879; Gueullette Ch., Acteurs et actrices du temps passé, P., 1881; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957. *Е. Ф.*

ДЮКО́ВЫ — семья харьковских антрепренёров. Впервые имя Д. появляется на харьковских афишах в 1853, когда здание Харьковского т-ра, построенного в 1842 антрепренёром Л. Ю. Млотковским, перешло по дарственной записи к его дочери, Вере Людвиговне, выступавшей нек-рое время на провинц. сценах в ролях гранд-дам. Вера Людвиговна поделила свои права по владению театр. зданием с мужем, Николаем Николаевичем Д. В 1843—67 руководство труппой осуществляла дирекция, возглавляемая последовательно Альфераки, Петровским, Львовым, Щербиной. Неумелым ведением дела директора почти развалили т-р. В 1867 управление Харьковским т-ром берёт в свои руки Николай Николаевич Д. Человек малообразованный и прежде далёкий от т-ра, он оказался хорошим организатором, умевшим, по свидетельству Н. Н. Синельникова, комплектовать и сохранять сильные по актёрскому составу труппы, чётко вести финансовую сторону дела. После его смерти (1882) один сезон театр возглавляла Вера Людвиговна Д., но в 1884 она отказалась от ведения дела и сдала т-р в наём. Непосредственное руководство т-ром возвратилось к семье Д. в 1894—95, когда антрепренёром Харьковского т-ра стала Александра Николаевна Д. (дочь Николая Николаевича). Она вновь собрала образцовую труппу, значительно под-

няла художеств. уровень постановок. В конце 90-х гг. Александра Николаевна предприняла перестройку т-ра, к-рая привела её на грань финансового краха и заставила в 1905 продать театр городскому управлению.

Лит.: Багалей Д. И. и Миллер Д. П., История города Харькова за 250 лет, т. 2, Харьков, 1912. *А. Кл.*

ДЮ КРУАЗИ (Du Croisy) (наст. имя и фам.— Филибер Гассо; Gassot) (ок. 1629—3.V.1695) — французский актёр. Творч. деятельность начал в 1653 в провинции, в г. Пуатье. В 1659, вступив в труппу Мольера, дебютировал в роли Дю Круази («Смешные жеманницы»). Творчески восприняв уроки Мольера, Дю К. стал одним из лучших характерных актёров труппы. Был первым исполнителем роли Тартюфа. Играл самые различные роли в пьесах Мольера. Фарсовые традиции определяли исполнение ролей Сотанвиля и Жеронта («Жорж Данден», «Плутни Скапена»). Играл интриганов и слуг (Сгрибани — «Господин де Пурсоньяк» и Ковьель — «Мещанин во дворянстве»). В репертуаре Дю К. были лирический Валер («Скупой»), рассудочный Бералъд («Мнимый больной»), остро характерный Гарпен («Графиня Д'Эскарбаньяс»). После смерти Мольера Дю Круази покинул сцену. *Гр. Б.*

ДЮЛГЕ́РОВА, Сия Пешева (23.III.1904—1956) — болгарская актриса. Засл. арт. НРБ (1953). С 1926 работала в Нар. т-ре им. Сарафова. За исполнение роли Параскевы — матери Георгия Димитрова в спектакле «Лейпциг 33» Кронфельда и Компанейца была удостоена Димитровской пр. (1951). Внутренняя сила, историч. конкретность этого образа выдвинули Д. в ряды выдающихся актрис.

Роли: Ирина («Престол» Вазова, 1934), Урсула («Много шума из ничего», 1935), Клара («Д-р» Нушича, 1938), Адель («Д-р Вернер» Ф. Вольфа, 1945) и др. *Ст. К.*

ДЮЛЛЕ́Н (Dullin), Шарль (12.III.1885—12.XII. 1949) — французский режиссёр, актёр и педагог. Работал в Лионе приказчиком, клерком. Увлёкшись т-ром, начал брать уроки у частных педагогов, затем поступил в лионскую консерваторию. С 1905 работал в небольших окраинных т-рах и кафе Парижа («Проворный кролик», т-р в Бельвиле, Народный дом в Берни). В сезоне 1907—08 Д. играл в т-ре «Одеон» у А. Антуана, в 1909—12 (с небольшими перерывами) — в «Т-ре дез Ар» Ж. Руше; пост. здесь свой первый спектакль — «Мария Магдалина» Хеббеля (1912). В 1913—19 работал у Ж. Копо в т-ре «Вьё коломбье». В этом т-ре он сыграл одну из своих лучших ролей — Гарпагона, а также роль Смердякова («Братья Карамазовы» по Достоевскому). В 1919—21 участвовал в спектаклях реж. Ф. Жемье, Г. Бати и др. в т-рах — Комедии, Елисейских полей, «Т-ре дез Ар», в Зимнем цирке. В 1921 Д. создал свою труппу, в 1922 приобрёл т-р на пл. Даркур, назвал его «Ателье». Работал здесь до 1940, пост. св. 70 спектаклей, исполнил более 30 ролей. В репертуаре т-ра «Ателье» были пьесы Мольера, Кальдерона, Пиранделло, Аристофана, Бена Джонсона, Шекспира, Бальзака, Салакру, Ж. Ромена, М. Ашара, Р. Фердинанда и др. В 1936 Д. вместе с Г. Бати, Л. Жуве и Ж. Копо руководил т-ром «Комеди Франсез»; пост. «Женитьбу Фигаро». В 1940, передав т-р «Ателье» А. Барсаку, Д. перешёл в «Т-р де Пари», затем в «Т-р Сары Бернар», где работал до 1947. В 1947—49 гастролировал по Франции. В 1949 в «Т-ре Селестинцев» в Лионе Д. осуществил свою последнюю пост. — «Мачеха» Бальзака, сыграв в этом спектакле роль генерала де Граншан. В своих лучших актёрских работах — Смердяков, Гарпагон; Меркаде («Делец» Бальзака), Вольпоне (о. п. Бена Джонсона) Д. сочетал сдержанность со страстным порывом, лиризм с лукавством, добродушие с величием. В своих пост. Д. стремился добиться простоты, ясности, свободы актёра на сцене. Среди учеников Д.— Ж. Л. Барро, Ж. Вилар, М. Марсо, Ж. Маре, М. Жамуа и др. Творческий метод Д. близок системе Станиславского. Д. — автор книги «Воспоминания и заметки актёра» (сб. статей, Париж, 1946).

Соч. в рус. пер.— Воспоминания и заметки актёра, М., 1958; Le maître du théâtre, c'est l'auteur, «Paris-théâtre», 1956, № 104.

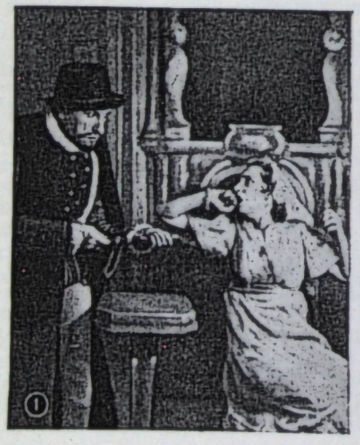
Лит.: Sarment J., Charles Dullin, 2 éd., P., [1950]. *Н. Б.*

ДЮМА́ (Dumas; Дюма-отец), Александр (24. VII. 1802, Виллер-Котре, —5.XII. 1870, Пюи) — французский романист и драматург. Историч. драма Д.—«Генрих III и его двор», пост. в 1829 в т-ре «Комеди Франсез», была первым сценич. выступлением молодой романтич. школы, возглавляемой В. Гюго. В историю франц. т-ра Д. вошёл как автор пьес, отразивших прогрессивно-романтич. настроения периода революц. подъёма 30-х гг. В его лучших



драмах — «Антони» (1831, т-р «Порт-Сен-Мартен»), «Ричард Дарлингтон» (1831, там же), «Кин, или Беспутство и гений» (1836, т-р «Варьете») — звучит антифеод. и антибурж. протест, выведен образ романтич. бунтаря, протестующего против ханжеской морали, продажности, несправедливости. Нарастание классовой борьбы между буржуазией и пролетариатом усиливает охранительные черты мировоззрения Д. Его драмы «Нельская башня» (1832, т-р «Порт-Сен-Мартен»), «Катерина Говард» (1834, там же), «Калигула» (1837, «Комеди Франсез») и др. лишены бунтарских мотивов и критич. пафоса; внимание автора сосредоточивается на авантюрной интриге, мелодраматич. эффектах. В 40-х гг. Д. пишет историч. романы «Три мушкетёра», «Граф Монте-Кристо», «Королева Марго», к-рые вскоре инсценируются Д. и ставятся на сцене организованного им «Историч. т-ра» (1847). Жизнерадостность, яркая эмоциональность, красочные детали, характеризующие эпоху, выведенную в

Ш. Дюллен в ролях: 1. Дон Гуттьере. «Врач своей части» Кальдерона. 2. Савонарола. «Земля кругла» Салакру.





пьесе, занимат. сюжет создали произведениям Д. большую популярность (в т. ч. и в России). В канун революции 1848 и после неё Д. переходит на антиреволюц. и антидемократич. позиции (роман и инсценировка «Шевалье де Мезон Руж», драмы «Катилина», 1848, «Граф Герман», 1849, и др.).

Соч.: Théâtre complet, v. 1—15, P., 1863—1874; Mes mémoires, Ser. 1—10, P., 1868—69.

Лит.: Parigot H., Le théâtre d'Alexandre Dumas, P., 1898; Lecomte L.-H., Histoire des théâtres de Paris. Le Théâtre-Historique. 1847—1891, P., 1906; Lucas-Dubreton J., La vie d'Alexandre Dumas-père. 16 éd., P., 1928; Clouard H., Alexandre Dumas, P., 1955; Maurois A., Les trois Dumas, P., 1957; История французской литературы, т. 2, М., 1956. *Е. Ф.*

ДЮМА́ (Dumas; Дюма-сын), Александр (27. VII.1824—27.XI.1895) — французский драматург. Сын А. *Дюма* (отца). Лит. деятельность начал с 1847. В 1852 огромный успех завоевала первая пьеса Д., переделанная им из его же романа *«Дама с камелиями»* (т-р «Водевиль»). Эта пьеса, проникнутая человечностью, теплотой, с глубоким сочувствием изображает куртизанку, отвергнутую обществом, и в то же время утверждает незыблемость бурж. семьи. Пьеса была переведена на ми. яз., вошла в репертуар крупнейших актрис (Сара Бернар, Э. Дузе и др.), явилась основой сюжета оперы «Травиата» Верди. В пьесах «Диана де Лис» (1853, т-р «Жимназ»), «Полусвет» (1855, там же), «Денежный вопрос» (1857, там же), «Побочный сын» (1858, там же) и др. охранительные тенденции усиливаются. В поздних пьесах («Взгляды госпожи Обре», 1867, «Княгиня Жорж», 1871, обе в т-ре «Жимназ», и др.) они принимают характер назойливой морализации. Бурж. критика считает Д. основателем жанра «проблемной пьесы» (pièce á thèse) и одним из крупнейших представителей реалистич. драматургии Франции. Однако «реализм» Д. носит внешний, односторонний характер. Осуждая отдельные стороны бурж. действительности, Д. утверждал глубокую нравственность бурж. семьи, справедливость бурж. строя в целом, возлагая ответственность за несправедливость и аморализм лишь на отдельных представителей этого общества. Пьесы Д. наряду с пьесами Э. Ожье, В. Сарду и др. вошли в осн. репертуар театра 2-й пол. 19 в.



Соч.: Théâtre complet, [série] 1—8, P., 1893—99; в рус. пер.— Дама с камелиями, М., 1898; Денежный вопрос, СПБ, 1857; Полусвет, «Артист», М., 1894, № 40.

Лит.: Лансон Г., История французской литературы. Современная эпоха, М., 1909; История французской литературы, т. 2, М., 1956; Lemaître J., Impressions de théâtre, série 1—10, P., 1888—98; Doumic, Portraits d'écrivains, P., 1892; Filon A., De Dumas à Rostand, P., 1898; Noël C. M., Les idées sociales dans le théâtre de A. Dumas-fils, P., 1912; France A., Alexandre Dumas moraliste, в кн.: La vie litteraire, v. 1, P., 1880; Zolá É., Nos auteurs dramatiques, P., 1881; Schwarz H. S., Alexandre Dumas-fils, dramatist, N. Y., 1927; Maurois A., Les trois Dumas, P., 1957. *Е. Ф.*

ДЮМЕНИ́ЛЬ (Dumesnil) (наст. имя и фам.— Мари Франсуаз Маршан; Marchand) (2.I.1713—20.II.1802) — французская актриса. После выступлений в т-рах Страсбурга и Компьена в 1737 дебютировала в парижском т-ре «Комеди Франсез» (роль Клитемнестры — «Ифигения в Авлиде» Расина) и через 2 месяца была принята в *сосьетеры*. Большим успехом пользовалась в ролях, требующих изображения пылких страстей: Гофолия (о. п. Расина), Туллия («Катилина» Кребийона). Была первой исполнительницей гл. женских ролей в большинстве трагедий Вольтера: Меропы

и Семирамиды (в о. п.; 1743, 1748), Клитемнестры («Орест», 1750) и др. Одна из крупнейших представительниц просветительского классицизма, Д. с огромной силой воплощала тему борьбы с произволом и тиранией. Вольтер говорил, что «столь высоко патетическое исполнение мы видим впервые». В сценах, где можно было дать волю чувству (напр., в сцене обвинений Клеопатры — «Родогюна» П. Корнеля), жесты Д., её голос, взгляд потрясали высоким трагизмом. Современники отмечали, что Д. нарушила утвердившуюся традицию, следуя к-рой актрисы в ролях королев должны были двигаться торжественно, размеренно, она дерзнула показать, что в моменты больших страданий или высоких страстей отпадают все аристократич. условности, нарушаются правила придворного этикета. Д. выделяла в своих ролях места, производившие сильное впечатление на зрителей, волновавшие их, и произносила скороговоркой несущественный с её точки зрения текст роли. Критик А. В. Арно писал, что у Д. «интуиции больше, чем выучки», и противопоставлял её неровную подчас игру, основанную на вдохновении, рассудочному, сценич. иск-ву классицизма, наиболее яркой выразительницей к-рого была соперница Д.— *Клерон*. Деятельность Д. сыграла большую роль в подготовке просветительской реформы франц. т-ра; Д. первая среди актрис этого времени ответила на призыв Вольтера — расширить масштабы трагедийных образов и усилить экспрессивность игры. Кроме ролей королев и «трагических матерей», Д. с успехом играла в «высокой комедии», напр. гл. роль в комедии «Гувернантка» Нивеля де ла Шоссе, роль Вандерк в «Женатом

1. Дюменильв роли Аталии. 2. Дюменильи Ж. Б. Бризар в «Гофолии». С гравюры 18 в.





философе» Седена. Дарование Д. высоко ценили Д. Гаррик, Ж. Новер. Оставила сцену в 1776. Под именем Д. изданы мемуары, написанные в действительности Кост д'Арноба (Coste d'Arnobat).

Соч.: Mémoires de m-elle Dumesnil en réponse aux mémoires d'Hippolite Clairon, P., An VII... и 1823.

Лит.: De Manne E. D., Galerie historique des comédiens français de la troupe de Voltaire, Lyon, 1877, c. 61—77; Olivier J. J., Voltaire et les comédiens interprètes de son théâtre, P., 1900, c. 55—77, 189—201; Lancaster H.C.,The French tragedy in the time of Louis XV and Voltaire. 1715—1774, Baltimore, 1950; Mémoires d'Hyppolite Clairon... An VII de la Republique, P., [1798], c. 84—92; Arnault A., Les souvenirs et les regrets du vieil amateur dramatique, P., 1829, c. 57—68; Mémoires de Fleury de la Comédie Française, P., [1835], c. 85—87; Стороженко Н. И., Артистки-соперницы, «Артист», М., 1892, № 22; Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939. *А. Мов.*

ДЮМО́Н (Dumont) (наст. фам.— Хейнен), Луиза (22.II.1862—1932) — немецкая актриса, театральный деятель. В 1883 дебютировала в берлинском «Остенде-театре», затем выступала в т-рах Ханау, Рейхенберга и Граца. В 1887 была приглашена в венский «Бургтеатр», в 1888 перешла в Вюртембергский придворный т-р в Штутгарте, где играла до 1895, выступая одновременно в др. городах Германии и гастролируя в России. В 1895 Д. была приглашена в берлинский «Лессинг-театр», в 1897 — в Нем. т-р О. Брама. Здесь она с большим успехом сыграла ряд ролей в пьесах Ибсена: Гедда («Гедда Габлер», 1898), Ребекка («Росмерсхольм», 1899), фру Альвинг (1900), Ирена («Когда мы, мёртвые, пробуждаемся»), Нора, завоевав славу лучшей исполнительницы ибсеновского репертуара в Германии. Д. играла в первых пост. М. Рейнхардта (театральное кабаре «Шалль унд раух», Малый т-р). С 1902 выступала в «международных турне», организуемых реж. Г. Линдеманом для показа ибсеновских спектаклей в странах Европы. В 1905 Д. и Линдеман открыли Дюссельдорфский драм. т-р, где Д. выступала как актриса и режиссёр. Среди пост. ею спектаклей: «Сон в летнюю ночь» (совм. с Линдеманом, 4 редакции, 1905—32), «Бранд» Ибсена (1914). Роли: Элла Рентгейм, Озе («Джон Габриэль Боркман» и «Пер Гюнт» Ибсена), леди Макбет; Кандида (о. п.Шоу), Анна Каренина. В 20-х гг. в деятельности руководимого Д. т-ра и в её актёрском творчестве сказалось влияние модернизма. С 1909 вела педагогич. работу. В 1958 издан сб. статей Д. под назв. «Завещание» («Vermächtnis», Düsseldorf). *В. К.*

ДЮ МОРЬЕ́ (Du Maurier), Джералд Хьюберт Эдуард Бюссон (26.III.1873—11.IV.1934) — английский актёр, антрепренёр. Дебютировал в 1894 на сцене «Гаррик т-ра» в роли Фрица («Старый еврей» Гранди). В 1895 перешёл работать в труппу Бирбома Три, с к-рой гастролировал в Америке в 1896; затем гастролировал в Америке и Англии с известной англ. актрисой П. Кэмпбелл (1899—1901). Лучшие роли этого периода Сендфорд Клив и капитан Ардейл («Известная миссис Эббсмит» и «Вторая миссис Тэнкерей» Пинеро). В 1902 работал в труппе англ. антрепренёра Ч. Фромана («Дьюк оф Йоркс т-р»), где с успехом выступал в пьесах Дж. Барри, исполняя роли: Эрнеста Вуллера («Восхитительный Кричтон»), Хука и Дарлинга («Питер Пэн») и др. Играл преим. в комедийном репертуаре, исполнение Дю М. отличалось искренностью, обаянием. Среди лучших ролей Дю М. — Монтгомери Брюстер («Миллионы Брюстера» Мак-Качона) и Хью Драммонд («Бульдог Драммонд» по роману Мак-Нила). В 1910—25 Дю М. руководил совместно с Ф. Кёрзоном «Уиндемс т-ром», в 1925—29 совм. с Г. Миллером — «Сент-Джеймсес т-ром», где пост. «Последние дни миссис Ченей» Лонсдейла (1925) и др.

Среди пост. Д.: «Звонарь» Уоллейса (1926, «Уиндемс т-р»), «Письмо» Моэма (1927, «Плейхаус т-р»), «Алиби» Мортона по Кристи (1928, «Принс оф Уэллс т-р»), «Доктор Пигмалион» Оузна (1932, «Плейхаус т-р») и др.

Лит.: Du Maurier D., Gerald: a portrait, L., 1934; The dictionary of national biography. 1931—1940, L., 1949, с. 245—46. *Ф. К.*

ДЮПА́РК (Du Parc) [наст. фам. — Горла (Gorla), прозвище — Маркиза Тереза (Marquise Thérèse)] (1635—68) — французская актриса. Дочь итал. бродячего лекаря-шарлатана Дж. Горла. С детства выступала с отцом на ярмарочных подмостках. В 1653 вышла замуж за актёра Р. Бертело, создателя сценич. маски Гро-Рене; в Лионе вступила вместе с ним в труппу Мольера. Играла роли молодых влюблённых героинь и кокеток в комедиях и трагедиях. Мольер написал для Д. ряд ролей, имея в виду её молодость, красоту и талант танцовщицы. Д.была первой исполнительницей ролей Ипполиты, Като, Селии, Доримены, Арсинои в комедиях Мольера «Сумасброд», «Смешные жеманницы», «Докучные», «Сганарель», «Брак по принуждению», «Мизантроп» и др. В 1667 Д. перешла в т-р «Бургундский отель», где с большим успехом выступила в роли Андромахи (о. п. Расина). Здесь с Д. занимался влюблённый в неё Ж. Расин, учил «с голоса» приёмам напевной декламации, ставшим каноническими для актёров этого т-ра. Продолжательницей иск-ва Д. во франц. т-ре была актриса М. *Шанмеле.*



Дюпарк. С гравюры 18 века.

Лит.: Соловьев В. Н., Театр Мольера, в сб.: Очерки по истории западноевропейского театра, М.—Л., 1923, с. 295; Mongrédien G., Les grands comédiens du XVII siècle, P., 1927, с. 183—217; Houssaye A., Les comédiennes de Molière, P., 1879; Soleirol H. A., Molière et sa troupe, P., 1858. *А. Мов.*

ДЮПО́Р (Duport), Луи Антуан (1.I.1786—19.X. 1853) — французский артист балета и балетмейстер. Учился в балетной школе при Парижской Опере. Ученик Дезе. В 1790 дебютировал на сцене Парижской Оперы в партии Амура («Психея» Гарделя). В 1798—99 был ведущим танцовщиком в т-ре «Амбигю комик», в 1800 — в т-ре «Гете», в 1808 вернулся в Парижскую Оперу. В 1808—12 выступал в России (Петербург, Москва); в 1812—17 выступал, а в 1821—36 (с небольшим перерывом в 1830) работал балетмейстером в Вене («Кернтнертортеатр»); в 1817 и 1820— в Неаполе; в 1818—19 — в Лондоне. Вернулся в Париж в 1836, в том же году состоялось его последнее выступление. Лучшие партии Д. в анакреонтич. балетах: Амур («Амур и Психея» Кавоса), Пастух («Пастух и Гамадриада» Венюа), Зефир («Зефир и Флора» Кавоса и Венюа) и др. Пост. балеты: «Любовь Венеры и Адониса, или Мщение Марса» (Петербург, 1808, совм. с Дидло), «Фигаро» («Севильский цирюльник» — совм. с Блашем, 1806), «Американцы, или Счастливое кораблекрушение» Каннабио (1809), «Суд Париса» Мегюля (1809) и др. Танец Д. отличался виртуозной техникой (вращения), живостью и подвижностью. Иск-во Д. оказало большое влияние на совр. ему технику мужского танца. В исполнении Д. виртуозность танца преобладала над актёрским мастерством. Во время пребывания в России талант Д. получил наиболее полное раскрытие. Балетм. А. П. Глушковский писал, что Д. «заключал в себе всё, что необходимо для танцовщика: необыкновенную грациозность, лёгкость, быстроту и чистоту в танцах; пируэты были им доведены

до совершенства и удивительного разнообразия». Об иск-ве Д. высоко отзывался Стендаль.

Лит.: Слонимский Ю., Дидло. Вехи творческой биографии, Л.—М., 1958; Глушковский А., Воспоминания балетмейстера. Публикация и вступ. статья Ю. И. Слонимского, Л.—М., 1940; Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, Л.—М., 1958; Новерр Ж. Ж., Письма о танце, пер. с франц., Л., 1927; Вигель Ф. Ф., Записки, т. 1, М., 1928, с. 324; Louis Antoine Duport. Réponse de M. Duport... à un pamphlet intitulé Opinion d'un habitué..., P., [1804]; Moore L., The Duport mystery, «Dance Perspectives», N. Y., 1960, № 7. *Нат. Р.*

ДЮПРЕ́ (Duprez), Жильбер (6.XII.1806—23.IX. 1896) — французский композитор и артист оперы (тенор). Один из наиболее ярких представителей франц. вокальной школы 19 в. Учился пению у А. Шорона в Королевском ин-те классич. и религ. музыки в Париже. Как певец впервые выступил в трагедии «Азалия» Расина на сцене т-ра «Комеди Франсез» в 1820 в составе исполнителей музыки Фетиса к спектаклю. Как солист дебютировал в партии Альмавивы на сцене парижского т-ра «Одеон» в 1825. С успехом выступал в 1828—36 в Италии. В 1836—49 Д.— солист т-ра «Гранд-Опера». Исполнял партии в операх франц. и итал. композиторов, в том числе: Дон Оттавио («Дон Жуан»), Арнольд, Отелло («Вильгельм Телль», «Отелло» Россини), Елеазар («Жидовка» Галеви), Шорье («Белая дама» Буальдьё), Рауль, Роберт («Гугеноты», «Роберт-дьявол» Мейербера), Эдгар, Фердинанд («Лючия ди Ламмермур», «Фаворитка» Доницетти) и др. В 1855 Д. оставил сцену.

Автор опер: «Жуанита» (1852, «Т-р лирик», Париж), «Письмо доброму богу» (1853, т-р «Опера комик», Париж), «Жанна д'Арк» (1865, «Гран театр Парижьен») и др., а также ораторий, месс, песен и др. соч. Д. принадлежат работы по теории и практике вок. иск-ва. В 1842—50 Д.— проф. Парижской консерватории. В 1853 основал свою школу пения.

Соч.: La mélodie. Etudes complémentaires vocales et dramatiques de «l'Art du chant», P., 1846; Souvenirs d'un chanteur, P., 1888.

Лит.: Ehart A., Dupré, sa vie artistique, avec une biographie authentique de son maître Alexandre Choron, P., 1838.

ДЮПРЕ́ (Dupré), Луи (ок. 1697—1774) —французский артист балета, балетмейстер, педагог. Учился во франц. Академии музыки. В 1701 дебютировал в «Сцилле» де Гатти. Выступал в балетах: «Фаэтон», «Прозерпина» Люлли, «Танкред» Кампра, «Улисс» Ребеля, «Телемак», «Семирамида» Детуша и др. Гастролировал в Лондоне, Варшаве, Дрездене. В 1730—51— солист балета Парижской Оперы. Танец Д. отличался грациозностью и пластичностью движений. Современники называли его «богом танца». Д.—один из основоположников мужского классич. танца. Был членом Королевской академии танца. По окончании артистич. деятельности Д. занялся педагогической и балетмейстерской. Среди его учеников — прославленные танцовщики М. Гардель, Ж. Ж. Новер и Г. Вестрис. Пост.—«Зоранда, королева Гренады» Ройера (1739, в Парижской Опере) и ряд балетов в Коллеже Людовика.

Лит.: Новерр Ж. Ж., Письма о танце, пер. с франц., Л., 1927, с. 200, 308; Cahusac L. de, La danse ancienne et moderne, ou Traité historique de la danse, P., 1754. *Нат. Р.*

ДЮ ПЮЙ (Du Puy), Эдуард (ок. 1770 или 1771—3.IV. 1822)—шведский композитор, артист оперы (баритон) и скрипач. По национальности француз. Член Швед. муз. академии (с 1795). Музыке обучался в Париже и Берлине. Впервые выступил как певец в 1799 в Стокгольме, но в том же году был выслан из Швеции за исполнение песни в честь франц. революции. В 1802—07 Д.П. — концертмейстер и артист Королевского т-ра в Копенгагене, затем жил в Париже. С 1812 — вновь в Стокгольме, работал артистом и капельмейстером Королевской оперы. С 1815 — профессор. В 1816 организовал при т-ре оркестровую школу. Как композитор дебютировал в 1806. Автор муз. комедии «Безрассудства молодости» (1806, Копенгаген), «Фелисия» (1821, Стокгольм), балетной музыки к опере Керубини «Лодоиска», музыки к трагедии Шекспира «Гамлет» и др. пьесам, дополнит. номеров к опере Дезеда «Трое узников», неск. балетов, многих вок. соч. Мелодии из произв. Д. П. пользовались большой популярностью. Д. П. обладал гибким и мягким голосом, охватывающим басовый и теноровый регистры, темпераментной, захватывающей игрой. Особенно удавались артисту партии в операх Моцарта (Дон Жуан, Фигаро), к-рые ставил Д. П.; он стремился к обновлению репертуара швед. т-ра и добивался высокой исполнительской культуры. Оркестр Стокгольмской оперы под рук. Д. П. был одним из лучших в Европе.

Лит.: Palmstedt C., E. Du Puy, Stockh., 1866; Lunn S., Du Puy som balletkomponist, «DMT», 1952, XXVII; Kjerulf A., Nordens Don Juan, E. Du Puy, [s. l.], 1954.

ДЮР, Николай Осипович [5(17). XII.1807—16 (28).V.1839] — русский актёр. В 1816—29 обучался в Петерб. театр. уч-ще; по балету учителем Д. был К. Дидло, по драм. иск-ву — А. А. Шаховской. В 1829 Д. был принят в труппу Петерб. т-ра, где первое время исполнял небольшие роли в трагедиях и мелодрамах. Музыкальность и хороший голос (баритон) дали ему возможность выступать также и в операх (Бартоло — «Севильский цирюльник»; Папагено и Лепорелло — «Волшебная флейта» и «Дон Жуан»). С 1831 Д. преим. выступал в водевильном репертуаре (исполнил св. 250 ролей), в к-ром пользовался большим успехом благодаря живой, непринуждённой игре, красивому голосу, умению танцевать и свободно держаться на сцене. Особенный успех имел Д. в ролях «светских ветрениников», комич. «стариков», а также в «ролях с переодеванием». Роли: Жовиаль («Стряпчий под столом» Д. Т. Ленского), Фрейтаг, Макар Губкин («Девушка-гусар» и «Студент, артист, хорист и аферист» Кони) и др. Иск-во Д. характеризовалось бездумной весёлостью и виртуозностью. Актёр изумительной памяти и трудолюбия, Д., однако, в ролях классич. репертуара был легковесен и поверхностен. Особенно это проявилось при исполнении им ролей Молчалина и Хлестакова в первых пост. «Горя от ума» (1830) и «Ревизора» (1836) на Александринской сцене. После премьеры «Ревизора» Гоголь писал: «Дюр ни на волос не понял, что такое Хлестаков. Хлестаков сделался чем-то вроде... целой шеренги водевильных шалунов...». Д. известен и как популярный в своё время автор музыки к водевильным куплетам.



Соч.: Музыкальный альбом водевильных куплетов, составленный Николаем Дюром, Тетрадь I-я, СПБ, 1837, Тетрадь II-я, СПБ, 1838; Третий и последний музыкальный альбом водевильных куплетов, СПБ, 1839.

Лит.: Паушкин М., Старый водевиль и его актер, «Театр и драматургия», 1936, № 7, с. 417—23; Кони Ф., Николай Осипович Дюр, «Репертуар Русского театра», СПБ, 1839, т. 2, кн. VII, с. 1—24; Каратыгин П. А., Записки, т. 1—2, М.—Л., 1929—30. *А. Кл.*

ДЮ́РРЕНМАТТ (Dürrenmatt), Фридрих (р. 5. I. 1921) — швейцарский писатель, драматург (пишет на нем. яз.). Род. в семье протестантского пастора. Изучал философию, лит-ру, историю иск-в в Бернском и Цюрихском ун-тах. Нек-рое время был художником-графиком, выступал как театр. рецензент в еженедельнике «Вельтвохе». В 1947 обратился к драматур-

гии. Автор пьес: «Так написано» (1947,т-р «Шаушпильхауз», Цюрих), «Слепой» (1948, «Штадттеатр», Базель), «Ромул Великий» (1949, там же), «Брак господина Миссисипи» (1952, «Каммершпиле», Мюнхен), «Ангел приходит в Вавилон» (1953, там же), «Франк V» (1960, там же), «Физики» (1960, «Шаушпильхауз»). Наибольшую популярность получила трагикомедия Д. «Визит пожилой дамы» (1956, «Шаушпильхауз», Цюрих, в гл. роли — Т. Гизе), сатирически изображающая бурж. нравы. Используя приёмы гротеска и пародии, Д. показывает в сатирико-иронич. манере глубокое падение морали, звериную жестокость капиталистич. общества. Д. испытал влияние Г. Бюхнера, Ф. Ведекинда, Б. Шоу и особенно Б. Брехта. В своих выступлениях Д. вслед за Брехтом утверждает, что драм. произв. должно побудить зрителя дать критич. оценку происходящего не только на сцене, но и в жизни. В отличие от Брехта, Д. не верит в возможность переустройства мира. Отсюда пессимизм его творчества. В своей книге «Театральные проблемы» Д. утверждает, что комедия является единственным видом драм. произв., при помощи к-рого возможно раскрыть трагизм положения людей в современном бурж. обществе. Д. удостоен Шиллеровской (1959) и Мольеровской (1957) лит. пр. За поддержку франц. деятелей культуры, выступавших против войны в Алжире, Д. подвергся травле в реакц. швейц. печати.

Соч.: Theaterprobleme, Zürich, 1955; в рус. пер.— Визит пожилой дамы, М., 1959 (см. ст.: Марьямов А., Гюллен и Гедлиберг).

Лит.: Bänziger H., Frisch und Dürrenmatt, Bern, 1960. *И. Н.*

ДЮРЬЁ (Durieux), Тилла (наст. имя и фам.— Оттилия Годфруа; Godeffroy; р. 18.VIII.1880) — немецкая актриса. В 1898 поступила в частную школу. В 1900 была принята в «Штадттеатр» (Ольмюц; ныне — Оломоуц). В 1902—03 с большим успехом сыграла в «Штадттеатре» (Бреслау) роль графини Терской («Валленштейн» Шиллера) и была приглашена М. Рейнхардтом в Новый т-р (Берлин). Выступая в Малом, Новом и Немецком т-рах, в спектаклях на арене цирка Буша под рук. Рейнхардта, Д. играла роли: Саломея (о. п. Уайльда), леди Мильфорд; принцесса Эболи («Дон Карлос»), Кунигунда («Кетхен из Хейльбронна» Клейста) и др. Высоким трагизмом и тончайшей разработкой психологии отличалось исполнение роли царицы Иокасты («Царь Эдип» Гофмансталя). С нач. 1900-х гг. Д. была связана с рабочим движением, вела активную обществ. работу, читала лекции в рабочих кварталах Берлина. В 1912 из-за разногласий с Рейнхардтом Д. перешла в «Лессинг-театр». В 1913—14 работала в королевском т-ре «Шаушпильхауз». Затем гастролировала в странах Европы и Америки. В 20-е гг. вновь выступала в различных т-рах Берлина, гастролировала за рубежом. В 1925 Д. приняла участие в организации т-ра под рук. Э. Пискатора; играла в этом т-ре роль царицы Александры Фёдоровны [«Распутин» («Заговор императрицы») А. Толстого и П. Щёголева, 1927—28] и др. В 1933, после установления фашистской диктатуры в Германии, эмигрировала в Швейцарию, затем в Югославию. Находясь в Загребе, принимала участие в Движении сопротивления. Гастролировала по Австрии, Швейцарии, скандинавским странам; вела театрально-педагогич. деятельность в Зальцбурге, возглавляла секцию Т-ра кукол в Загребе. В 50-х гг. снова вернулась на сцену берлинских т-ров. Роли этого периода: Тереза Браун («Комната для живых» Грина), госпожа Пернель («Тартюф»), Привратница («Игра видений» Стриндберга) — в «Т-ре ам Курфюрстендамм», миссис Хиггинс («Пигмалион» Шоу) — в «Т-ре Ренессанс» и др. Написала пьесу «Загреб в 1945» (1946; пост. в Швейцарии).

Соч.: Eine Tür fällt ins Schloss. Roman, B.—Grünewald, 1928; Eine Tür steht offen. Erinnerungen, B.—Grünewald, 1954.

Лит.: Kerr A., Die Welt im Drama, Köln—u., 1954.

ДЮСИ (Ducis), Жан Франсуа (22.VIII.1733—31.III.1816) — французский драматург. Лит. деятельность начал в 1768 трагедией «Амелиз» (т-р «Комеди Франсез»). Почитатель творчества Шекспира, Д. приспособил для франц. сцены его трагедии, пост. в «Комеди Франсез»: «Гамлет» (1769),«Ромео и Джульетта» (1772), «Король Лир» (1783), «Макбет» (1784), «Отелло» (1793). Сторонник просветительского классицизма, Д. акцентировал в трагедиях Шекспира антитиранич. тему, характерную для франц. трагедии предреволюц. периода. Он ввёл в шекспировские произв. александрийский стих, единство времени и места, подчинил их всем условностям классицизма, фактически исказив трагедии Шекспира. В переделках Д. играл Ф. Ж. Тальма (Франция). В России пьесы Шекспира в переработке Д. ставились до конца 20-х гг. 19 в. Распространение этих переделок связано с именем А. С. Яковлева, к-рый играл гл. роли в «Отелло» (1806), «Короле Лире» (1807), «Гамлете» (1810). В первый период творчества в них выступал П. С. Мочалов.

Соч.: Oeuvres, v. 1—4, P., 1830; на рус. яз.—Абюфер, или Арабская семья, М., 1802; Отелло, или Венецианский мавр, СПБ, 1808.

Лит.: История французской литературы, т. 1, М.—Л., 1946; Мокульский С. С., История западноевропейского театра, т. 2, М.—Л., 1939; Geoffroy J. [J., Cours de littérature dramatique, v. 4, P., 1819—20. *Е. Ф.*

Д'ЮССО (D'Usseau), Арно (р. 1916) — американский драматург.Занимался журналистикой. В 1943—45 служил в амер. армии. Совм. с Дж. Гоу написал пьесы «Завтрашний день мира» (1943) и «Глубокие корни» (1946) — яркое сценич. произв., разоблачающее расовую дискриминацию, в течение ряда лет с успехом исполнявшееся в т-рах СССР (Т-р им. Вахтангова и др.) и Европы. В 1953 Д. написал пьесу «Коридорные дамы» (совм. с Д. Паркером). Автор ряда киносценариев.

Соч.: Глубокие корни, М.—Л., 1948 (совм. с Дж. Гоу). *Л. К.*

ДЮТШ, Оттон (Отто) Иванович [1823—21.IV (3.V). 1863]— композитор, дирижёр и педагог. Род. в Копенгагене. Музыке обучался в Лейпцигской консерватории. С 1847 жил в России. Работал дирижёром в разл. оркестрах (с 1852 — Большого т-ра в Петербурге). Автор опер «Вероника» (соч. до 1851), «Кроатка» («Соперницы») (1860, Мариинский т-р), оперетт «Узкие башмаки» (1851, Александринский т-р), «В деревне» (1855, т-р цирк, Петербург), музыки к спектаклям, вок., камерно-инструмент. и др. соч. С 1852 Д.—педагог театр. уч-ща.

Лит.: О. И. Дютш, «ЕИТ». Сезон 1902—1903 гг., прилож. 3, СПБ, 1903.

ДЮФЙ (Dufy), Рауль (3.VI.1877—23.III.1953)— французский художник и театральный декоратор. Учился в школе изящных иск-в (Гавр и Париж). В т-ре дебютировал в 1920 оформлением фарса «Бык на крыше», муз. Мийо (т-р «Комедия Елисейских полей», Париж). В числе работ Д.—декорации и костюмы к балету: «Пляж» на муз. Франсе (1933, «Балле рюсс де Монте-Карло»), спектаклю «Обручённые из Гавра» Салакру (1944, «Комеди Франсез»), эскизы занавесов для спектакля «Приглашение в замок» Ануя (1950, «Мартин Бек т-р», Нью-Йорк).

ДЮША́РТР (Duchartre), Пьер Луи (р. 8.XII.1894)— французский театровед и фольклорист. Специализировался на изучении итал. комедии дель арте. Большой труд Д.— «Итальянская комедия» (La Comédie italienne, P., 1924). В 1953 Д. переработал эту книгу, выпустив её под новым назв.— «Комедия дель арте и её дети» («La Commedia dell'arte et ses enfants», P., 1955). Работа Д. содержит богатый иконографич. материал. Д. принадлежит издание (совм. с швед. театроведом А. Бейером) коллекции театр. гравюр 16 в., собранной франц. музыкантом П. Фоссаром, работавшим в Швеции. Выпустил «Сборник многих отрывков из первых итал. комедий, которые были представлены во Франции при Генрихе III» («Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qu'ont été représentées en France sous le règne de Henri III», P., 1928). *С. Мок.*

ДЮШЕНУА́ (Duchesnois), Катрин Жозефин Рафен (5.VI.1777—8.I.1835) — французская актриса. В 1802 дебютировала в т-ре «Комеди Франсез». В 1804 была принята в осн. состав т-ра — в *сосьетеры*. Первые годы работы Д. в «Комеди Франсез» проходят в напряжённой борьбе за первенство с актрисой Жорж. Д. исполняла роли трагич. принцесс, привлекая теплотой, лиризмом дарования, проникновенной задушевностью мягкого и гибкого голоса. После отъезда Жорж в Россию (1808) Д. стала ведущей трагич. актрисой. Она отстаивала ортодоксально-классицистские традиции, выступив в 20-е гг. борцом против романтич. драмы. Лучшие роли Д.: Федра (о. п. Расина), Андромаха («Гектор» Люс де Лансиваля), Агриппина («Германик» Арно), Валерия («Сулла» Жуи), Мария Стюарт (о. п. Лебрена) и др.

Лит.: De Manne E. D., Galerie historique des comédiens de la troupe de Talma, Lyon, 1866; Montchamp L. de, Les reines de la rampe, P., 1863. *Е. Ф.*

ДЯ́ГИЛЕВ, Сергей Павлович [19(31).III.1872—19.VIII.1929] — русский театральный деятель, антрепренёр. В 1896 окончил юридич. ф-т Петерб. ун-та (параллельно учился в Петерб. консерватории, ученик Римского-Корсакова). Увлекался живописью, т-ром, историей художественных стилей и приобрёл в этих областях большие познания. В 1898 был одним из организаторов группы «Мир искусства» и редактором (вместе с А. Бенуа) одноимённого журнала (1899 — 1904), боровшегося против академич. рутины и пропагандировавшего принципы декадентского иск-ва.



В 1906—07 Д. организовывал в Париже, Берлине, Монте-Карло, Венеции выставки рус. художников, а с 1907 — ежегодные выступления рус. артистов, т. н. «Русские сезоны за границей» (1907— симфонич. концерты, носившие название «Исторические русские концерты», в к-рых принимали участие А. Никиш, Римский-Корсаков, Рахманинов, Глазунов, Шаляпин, пианист И. Гофман; 1908 — «сезоны» русской оперы с участием Шаляпина — «Борис Годунов»; 1909 — первый оперно-балетный «сезон»—«Иван Грозный» («Псковитянка»), 1-й акт «Руслана и Людмилы», «Половецкие пляски» из «Князя Игоря». В балетный репертуар первых дягилевских «сезонов», к-рые длились до 1913, вошли «Павильон Армиды» Черепнина (1909), «Шехеразада» Римского-Корсакова (1910), «Жизель» (1910);«Петрушка» Стравинского (1911) и др. Для этой гастрольной труппы Д. пригласил гл. балетмейстера М. Фокина и группу ведущих солистов балета Мариинского и Большого т-ров — А. Павлову, В. Нижинского, Т. Карсавину, Е. Гельцер, М. Мордкина, В. Каралли и др. Кроме Парижа, дягилевская балетная труппа гастролировала в Лондоне, Риме, Берлине, Монте-Карло, в городах Америки. Эти выступления явились не только триумфом рус. балетного иск-ва, но и способствовали возрождению балета в ряде стран Европы, а также возникновению балетных т-ров в странах, не имевших своего балета (США, Латинская Америка, и др.). После успеха первых «сезонов» Д. решил в 1911 организовать балетную труппу, к-рая сформировалась в 1913 и получила название «Русский балет Сергея Дягилева» (существовала до 1929). В последующие годы (1914—17 и 1918—29) репертуар дягилевской антрепризы меняется, в нём появляются балеты на муз. композиторов-модернистов Э. Сати, В. Риети и др., а также на муз. Де Фальи. В пост. дягилевской труппы танцевальность постепенно подменялась акробатич. трюками, в спектаклях начинают преобладать элементы импрессионизма, реакц. бурж. модернизма, теряется преемственность традиций рус. балета. Постановкой балета «Спящая красавица» в Лондоне (1921) Д. безуспешно пытался возродить утерянные традиции.

Д. был одарённым и эрудированным театр. деятелем, несмотря на то, что он сам не принимал непосредственного участия в создании того или иного зрелища (спектакля, концерта), Д. талантливо осуществлял функции художеств. руководителя. Его деятельность оказала большое влияние на развитие балетного иск-ва многих зарубежных стран. См. *«Русские сезоны за границей»*.

Соч.: Русская живопись в XVIII в., т. 1—Д. Г. Левицкий, [СПБ, 1902].

Лит.: Луначарский А. В., В мире музыки, М., 1958; Грабарь И., Моя жизнь, М.—Л., 1937; Beaumont C. W., The Diaghilev ballet in London, L.,1940; Haskell A. L., Diaghileff, L., 1935; Fokine M., Memoirs of a ballet master, N. Y., 1961. *Нат. Р.*

«ДЯ́ДЯ БАГДАСА́Р» («Багдасар ахпар»)— комедия в 3 д. А. *Пароняна* (сатира на султанскую Турцию 70—80-х гг., на продажность её чиновников). Соч. 1886 (на арм. яз.). Ставилась арм. труппами в Александрополе (ныне — Ленинакан), Ереване, Карсе и др. городах Армении, а также в Баку, Нахичевани-на-Дону, Тифлисе и мн. др. городах.

Первые пост. «Д. Б.» в сов. т-ре: 1-й Гостеатр Армении, Ереван (1927, реж. Калантар; Багдасар — Хачандян, Ануйш — Восканян, Кипар — Г. Нерсесян, Соломе — Гулазян), Арм. драм. студия, Москва (1927, реж. Р. Симонов, Раппопорт, худ. Коркотян, комп. А. Хачатурян). Последующие пост.: Рабочий т-р им. Горького, Ереван (1936, реж. Джанан), Армянский т-р драмы, Тбилиси (1938, реж. Бжикян), Т-р им. Сундукяна (1954, реж. Аджемян, худ. Саркисян, комп. Егиазарян; Багдасар — Г. Нерсесян, Ануйш —Асрян, Араазян; Кипар — Г. Арутюнян, Огсен—Дилакян), Т-р им. Мравяна, Ленинакан (1954; реж. Овсенян, худ. Варданян; Багдасар — Американ, А. Арутюнян) и др.

«Д. Б.» пост. также: Новый гастрольный т-р, Москва (1947, рус. пер, Я. Хачатряна, реж. Плучек, худ. Сарьян, комп. А. Хачатурян); Т-р им. Заньковецкой, Львов (1956, пер. О. Вишни и К. Губенко, реж. и комп. А. Горчинский, худ. Стефанчук, Багдасар — Козачковский).

Издания: Первая публикация «Д. Б.» — Константинополь, 80-е гг. Первый рус. пер.—Пароняна А., Дядя Багдасар, ком. в 3 д., пер. с арм. Я. Хачатряна, М., 1937 (стеклогр. изд.); Пароняна А., Избранное, М., 1950, с. 129—94.

Лит.: Бояджиев Г., Поэзия театра. Статьи, М., 1960, с. 237—45; Халатов Н., Трагик в комедийной роли, «Театральная жизнь», М., 1960, № 16. *А. Шн.*

«ДЯ́ДЯ ВА́НЯ» — «сцены из деревенской жизни» А. П. *Чехова* в 4 д. Соч. 1890 или 1896 (точных документальных данных не имеется). Первоначальный вариант — «Леший», комедия в 4 д., соч. 1889, пост. 27 дек. в Т-ре Абрамовой, Москва.

«Д. В.» впервые пост. на провинц. сцене: Товариществом под рук. Н. Н. Синельникова, Ростов-на-Дону (1897; Войницкий — Шувалов, Астров — П. Самойлов, Серебряков — Глюске-Добровольский, Елена Андреевна — Юрьева, Соня— Синельникова, Телегин — Петровский, Марина — Блюменталь-Тамарина). Др. дореволюц. пост.: Гор. т-р, Саратов (1897), т-р «Соловцов», Киев (1898), Драм. т-р Комиссаржевской, Петербург (1904), Александринский т-р (1909).

Среди исполнителей: Войницкий — Каширин, Рощин-Инсаров, Дуван-Торцов, Бравич, Гайдебуров; Астров — Неделин, Самойлов, Таиров, Радин, Ходотов; Соня — Комиссаржевская, Серебряков — Алексеев-Мосхиев.

26 окт. 1899 «Д. В.» пост. МХТ (реж. Немирович-Данченко и Станиславский, худ. Симов; Астров—Станиславский, Войницкий — Вишневский, Серебряков — Лужский, Елена Андреевна — Книппер, Соня — Лилина, Войницкая — Раевская, Телегин — Артём, Марина — Самарова); возобновления 1911, 1918, 1926; 1947 — нов. постановка, 1951, 1958 (режиссёры — Кедров, Литовцева, Судаков, худ. Дмитриев; Войницкий — Добронравов, В. Орлов; Астров — Качалов, Ливанов, Елена Андреевна—А. Тарасова, Соня — Хромова, Серебряков —Н. А. Подгорный, Вербицкий, Кторов; Телегин — Грибунин, Яншин и др.).

На сов. сцене«Д. В.» ставится с 1919. Среди пост.: Т-р им. Баумана, Москва (1941, реж. Краснянский, худ.Варпех);Свердловский т-р (1943, реж. Брилль, худ. Кузьмин, Войницкий—

Б. Ильин, Елена Андреевна—Амман-Дальская), Т-р им. Пушкина, Ленинград (1946, реж. Вивьен, Петров, худ. Д. Попов, Войницкий — Толубеев, Астров — Н. Симонов), Т-р им. Хамзы, Ташкент (1947, реж. Каюмов, Радуи, худ. Миленин; Войницкий — Бурханов, Астров — А. Ходжаев, Серебряков — К. Ходжаев, Елена Андреевна — Абдуллаева, Соня—Маликбаева, Телегин— Табибулаев), Ярославский т-р (1947), Горьковский т-р (1950), Минский т-р (1950), Воронежский т-р (1952; Войницкий — Поляков, Астров — Попов, Елена Андреевна — Супротивная), Башкирский т-р, Уфа (1954; Войницкий — Мубаряков), Т-р им. Азизбекова (1959), Т-р им. Леси Украинки, Киев (1960; Войницкий — Романов); Т-р им. Заньковецкой, Львов (1952—53), Таллинский рус. т-р (1960).

Пост. «Д. В.» за рубежом: Чехословакия (Чешский нац. т-р, 1901, 1907, реж. Квапил); Болгария (1904—06; Нар. т-р в Софии; Свободный т-р в Варне); Германия (Мюнхенский королевский т-р, 1903, 1913; Берлинский т-р, 1904); Франция («Т-р Елисейских полей», Париж, 1922, реж Питоев; «Комеди Франсез», 1961); Англия (Т-р «Олд Вик», Лондон, 1944; Астров — Оливье, Войницкий — Ричардсон); Польша («Т-р Польски», Варшава, 1953, спектакль показывался в Москве в 1954); США («Форти-стрит т-р», Нью-Йорк, 1956; спектакль экранизирован); Италия (Рим, труппа Морелли-Стоппа, 1956, реж. Висконти; Войницкий—Стоппа); Швейцария (Немецкий т-р, Цюрих, 1940, «Т-р де пош», Женева, 1956).

Пьеса переведена на многие языки народов СССР: азербайджанский, башкирский, украинский, узбекский, эстонский, а также на английский, арабский, немецкий, финский, французский (пер. Эльзы Триоле), чешский и др. языки.

Издания: первая публикация «Лешего» 1890 (литографич. над. Рассохиной). Первая публикация «Д.В.»—Чехов Ан., Пьесы, СПБ, 1897; сов. над.: Чехов А. П., Собр. соч., т. 9, М., 1956.

Лит.: Беляев Ю., Актеры и пьесы, СПБ, 1902; Эфрос Н., Московский Художественный театр. 1898—1923, М.—П., 1924; Ежегодник Москов. Художественного театра, 1945, т. II, М., 1948; то же, 1947, М.—Л., 1949; то же, 1949—1950, М., 1952; «Театр и искусство», П., 1899, № 44; «Рампа и жизнь», 1910, № 51 и 52 (ст. Н. Эфроса «Забытая пьеса»); «Театр», 1947, № 8, 1952, № 9, 1959, № 1. *А. Шк.*

ДЯНЬЦЗЮЙ (дяньси) — разновидность китайской народной драмы. Распространена в провинции Юньнань. В сценич. отношении близка к нар. драме Хойцзюй и к Пекинскому т-ру оперы. В репертуаре Д. используются тексты пьес Сычуанского т-ра (чуаньцзюй), а также нар. предания — «Пучина Чёрного дракона», «Башня Суминлоу» и др. Во время гоминьдановской реакции Д. пришла в упадок и возродилась вновь после освобождения страны (1949). В 50-е гг. в неск. театр. коллективах Д. создаётся новый репертуар:«Чуан-ван въезжает в столицу»(о вожде нар. войны Ли Цзы-чэне), «Уход в горы Ляншань» (по роману 14 в. Ши Най-аня «Речные заводы») и др.

Лит.: Дуин-Тао, Дяньцзюй, в сб.: Материалы к изучению китайской драмы, вып. 1, сост. Оуян Юй-цянь, Пекин, [1956] (на кит. языке). *Б. Р.*



«ЕВГЕ́НИЙ ОНЕ́ГИН» — опера П. И. *Чайковского*, либр. композитора и К.Шиловского по роману в стихах Пушкина, пост. 17 марта 1879, Москва, на сцене Малого т-ра (дирижёр И. Рубинштейн, сценич. пост. Самарина, декорации Вальца; оркестр и хор консерватории; в ролях — учащиеся Моск. консерватории: Татьяна — Климентова, Онегин — Гилев, Ленский — Медведев, Ольга — Левицкая, Гремин — Махалов). 11 янв. 1881 пост. в Большом т-ре (дирижёр Бевиньяни; Онегин — Хохлов, Ленский — Усатов, Татьяна — Верни, Ольга — Крутикова, Гремин — Абрамов). В Петербурге впервые исполнена 22 апр. 1883 муз.-драматич. кружком любителей (дирижёр Зике, реж. Потехин, оркестр и хор кружка, солисты — ученики консерватории). 19 окт. 1884 пост. Мариинским т-ром. Пост. в др. городах России: Харьков (1884), Киев (1884), Одесса (1890) и др.

Впервые за рубежом пост. 6 дек. 1888 в Праге (на чеш. яз., пер. М. Червинковой-Ригровой, дирижёр — автор). 19 янв. 1892 пост. в Гамбурге в присутствии автора (дирижёр Малер). Опера пост. почти во всех городах мира, в т. ч. в Лондоне (1892), Загребе (1897), Вене (1897), Берлине (1898), Мадриде (1898), Милане (1900), Будапеште (1902), Стокгольме (1903), Амстердаме (1906, на итал. яз.), Хельсинки (1906, на рус. яз.; 1909), Париже (1911, на рус. яз.; 1915), Буэнос-Айресе (1911, на итал. яз.), Осло (1917), Нью-Йорке (1920, на итал. яз.), Бухаресте (1938), Софии (1945), Париже (1955), Вене (1961), Пекине (1962) и др.

В 1895 вновь пост. в Большом т-ре (дирижёр Рахманинов). Среди исполнителей последующих спектаклей: Хохлов, Яковлев, Грызунов, Бакланов — Онегин; Фигнер, Собинов—Ленский; Больска, Дейша-Сионицкая, Эйхенвальд, Гукова, Мравина, М. Фигнер, Зарудная, Цветкова, Неждановa — Татьяна; Шаляпин, Петров — Гремин.

Впервые на сов. сцене пост. 14 сент. 1918, Петроград, Малый оперный т-р (дирижёр Похитонов, реж. Масловская). В 1921 пост. в Большом т-ре (дирижёр Голованов, реж. Петровский, худ. Булатников, балетм. Жуков), в 1922 — Оперной студией Большого т-ра под рук. К. С. Станиславского (пост. Станиславского и Соколовой, дирижёр Голованов, худ. Матрунин; Онегин — Бителев, Ленский —Вербицкий, Татьяна — Горшунова, Ольга — Афанасьева). Возобновления: в Большом т-ре 1933, 1944. Возобновления в Ленинграде: 1945, Т-р им. Кирова; 1945, Малый оперный т-р; в Москве: муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко, 1951.

Среди исполнителей в Большом т-ре: Лисициан, Норцов, Сливинский, Мигай—Онегин; Козловский, Лемешев—Ленский; Кругликова, Жуковская, Шпиллер —Татьяна; Борисенко — Ольга; Пирогов, Рейзен — Гремин.

Пост. в др. городах: Фрунзе (1942), Улан-Удэ (1943), Душанбе (1945), Ашхабад (1945), Алма-Ата (1946), Ташкент (1948), Киев (1952), Уфа (1960), Баку (1961) и др.

Издания: «Е. О.»—Партитура, М., Юргенсон, [1880]; академ. изд.—Полное собр. соч., т. IV, ред. И. Шишова, М.—Л., Музгиз, 1948; клавир, М. Юргенсон, [1878]; Музгиз, 1946.

Лит.: Домбаев Г., Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах, М., 1958; Нестьев И. и Ярустовский Б., Сценическая история Евгения Онегина, в кн.: Чайковский и театр. Статьи и материалы, под ред. А. И. Шавердяна, М.—Л., 1940. *И. Гр.*

ЕВЛА́ХОВ, Борис Михайлович [р. 12(24).IV.1891]— русский советский артист оперы (лирико-драматический тенор). Засл. арт. РСФСР (1933). Обучался в драм. и вок. классах Моск. филармонии; брал уроки пения у А. М. Додонова. Впервые выступил на оперной сцене в Москве в 1918 в летнем т-ре «У лукоморья». С этого же года Е.—солист Большого т-ра.В партиях Германа, Хозе, Канио и др. раскрылись яркая экспрессия и мастерство перевоплощения,присущие артисту. Е. занимался в драм. студии при Большом т-ре под рук. К. С. Станиславского. Пел в первых сов. операх — «Прорыв» Потоцкого, «Сын солнца» Василенко и др. В 1946 Е. оставил сцену.



Б. М. Евлахов в роли Германа.

Партии: Князь («Русалка»), Самозванец («Борис Годунов»), Владимир («Дубровский» Направника), Андрей («Мазепа» Чайковского), Григорий Мелехов («Тихий Дон»), Давыдов («Поднятая целина»), Каварадосси, Альфред, Радамес и др.

Лит.: Хубов Г., На старых спектаклях Большого театра, «Правда», 1940, 29.IX, № 271. *М. Р.*

ЕВРЕ́ИНОВ, Николай Николаевич (26.II.1879—7.II. 1953)—русский драматург, режиссёр, теоретик и историк театра. В своих работах о т-ре—«Театр как таковой» (1912), «Театр для себя» (1915), «Происхождение драмы» (1921) и др.—отстаивал субъективно-идеалистич. взгляд на иск-во. Е. рассматривал культуру как результат присущего человеку инстинкта театр. преображения. Он утверждал, что творчество служит потребности самовыявления, жизнь—непрерывный «театр для себя», к-рый устраивают личность, класс, народ, стремясь посредством творчества различных форм (социальных, бытовых, художественных) отгородиться от хаоса непознаваемого якобы мира. Под понятие т-ра Е. подводил самые разнообразные явления (вплоть до казней и пыток), в то же время лишая т-р в собственном смысле слова его идейно-эстетич. специфики, отказываясь видеть в нём средство отражения объективной реальности (отсюда — отрицание ведущей роли драматургии). В т-ре для Е. важно то, что он называет «монодрамой»— иррационально толкуемый момент слияния актёров и зрителей в творчестве новых форм жизни (спектакля), а также своеобразие внешних приёмов создания зрелища, актёрской игры. Взгляды Е. сказались на деятельности Старинного т-ра, созданного по его инициативе (совм. с Н. В. Дризеном) в Петербурге (1907—08, 1911—12; Е. руководил этим т-ром). Спектакли Старинного т-ра (реконструкция представлений франц. средневеко-

вья, исп. Возрождения) явились ярким выражением стилизаторских и традиционалистских тенденций, распространённых в предреволюционном бурж. иск-ве. Е. ставил спектакли в т-ре Комиссаржевской (Петербург, 1908—09; «Саломея» Уайльда, «Франческа да Римини» Д'Аннунцио), т-ре «Кривое зеркало» («Ревизор» Евреинова и Кугеля, «Гастроль Рычалова» Эренберга и Волконского и др.). Отношение к жизни как к «театру для себя», культ индивидуализма и субъективизма, увлечение экзотическим и причудливым характерно и для пьес Е.— «Красивый деспот» (1907), «Такая женщина» (1908), «Самое главное» (1921), миниатюр, написанных для т-ра «Кривое зеркало» в Петербурге. В нач. 20-х гг. Е. эмигрировал во Францию. Написал книги «Театр в России до 1946 года» («Le théâtre en Russie avant 1946», P., 1946) и «История русского театра» («Histoire du théâtre russe», P., 1947).

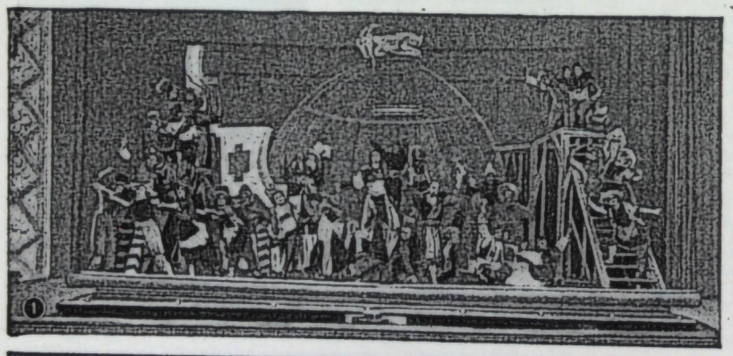
Соч.: Введение в монодраму, СПБ, 1909; Испанский актер XVI—XVII вв., в кн.: Испанский театр. Статьи Барон, Н. В. Дризен, К. Миклашевского, Н. Евреинова, [СПБ, 1911]; Pro scena sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра, [Пг.], 1915; Театр как таковой. (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни, СПБ, 1912, 2 изд., М., 1923; Театр для себя, ч. 1—2, [Пг.], 1915; Происхождение драмы, Пг., 1921; Первобытная драма германцев, Пг., 1922; Театральные инвенции, М., 1922; Аавael и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов,Л.,1924; Крепостные актеры, СПБ, 1911, Л., 1925, и др.; Драматические соч., т. 1—3, СПБ—Пг., 1908—1923.

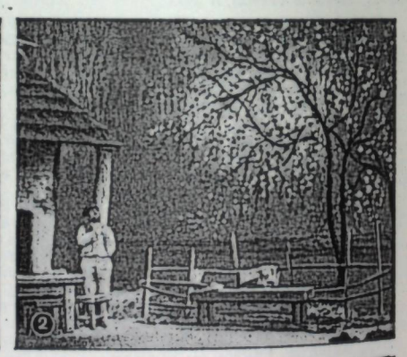
Лит.: История советского театра, Л., 1933; К р ы ж и ц к и й Г., Режиссерские портреты, М.—Л., 1928. *Т. Р.*

ЕВРЕ́ЙСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. У древних евреев не было театра («лицедейство» противоречило основам евр. религии). В 17 в. в Амстердаме, где жили тогда евр. беженцы из Испании, появляются драм. произв. на древнеевр. яз. («Основа вечности» М. Закуто, 1645, «Пленники надежды» И. Пенсо, 1668). В 18 в. видным евр. драматургом был И. Луццато (1707—47), диалогизированная аллегорич. поэма к-рого «Хвала честным» (1743) вызвала много подражаний. Среди др. авторов, писавших пьесы на древнеевр. яз.,— Д. Мендес (1713—92), М. Нейман (1769—1831) и др. Произв. этих авторов, написанные гл. обр. на нравоучит.-назидат. и библейские сюжеты, часто являлись переработкой пьес Гварини, Метастазио, Мольера, Расина и др. Это были драмы для чтения — лезедрамы, не предназначавшиеся для сцены. Чуждые народу по языку, пьесы на древнеевр. яз. не сыграли значит. роли в развитии евр. т-ра и драматургии.

Е. т. и д. (так же, как и литература) на языке идиш существуют в различных странах, испытывают на себе влияние культуры данной страны и являются её частью. Истоки Е. т. и д. на языке идиш восходят к позднему средневековью, к т. н. пуримшпилям—драматизациям библейского мифа об Эсфири, избавившей евреев от их жесточайшего гонителя Хомона. Пуримшпили разыгрывались в разных странах Европы на евр. диалектах в день ежегодного праздника Пурим. Пуримшпили включалиряжение, типизированные маски и строились на сочетании импровизации с традиционными песенками, сатирич. сценками, прибаутками, шутками · («Красивая новая Пуримская игра...», 1697, «Игра Ахашвейрос», 1708, «Действо про Эсфирь и Ахашвейроса», 1720) и др. Исполнители этих представлений, называвшиеся пуримшпилерами, были первоначально ученики евр. религиозных школ (т. н. «ешиботники», от названия этих школ — «ешибот»); впоследствии — любители из среды евр. бедноты и ремесленников, к-рые постепенно профессионализировались. В дальнейшем под влиянием массового нар. зрителя в пуримшпилях всё чаще стали звучать мотивы сатиры на духовенство и

1. «Пуримшпиль» (обработка Э. Вольтера). Харьковский евр. т-р. 1925. 2. «Тевье-молочник» Шолом Алейхема. Моск. евр. т-р. 3. «Стемпенью» по Шолом Алейхему. Одесский гос. еврейский т-р. 1936. 4. «Гадибук». Т-р-студия «Габима». 1922.









богачей, что вызывало недовольство, а иногда и прямые гонения со стороны властей. Описания и характеристика пуримшпилей и пуримшпилеров содержатся в произв. Менделе Мойхер-Сфорима («Призыв в армию», 1884), Шолом Алейхема («У царя Ахашвейроса»,1901).

Другим источником т-ра на яз. идиш являются песенки, куплеты на злободневные темы, исполнявшиеся нар. забавниками — скоморохами (бадхенами, маршалеками), бродерзингерами. Скоморохи выступали в частных богатых домах во время разл. религиозно-бытовых событий. Бродерзингеры (название — по галицийскому городку Броды, где они впервые появились) забавляли посетителей винных погребков и летних садов песенками, сатирич. куплетами, диалогизированными шуточными сценками на местную злобу дня. Бродерзингеры были популярны в 50—80-е гг. 19 в. в Галиции, на Карпатах, в Одессе, Варшаве. Известны нар. поэты-певцы Б. Бродер (родоначальник жанра), А. *Гольдфаден*, В. Збаржер (1826?—83?), И. Линецкий, Э. Цензор, Кафке (Дубинский) и др. Среди первых евр. проф. актёров — И. Граднер (1841—87), А. Фишзон, И. Спиваковский и др.

Лит. драма на яз. идиш зарождается в период «Гаскалы» (Просвещения; сер. 18 в.— 80-е гг. 19 в.) — прогрессивного движения евр. бурж. интеллигенции (центром «Гаскалы» была Германия, позднее Россия). Участники «Гаскалы» (маскилим—просветители), хотя и были сторонниками древнеевр. языка, тем не менее в целях широкой пропаганды своих идей пользовались языком идиш и стали первыми евр. драматургами. Среди них: И. Эйхель (1758—1804), А. Вольфзон (1754—1835), А. Б. Готлобер (1811—99), С. Этингер (1803—55), М.-Л. Лилиенблюм (1843?—1910), Д. Захик (1852—1917), *Менделе Мойхер-Сфорим*. Наиболее значит. драматургом периода «Гаскалы» был также И .Аксенфельд (1787—1866)— автор пьес из евр. быта: «Первый еврейский рекрут в России, или Сказка про мнимых жениха и невесту» (изд. 1861), «Муж и жена, сестра и брат» (1867), «От нищеты к богатству», «Клад, или Одураченный свет» (изд. 1870) и др. Просветительская драматургия также не предназначалась для сцены. Лишь нек-рые из этих пьес были пост. учащимися т. н. рабинер-шуль — раввинских школ («Серкеле» Этингера, 1863, Житомир; 1880, труппа Лернера, Одесса).

Первые попытки создания проф. евр. т-ра на яз. идиш относятся ко 2-й пол. 19 в. В это время возник коллектив маршалеков и бродерзингеров, руководимый вначале М. Вайнтройбом, затем Кафке-Дубинским (Варшава, 1866) и ставивший небольшие бытовые сценки. В Варшаве (1868—70) возникла труппа под рук. Г. Беляу, ставившая пьесы на библейские темы (гл. обр. соч. Беляу). Подлинным основоположником евр. т-ра является драматург А. Гольдфаден. Он основал первую проф. евр. труппу, выступавшую в Яссах, Ботошанах, Бухаресте.

Еврейский театр в дореволюционной России и СССР. В 1878—83 труппа Гольдфадена выступала и в России (Одесса, Москва, Петербург). В составе этой труппы были актёры Я. Адлер, Д. Кеслер, З. Могулеско, Сабина, И. Спиваковский, А. Фишзон, Р. Фельдман и др.; репертуар состоял гл. обр. из пьес самого Гольдфадена («Бабушка и внучек», «Шмендрик», «Вязанка дров», «Кунелемлех», «Колдунья» и др.). Этот театр, реалистический в своей основе, близкий народному творчеству, не признавался евр. духовенством и аристократией (язык идиш они считали жаргоном), но он пользовался большим успехом у массового зрителя. Вслед за труппой Гольдфадена стали возникать театр. коллективы — И. Лернера, Спиваковского, Фишзона, Зильбермана и др. После запрещения в 1883 правительством России евр. т-ра Гольдфаден со своей труппой эмигрировал за границу, а др. евр. коллективы были вынуждены играть под назв. евр.-немецких трупп. Однако и в этот период в евр. т-ре были выдающиеся актёры — Э. Р. Каминьская, Е. Вайсман, Я. Либерт и др. В нач. 20 в., когда формально был снят запрет на существование евр. т-ра, получает развитие деятельность классиков евр. лит-ры — *Шолом Алейхема* и *Переца*. На сценах евр. т-ров России ставились пьесы драматурга Я. *Гордина*. В 1906 в Варшаве был открыт т-р под рук. видного евр. актёра А. Каминьского (пост.: «Сестры» Переца, «Мать» Пинского, «Сиротка Хася» и «Миреле Эфрос» Гордина, «Уриэль Акоста» Гуцкова, «На дне»). В тот же период начинает работать в провинции, затем в Варшаве драматич. ансамбль под рук. Меерсона; здесь впервые на евр. сцене были пост.: «Вразброд» Шолом Алейхема, «Разбойники» Шиллера, «Братья Лурье» Гордина. На сценах др. евр. т-ров ставились: «Ткачи» Гауптмана (под назв. «Фабрикант Драйсигер»), «Евреи» Чирикова (под назв. «Часовщик»), «Голод» Юшкевича (под назв. «Плохое время») и др. По-новому в этот период раскрываются драм. дарования Э. Р. Каминьской, а также Заславской, Ландман, Нерославской, выступавших ранее в оперетте, и др. Среди выдающихся актёров евр. т-ра этого периода: Е. Вайсман (1871—1945?), Я. Либерт (1874—1946), Л. Желязо (р. 1877), Р. Заславский (р. 1886) и др. Эти актёры и актрисы выступали в пьесах Шолом Алейхема, Гольдфадена, Пинского, Гордина, Шекспира, Шиллера, Ибсена, Пшибышевского.

В 1908 передовые актёры евр. т-ра, разбросанные ранее по отдельным труппам, объединяются в Литературную труппу, просуществовавшую до 1910. Эта труппа была организована А. Каминьским и драматургом-режиссёром М. Арнштейном. Т-р возглавила актриса Э. Р. Каминьская. В труппе т-ра: Р. Ермолина, М. Триллинг, Е. Вайсман, Я. Либерт, А. Каминьский, Л. Желязо и др. Литературная труппа гастролировала в провинции, выступала в Петербурге. В 1908—10 в Одессе работал Еврейский Художеств. т-р (основатель и руководитель т-ра — П. Гиршбейн. В труппе — Л. Ноэми, Бен-Ами и др.). В отличие от Литературной труппы, игравшей в реалистич. репертуаре для демократич. зрителя, т-р Гиршбейна ставил наряду с реалистическими пьесами модернистские и натуралистические пьесы Гиршбейна, мистические символистские драмы Ш. Аша. Одна из крупнейших евр. трупп — т. н. Виленская труппа, была организована в 1916 в Вильне как товарищество («Объединение евр. драм. артистов в Вильне под рук. М. Ковальского»). С 1917 эта труппа выступала в Варшаве, Лодзи и др. городах. С 1919, разделившись на 2 труппы, играла в Вильне и Польше (в 1923 часть труппы эмигрировала в Америку, часть — в Румынию).

В советское время были созданы новые коллективы. В 1918 в Москве состоялось открытие театра-студии «Габима», к-рой нек-рое время руководил Е. Б. Вахтангов, поставивший здесь «Гадибук» Ан-ского (1922). Однако в деятельности «Габимы» сказались националистич. тенденции. 30 июня 1919 в Петрограде была организована евр. театр. студия под рук. А. Грановского. 1-й спектакль — «Слепые» Метерлинка; среди последующих работ — «Амнон и Томор» и «Зимой» Ш. Аша, «Уриэль Акоста» Гуцкова. Переведённая в 1920 в Москву, студия стала основой созданного в 1921 Еврейского Камерного т-ра, к-рый был переименован впоследствии в *Московский еврейский театр*. Деятельность этого т-ра неразрывно связана с творчеством виднейших евр. драматургов (Шолом Алейхем, Перец, Даниэль, Фефер, Д. *Бергельсон*, С. *Галкин*, И. *Добрушин*, П. *Маркиш* и др.). Здесь были воспитаны актёры С. М. *Михоэлс*, В. *Зускин*, М. Гольдблат, Ю. Минкова, Л. Розина, С. Ротбаум, Д. Финкелькраут, И. Шидло, Л. Ром, М. Штейман, работали композитор Л. *Пульвер*, театр. художники Н. *Альтман*, А. *Тышлер* и мн. др.

В 1919 открыта евр. театр. студия при Киевской «Культурлиге». Один из организаторов и руководитель студии—Э. Лойтер (в содружестве с А. Смирновым, И. Куниным); активное участие в работе студии первое время принимали писатели Бергельсон, Добрушин, преподавали К. А. Марджанов, польская актриса С. *Высоцкая*. В 1925 на основе студии в Харькове был организован гос. евр. т-р. В 1927 в Москве работала евр. студия «Фрайкунст» под рук. Б. И. Вершилова. Были созданы евр. т-ры в Минске, Киеве и др. городах.

Еврейский театр в капиталистич. странах. Наибольшее распространение евр. т-р получил в США. Первая проф. труппа была организована здесь в нач. 80-гг. 19 в. Б. Томашевским. Затем началась деятельность трупп Кеслера и Могулеско. Репертуар этих т-ров составляли произведения М. Гурвица (1844—1910), И. Латайнера (1853—1935) и Шайкевича (псевд. Шомер), рассчитанные на невзыскательные вкусы зрителя. Эти авторы заполнили своими пьесами евр. сцену в США. Позднее актёр Я. Адлер начал ставить драматургию Я. *Гордина*. Последователями Гордина были Л. Кобрин, С. Либин (наст. фам.— Гуревич). Реформу евр. т-ра в США продолжали режиссёр И. Шварц, добившийся успеха постановками пьес Шолом Алейхема. Существенный вклад в развитие евр. т-ра в США внесли актёр Р. Шильдкраут и труппа «Артеф» («Арбейтер театр» — «Рабочий театр»), открывшаяся в 1928 в Нью-Йорке. Среди виднейших амер. актёров Л. Бланк, Д. Зильберт, Б. Калиш, К. Липцина, М. Мошкович, Э. Файнман, мастера евр. оперетты и эстрады — К. Юнг, П. Литман и др.

Евр. труппы эпизодически выступают в Англии, Аргентине, Бельгии, Голландии и некоторых др. странах. В деятельности евр. т-ров ряда капиталистич. стран (США, Израиля и др.) в значит. степени сказались бурж.-националистич. тенденции.

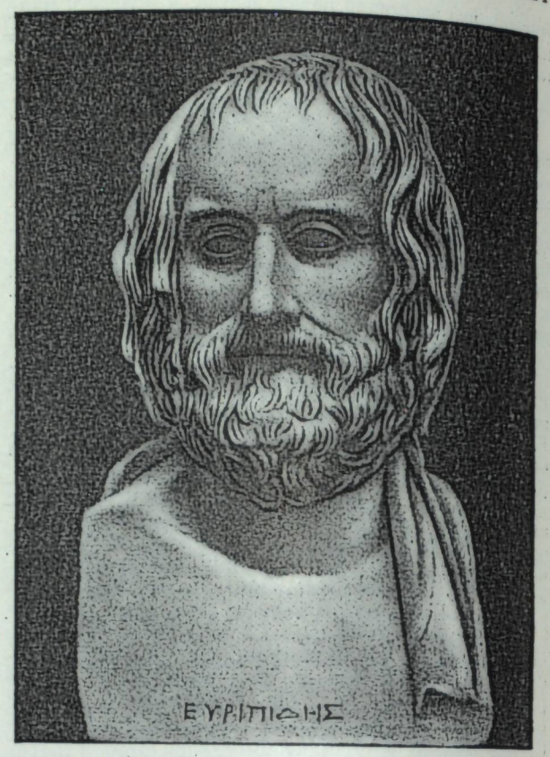
Т-ры на древнеевр. яз. существуют только в государстве Израиль. См. *Израильский театр*.

Лит. (на идиш): Перец И.-Л., Собр. соч., т. 8, Статьи и фельетоны, Варшава, 1911, и т. 3.—Драматич. произведения, Варшава, 1912; Шолом-Алейхем, Полн. собр. соч., т. 4, Варшава, 1925, тт. 24 и 25, 1926; Горин Б., История еврейского театра, т. 1—2, Нью-Йорк, 1923; Шипер И., История еврейского театр. искусства и драмы, т. 1—3, Варшава, 1923—28; «Театр-бух» (сб. к 50-летию еврейского театра), Киев, 1927; Архив истории еврейского театра и драмы, Вильно, 1930; Аксенфельд И., Сочинения, Харьков — Киев, 1931; Гольдфаден А., Избранные драматич. произведения, Киев, 1940; Менделе и его время, М., 1940, с. 172—242; Ойслендер Н., Еврейский театр, 1887—1917, М., 1940; Добрушин И., Драматургия классиков, М., 1948; Зильберцвайг З., Лексикон евр. т-ра, т. 1—2, Нью-Йорк, Варшава, 1931—34; в рус. пер.— Шолом-Алейхем, Собр. соч., т. 6, М., 1961; Дейч А., Маски еврейского театра, М., 1927.

А. Шн.

ЕВРИПИД (Εὐριπίδης) (480—406 до н. э., по другим сведениям, год рождения 485—484 до н. э.) — древнегреческий драматург.

В первый раз выступил на драм. состязаниях в 455 до н. э., но занял лишь третье место. За всю свою жизнь поэт одержал лишь пять первых побед (из них одну—посмертно), между тем ему приписывали от 75 до 92 драм (т. е. прибл. от 19 до 23 тетралогий). В 408 или 407 до н. э. Е. переехал ко двору македонского царя Архелая и здесь прожил, окруженный почётом, до дня смерти. Сохранились полностью 17 трагедий Е.: «Алкестида» (438 до н. э.), «Медея» (431), «Гераклиды» (ок. 430), «Ипполит» (428), «Гекуба», «Геракл» (ок. 423), «Андромаха» (ок. 422), «Умоляющие» (ок. 420), «Ион» (ок. 418), «Троянки» (415), «Ифигения в Тавриде» (ок. 414), «Электра» (ок. 413), «Елена» (ок. 412), «Финикиянки» (410), «Орест» (408), «Ифигения в Авлиде» и «Вакханки» (обе пост. уже после смерти Е. в 405 до н. э.). Кроме того, сохранились большое количество фрагментов трагедий и полностью сатировская драма «Киклоп» (приблизительно между 426—423 или ок. 412).



Еврипид. Мраморный бюст. Римская копия с древнегреч. оригинала. Неаполь. Нац. музей.

Почти все эти пьесы написаны Е. во время Пелопоннесской войны (431—404), вызванной экономич. и политич. соперничеством Афин и Спарты. Социальные и политич. противоречия в жизни греч. полисов, резко обострившиеся во время этой войны, привели к тяжёлому кризису всё др.-греч. общество. В это время усиливается борьба между сторонниками олигархии и демократии в отдельных греч. полисах, обостряются противоречия внутри самой демократии в Афинах между её правым и левым крылом. Всё это находит отражение в духовной жизни общества; софисты подвергают сомнению привычные воззрения — религиозные, философские, моральные; под влиянием успехов материалистич. философии колеблется вера в старых богов. Исходя из учения софистов об относительности человеческих знаний и этич. норм, сторонники аристократии отстаивают в политике принцип



Ваза с изображением Федры («Ипполит»). Британский музей.

крайнего субъективизма, провозглашают право сильного как основу деятельности отдельной личности.

Творчество Е. ярко отразило этот переломный период в жизни Др. Греции. Драматург затрагивает в своих трагедиях животрепещущие вопросы современности. В ряде его пьес звучит враждебное отношение к Спарте («Гекуба», «Андромаха»), в «Троянках» изображаются бедствия, порождённые войной. Е. создаёт ряд героико-патриотич. пьес («Гераклиды», «Геракл», «Умоляющие»), в к-рых прославляет родной город, изображая его носителем высоких принципов демократии и гуманности и защитником всех от насилия и неправды. В своих драмах Е. поднимает разнообразные вопросы — религиозные, философские, этич., социальные. Особенно привлекают его мир душевных переживаний человека, человеческие характеры и страсти.



«Ваза Медеи». Юж. Италия. 4 в. до н. э. Мюнхен.

По сравнению с Эсхилом и Софоклом Е. приблизил своих героев к действительности и, по свидетельству Аристотеля (Поэтика, гл. 25), изображал людей такими, какими они бывают в жизни. Герои его трагедий — это совр. драматургу люди с их мыслями, чувствами, стремлениями и страстями, иногда низменными и отталкивающими, с тончайшими, порой противоречивыми, душевными переживаниями. Драматург свободно относится к мифам, меняя их содержание не только в деталях, но иногда и в существенных чертах. Нек-рым мифам Е. даёт рационалистич. толкование. Под влиянием материалистич. философии и софистики Е. в ряде трагедий критикует старые религиозные верования («Ипполит», «Геракл»). Представление о божестве носит порой у Е. отвлечённый характер. Иногда он высказывает мысль, что случай управляет жизнью людей, и это заставляет драматурга пессимистически смотреть порою на человеческую жизнь.

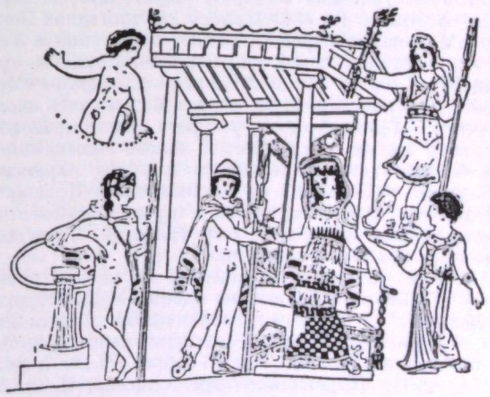
По своим общественно-политич. взглядам Е. был сторонником умеренной демократии и отрицательно относился к радикальной демократии своего времени. В пьесах «Орест», «Ифигения в Авлиде», «Гекуба» вожди этой демократии («демагоги») выставлены в неприглядном виде. В трагедиях «Умоляющие», «Геракл», «Финикиянки» страстно обличается тирания. Е. протестует против преклонения перед богатством; в некоторых его трагедиях («Ион», «Елена») высказывается мысль, что и рабы могут иметь мысли и чувства свободного человека.

Е. создал галерею разнообразных трагических образов (Медея, Ипполит, Геракл, Федра, Ифигения и др.). Особенно патетичны и выразительны женские образы. Среди них есть жертвы людской и божественной несправедливости; в «Медее» эгоизм и предательство мужчины приводят страстную, неукротимую героиню к катастрофе, в «Гекубе» доведённая до предела человеческих страданий пленная троянская царица находит стимул к дальнейшей жизни в осуществлении страшной мести убийце своего малолетнего сына, в «Ипполите» Федра становится жертвой неодолимой страсти, внушённой ей самой Афродитой. В то же время Е. показывает женскую преданность и самопожертвование (Алкестида в одноимённой пьесе, Макария в «Гераклидах», Ифигения в «Ифигении в Авлиде»).

Острота драматич. положений, приводящая нередко к гибели героя или его близких, способность драматурга раскрыть жизнь человеческой души с её сомнениями, порывами и страданиями делают Е., по определению Аристотеля, трагичнейшим из трагиков. Однако Аристотель вместе с тем упрекает Е. за композицию его трагедий. Действительно, Е. увлекается подчас побочными эпизодами, тормозящими развитие действия, его прологи не только содержат завязку трагедии, но иногда заранее рассказывают о её содержании. В развязке часто появляется deus ex machina («бог с машины»). Хор у Е. уже не имеет такой тесной связи с развитием действия, как у Софокла.

Ок. 420 Е. обращается к созданию драм с запутанной фабулой, основанной на заговоре («Ион», «Ифигения в Тавриде», «Елена», «Электра», «Орест»). Действие в них переносится иногда в далёкие, сказочные страны («Ифигения в Тавриде», «Елена»). Вместе с тем в этих драмах усиливается бытовой элемент, вводятся комедийные персонажи и ситуации (сцена с рабом-фригийцем в «Оресте»). В то же время в нек-рых из этих пьес имеются ярко выраженные элементы мелодрамы («Электра», «Орест»).

Новый характер драматургии Е., связанный с глубоким проникновением в мир душевных переживаний человека, требовал и новых средств театр. выразительности. Е. стал использовать в театр. музыке лады, прежде не употреблявшиеся (напр., «смешанный лидийский», воспринимавшийся как жалобный, скорбный, интимный). Чтобы усилить эмоциональное воздействие на зрителей, Е. часто употреблял монодии (арии) актёров. Столкновения персонажей находят своё выражение в агонах — словесных состязаниях, нравившихся зрителям, привыкшим к речам ораторов в нар. собрании. Аристотель в «Риторике» (кн. 3, гл. 2) хвалит Е. за то, что он составляет свои речи из выражений, взятых из обыденной жизни. Е. вводит в свои



Ифигения передаёт Пиладу письмо к брату («Ифигения в Тавриде»). Ваза.



Жертвоприношение Ифигении. Ваза. Британский музей.

трагедии сцены, к-рые раньше или совсем не показывались зрителям или же показывались значительно реже, чем у него (сцены смерти, изображение болезни, физич. страданий, безумия, траурные церемонии, показ чувств и переживаний влюблённой женщины), часто применяет машины для полётов.

Е. не пользовался при жизни успехом. Афинян смущало его свободное отношение к мифам и к традиционной религии. Реалистич. тенденции творчества Е., не боявшегося изображения тёмных, отталкивающих сторон жизни, также были далеки от совр. ему зрителей. Они казались им недопустимым снижением трагедии. Критику драматургии Е. даёт Аристофан в своей комедии «Лягушки» (405 до н. э.). Однако часть афинской публики, вероятно более образованная, была горячей поклонницей Е., и последующие драматурги шли по проложенному им пути. Е. оказал большое влияние на новую аттич. бытовую комедию, его наследие использовали позже римские трагики (Кв. Энний, Акций, Сенека и др.). Е. оказал влияние и на формирование итал. драмы 16 в. Драматурги Триссино, Сперони, Дольче, Ручеллаи, Джиральди и др. заимствовали у Е. пролог, приём введения «бога с машины», коммóс, сообщение вестников, подражали его языку. В период господства классицистской трагедии к Е. обращался Расин, создавший на основе сюжетов Е. трагедии «Федра», «Ифигения», «Андромаха». Влияние Е. сказывалось на трагедиях Вольтера («Меропа» и «Орест»). Сюжет «Ифигении в Тавриде» послужил основой для написания одноим. трагедии Гёте, сюжет «Финикиянок» — для драмы «Мессинская невеста» Шиллера. Образ Медеи увлёк австр. драматурга Грильпарцера, у к-рого трагедия Е. разрослась в целую трилогию. И позже многие писатели — Леконт де Лиль, затем Ануй во Франции, Э. Верхарн в Бельгии, С. Выспянский в Польше — нередко использовали в своих произв. мифологич. сюжеты, положенные в основу трагедий Е., и созданные им драматич. ситуации.

В России интерес к творчеству Е. возник давно. Еще В. Г. Белинский, высоко оценивая драматургию Е., называл его «самым романтическим поэтом Греции», «страстным, глубокомысленным» философом (Белинский В. Г., Полн. собр. соч., т. 7, 1955, с. 154, 267). Выдающийся рус. эллинист И. Ф. Анненский своими переводами и научной деятельностью открыл перед рус. читателями замечат. произв. античного драматурга.

Пьесы Е. с успехом ставятся на сценах многих т-ров мира. На родине Е. спектакли (на новогреч. яз.) идут на открытом воздухе, в сохранившихся руинах греч. т-ров и в т-ре Ирода Аттика в Афинах. Так, Греч. нац. т-р ставил в древнем т-ре Эпидавра и в т-ре Ирода Аттика: «Ипполита» (1954 и 1955), «Гекубу» (1955), «Медею» (1956), «Ифигению в Авлиде» (1957), «Ифигению в Тавриде» (1958), «Финикиянок» (1960), «Геракла» (1960). В Италии драмы Е. также шли в руинах античных т-ров: «Вакханки» (1922), «Медея» (1927), «Ифигения в Авлиде» (1930), «Ипполит» (1936), «Киклоп» (1937) и др.

В России трагедии Е. ставил Александринский т-р: «Ипполит» (1902) и «Ифигения в Авлиде» (под заглавием «Ифигения — жертва», 1909). На сов. сцене «Медея» была пост. Абх. т-ром в Сухуми, в 1961— Моск. т-ром им. Вл. Маяковского (спектакль-концерт), груз. Т-ром им. Марджанишвили (1962).

Выдающиеся композиторы создавали оперы на сюжеты трагедий Е. Так, Г. Ф. Гендель написал «Адмета», Х. В. Глюк — «Альцесту», «Ифигению в Авлиде», «Ифигению в Тавриде», Л. Керубини — «Медею». Текст этих опер основывается на переработке сюжетов Е. драматургами 17 и 18 вв.

Соч. Е. в рус. пер.: Театр Еврипида, пер. И. Ф. Анненского, т. 1, СПБ, 1906; Театр Еврипида, пер. с введ. и послесл. И. Ф. Анненского, под ред. и с коммент. Ф. Ф. Зелинского, т. 1—3, М., 1916—21; Пьесы. Пер. с древнегреческого, М., 1960; Euripide [Tragédies], t. 1—5, P., 1923—50 (на греч. и франц. яз.).

Лит.: История греческой литературы, под ред. С. И. Соболевского и др., М.—Л., 1946; Радциг С. И., История древнегреческой литературы, 2 изд., М., 1959; Тронский И. М., История античной литературы, 3 изд., Л., 1957; Беляев Д. Ф., К вопросу о мировоззрении Эврипида, Казань, 1878; его же, Воззрения Еврипида на сословия и состояния, внутреннюю и внешнюю политику Афин, «Журнал Мин-ва нар. просвещения», 1882, № 9, 10, 1885, № 9, 10; Анненский И. Ф., Художественная обработка мифа об Оресте, убийце матери в трагедиях Эсхила, Софокла и Эврипида, там же, 1900, № 7, 8; Радциг С. И., Романтические мотивы в поэзии Эврипида, в кн.: Сборник Ярославского ун-та, вып. 1, Ярославль, 1920; Толстой И. И., Трагедия Эврипида «Елена» и начало греческого романа, «Уч. записки Ленинградского ун-та. Серия филологических наук», 1939, вып. 1; Головня В. В., «Умоляющие» Эврипида, «Сообщения Института истории искусств АН СССР», 1957, № 10—11; Schmid W. und Stählin O., Geschichte der griechischen Literatur, Bd 3, Tl 1, Münch., 1940; Lesky A., Die Griechische Tragödie, 2. Aufl., Stuttg., [1958]; Kitto H. D. F., Greek tragedy. A literary study, 3 ed., L., 1961; Norwood G., Greek tragedy, 4 ed., L., 1948; Sinko T., Zarys historii literatury greckiej, t. 1, Warsz., 1959; Decharme P., Euripide et l'esprit de son théâtre, P., 1893; Nestle W., Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung, Stuttg., 1901; Masqueray P., Euripide et ses idées, P., 1908; Steiger H., Euripides, seine Dichtung und seine Persönlichkeit, Lpz., 1912 (Das Erbe der Alten, H. 5); Grube G. M. A., The drama of Euripides, L., [1941]; Greenwood L. H. G., Aspects of Euripidean tragedy, Cambr., 1953; Murray G., Euripides and his age, 2 ed., L.—[a. o.], 1947; Delebecque E., Euripide et la guerre du Péloponnèse, P., 1951; Flickinger R. C., The Greek theater and its drama, 4 ed., Chi., 1960; Kindermann H., Theatergeschichte Europas, Bd 1, Salzburg, 1957.

Вал. Г.

ЕГИАЗАРЯ́Н, Григорий Егиазарович [р. 25.XI (8.XII).1908] — армянский советский композитор. Нар. артист Арм. ССР (1960). Чл. Коммунистич. партии с 1950. В 1935 окончил Моск. консерваторию (кл. композиции Н. Я. Мясковского). Автор балета «Севан» (1955, Театр оперы и балета им. Спендиарова), музыки к спектаклям «Венецианский купец» (1936); «1905 год» Джабарлы (1937), «Ара Прекрасный» Заряна (1944), «Льстец» (1952), «Дядя Багдасар» (1954) Пароняна (все пост. в Т-ре им. Сундукяна) и др. С 1939 ведёт педагогич. работу (с 1958—профессор Ереванской консерватории).

ЕГИ́ПЕТСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУ́РГИЯ. Представления в Древнем Египте. Происхождение др.-егип. т-ра аналогично происхождению греческого: подобно тому, как элевсинские мистерии в честь бога Диониса были началом т-ра в Древней Греции, началом др.-егип. т-ра явился погребальный ритуал, содержавший диалоги между богами, роли к-рых выполняли жрецы, а также нар. празднества в честь богов, сопровождавшиеся представлениями на сюжеты различных мифов. Подобные представления разыгрывались в эпоху Др. Царства (30—25 вв. до н. э.).

В тексте, известном под назв. «памятник мемфисской теологии» (начертан на камне в 8 в. до н. э. с папируса, восходившего к Др. Царству), представляющем собой изложение космогонии, приведены отрывки сценария представления о сотворении мира мемфисским богом Пта. Туда включены также миф об Осирисе и его сыне, боге Хоре, обращения бога земли Кеба к богам. От Ср. Царства и последующих времён сохранилось четырнадцать отрывков, не считая погребального ритуала (т. н. «Книга раскрытия уст»). Ко времени Ср. Царства относится папирус из Рамессеума, посвящённый восшествию на престол фараона XII династии Сенусерта I (20 в. до н. э.), в к-ром содержится текст представления на мифологич. сюжеты, гл. действующее лицо — сын Осириса, бог Хор (прообраз царствующего фараона). Эти мифологич. представления имели политич. направленность: превознося Хора как воплощение благородства, мужества и др., они популяризировали авторитет царя. Более подробные сведения о таких представлениях сохранились от птолемеевского времени; в храме бога Хора в Эдфу (Идфу) на стенах имеются тексты, представляющие собой выдержки из более древнего папируса, и изображения. Исполнителями представлений были жрецы. Роль бога Хора должен был исполнять сам фараон, но его заменял один из главных жрецов храма. Наряду с монологами и диалогами большое место в представлении занимала повествоват. часть, к-рую читал спец. чтец. В храме Эдфу функции чтеца должен был исполнять мудрец Имхотеп, но его также заменял один из главных жрецов храма. Вероятно, в представлении участвовали хор и музыканты. Представления давались на берегах священного пруда храма в месяц мехир. Существует свидетельство егип. вельможи Ихернофрета, современника фараона XII династии Сенусерта III (19 в. до н. э.), о театр. представлениях в Др. Египте. В своей автобиографич. надписи Ихернофрет хвалится тем, что его повелитель Сенусерт III на 19-м году царствования послал его в Абидос произвести ревизию храма и постановок мистерий Осириса, справлявшихся там ежегодно на глазах многочисл. зрителей. Из надписи Ихернофрета известно, что представления эти состояли из следующих эпизодов: появление бога Упуата — первого воина бога Осириса; появление на барке самого Осириса и нападение на него врагов; убийство Осириса его коварным братом Сетом; перевозка праха Осириса богом Тотом в барке; погребение Осириса в местности Пекер; расправа с врагами Осириса на месте его смерти — в Недите; возвращение ожившего Осириса в его храм в Абидосе и всеобщее ликование. Во всех этих перипетиях гл. роль играл сын Осириса, бог Хор. Его роль исполнял Ихернофрет. Сохранились свидетельства популярности этих представлений: в ряде надписей абидосского некрополя высказывается желание иметь возможность после смерти созерцать «красоты Упуата при его первом выходе», т. е. присутствовать при представлениях. Подобные представления разыгрывались не только в Абидосе, но и в Бусирисе и др. городах. Геродот [II, 48—58] сравнивал др.-егип. нар. религ. празднества с греч. мистериями Диониса и приходил к заключению, что греки переняли у египтян их праздники и обычаи. Он же [II, 59] упоминает, что такие празднества происходили в честь разл. богов в Бубасте, Бусирисе, Саисе и Гелиополе. Егип. театр. представления, несмотря на их религиозную окраску, имели и светские мотивы. Так, в «Текстах саркофагов» (время Ср. Царства, 21—18 вв. до н. э.), а затем и в 78-й главе «Книги мёртвых» сохранился комедийный отрывок, в к-ром действующими лицами являются мифологич. персонажи. В главе 39-й «Книги мёртвых» также имеется отрывок из комич. представления, в к-ром главное действующее лицо — дьявол Апопи. В мифологическом папирусе 4 в. до н. э. сохранился драматич. отрывок, в к-ром главным действующим лицом является враг Осириса, злой бог Сет. Этот персонаж олицетворяет персов, захвативших Египет, а его изгнание намекает на изгнание персов. О наличии светского т-ра, в к-ром исполнителями были профессиональные актёры, а не жрецы, свидетельствует заупокойная стела Эмхеба из Эдфу, относящаяся ко времени нач. XVIII династии (16 в. до н. э.). Из стелы видно, что Эмбех был бродячим актёром и музыкантом и что во времена XVIII династии существовала профессия актёра. Развитие т-ра в Др. Египте происходило в условиях господства неограниченной деспотии, поэтому процесс его формирования был медленным и ограниченным: на протяжении всего своего существования он пропагандировал власть фараона и никогда не порывал с религ.-мифологич. традицией.

Египетский театр и драматургия средних веков и нового времени. В период расцвета средневековой араб. культуры театр. иск-во не получило развития. В Египте в ср. века существовал теневой т-р, видным деятелем к-рого был Ибн Даниял (13 в.). Он написал три комедии, сатирически изображавшие жизнь и нравы эпохи правления мамлюкского султана Бейбарса. В дальнейшем возник кукольный т-р, получивший название «Арагуз» по имени осн. персонажа, воплощавшего мудрость и юмор егип. народа. На протяжении многовекового периода иностр. господства и феод. гнёта народ вкладывал в уста Арагуза свои мечты о свободе. Во время франц. экспедиции в Египет в 1798—1801 оккупационные власти запретили эти представления, т. к. они обличали иноземных захватчиков. Бродячие труппы «Арагуза» можно встретить в Египте и в наст. время, но они стали редкостью. В 1958 в Каире был создан т-р кукол, к-рый имеет две труппы — одна выступает в городе, другая гастролирует по стране.

В 19 в. в Египте гастролировали франц. и итал. труппы. В 1869 в связи с торжествами по поводу открытия Суэцкого канала в Каире построен т-р Оперы и показана опера Верди «Риголетто», в 1871—«Аида», написанная Верди по заказу егип. правительства.

Датой рождения совр. нац. т-ра считается 1869, когда Якуб Саннуа (1839—1912), известный под псевдонимом Абу Наззара, создал первую егип. труппу и пост. в Каире оперетту собственного сочинения на араб. яз. В течение 2 лет труппа пост. 32 спектакля, в основном — переделки франц. фарсов. В своих пьесах Саннуа высмеивал егип. феодалов, выступал против многожёнства, критиковал нравы и политику двора. Это вызвало гнев правителя Египта хедива Исмаила, к-рый запретил пост. пьес Абу Наззара, а затем выслал его из страны. В 19 в. в среде интеллигенции и особенно учащейся молодёжи возникли многочисл. любительские театр. коллективы. В 70-х гг. 19 в. возник проф. т-р, развивавшийся под воздействием араб. т-ра в Сирии и Ливане. В конце 19 — нач. 20 вв. проф. труппы возглавляли Селим Наккаш (1876—77), Юсеф Хайят (1877—95), Сулейман аль-Кардахи (1882—1909), Ахмед Абу Халиль аль-Каббани (1884—1900), Искандер Фарах (1891—1909). В этих труппах выросли многие егип. актёры, в т. ч. Саляма аль-Хиджази (1852—1917), возглавлявший в 1905—14 труппу, ставившую муз. спектакли.

Репертуар егип. т-ров состоял как из оригинальных, так и переводных пьес. Первые опыты нац. драматургии связаны с пропагандой просветительства и нац.-освободит. идей. Выдающийся деятель араб. Возрождения Абдаллах Надим (1843—96) написал патриотич. пьесы «Отечество» и «Арабы», пост. в любительском кружке школы Мусульманского благотворительного общества в Александрии (ок. 1880) и затем вошед-

шие в репертуар школьных любительских т-ров. Большое значение для развития драматургии имели также сатирич. очерки Надима, облечённые в форму диалога. В этих очерках большие общественные идеи были выражены на классич. араб. яз., в бытовых, сатирич. сценах использовался разговорный егип. диалект. В 1893 с истории. драмой «Завоевание Андалусии» выступил Мустафа Камиль (лидер оппозиц. движения против англ. колониального господства, будущий основатель Нац. партии).

Большое значение для развития совр. Е. т. и д. имели переводы произв. мировой драматургии на араб. яз., сделанные ливанцем Адибом Исхаком (1856—1885) и египтянином Мухаммедом Османом Галлалем (1829—98) и др. Обычно переводчики создавали свободную обработку пьес, к-рые ставились под др. названиями, без упоминания имени автора оригинала. Действие пьес Мольера, Шекспира, Корнеля переносится в Египет, события приспосабливаются к быту и нравам мусульман.

Во 2-м десятилетии 20 в. егип. т-р вступает в более зрелый период развития. К этому времени выросли кадры нац. интеллигенции, в культурной жизни страны наметились значит. сдвиги. В 1912 Жорж Абьяд, получивший проф. подготовку во Франции, создал свою труппу, к-рая пост. в 1912 «Отелло» (в здании т-ра Оперы). Возникли театр. труппы, к-рыми руководили Оккаша, Али Кассар, Азиз Ид, Нагиб ар-Рейхани и др. Эти труппы ставили произв. мировой классики в новом, более точном переводе. Дальнейшее развитие получает истории. драма, призванная пробуждать нац. самосознание, напр. пьесы Антуна Фараха (1861—1923) «Султан Салах-ад-дин и Иерусалимское королевство» (1914) и «Герои Эль-Мансуры» (1915) Ибрахима Рамси о борьбе арабов с крестоносцами.

Подъём нац.-освободит. движения 1918—24 способствовал дальнейшему развитию егип. т-ра. В эти годы выступает певец и композитор Сейид Дервиш (1892—1922), заложивший основы совр. егип. музыки. Он написал музыку к драмам, пост. в т-ре ар-Рейхани. В эти годы начал свою творч. деятельность крупнейший совр. писатель и драматург Тауфик аль-Хаким, выступивший в 1918 с пьесой «Тяжёлый гость», направленной против англичан. Получает развитие реалистич. бытовая драма. Темы современности находят отражение в пьесах «Пропасть» Махмуда Теймура (1921), «Новый и старый Египет» Антуна Фараха (1923), «Буря в доме» и «Жертвы» Антуна Язбека (1924, 1925). Возникает театр. критика. Труды по истории и теории драм. иск-ва пишет критик Мухаммед Теймур, статьи по истории антич. т-ра публикует писатель Таха Хусейн. Выдающееся место в нац. лит. драме занимает Ахмед Шауки (1869—1932), к-рый написал в 1927—32 трагедии в стихах на сюжеты из егип. и араб. древней истории и фольклора: «Смерть Клеопатры», «Меджнун и Лейла», «Антара», «Камбиз», «Великий Али-бей», трагедию в прозе «Андалусская принцесса» и бытовую комедию в стихах «Госпожа Худа».

В 30—40-е гг. широко ставились одноактные комедии и истории. бытовые драмы Махмуда Теймура, в к-рых проявилось стремление автора к психологич. анализу, и Тауфика аль-Хакима на сюжеты, заимствованные из восточных легенд и античной мифологии: «Обитатели пещеры» (изд. 1933), «Шахразада» (изд. 1934), «Пигмалион» (изд. 1942), «Соломон премудрый» (изд. 1943), «Царь Эдип» (изд. 1949). Пьесы Тауфика аль-Хакима носят абстрактно-философский характер, их гл. тема — столкновение человеческой воли и рока.

С сер. 40-х до сер. 50-х гг. традиции драматургии А. Шауки продолжает поэт Азиз Абаза. Его пьесы «Кайс и Любна» (1943), «Аббаса» (1947), «ан-Насыр» (1949), «Шагарет ад-Дурр» (1951), «Закат Андалусии» (1952), «Шахрияр» (1954) пост. гос. труппой Нац. т-ра.

В годы 2-й мировой войны и в первые послевоен. годы егип. т-р переживал кризис. Деятельность частных театр. трупп замирает, многие ведущие актёры переходят в кино.

Театр и драматургия ОАР. Новый подъём наступает после переворота 1952 и особенно с 1957 (ОАР — с 1958). В эти годы в стране работали гос. драм. т-ры: Нац. т-р, Нар. т-р, Военный т-р (с 1962—Арабский т-р) и частные т-ры: Свободный т-р, Т-р им. Нагиба ар-Рейхани, т-р «Рамсес» под рук. Юсефа Вахби, труппа Исмаила Ясина. В драматургии преобладают темы, близкие современности. В пьесе Тауфика аль-Хакима «Нежные руки» (1954) прославляется труд; его же пьеса «Сделка» (1957) посв. борьбе крестьян за землю. Актуальны пьесы Ю. Идриса — «Хлопковый король» (1957), «Республика Фархат» (1957); Нумана Ашура—«Люди, которые наверху» (1957) и «Люди, которые внизу» (1957) и др. Для оказания поддержки т-ру в 30-х гг. в стране был учреждён Высший комитет по развитию арабского театр. иск-ва. Благодаря деятельности комитета в Каире были созданы нац. египетские театр. труппы: Народный т-р (1937), «Школьный т-р» (1937). Нац. т-р имеет две труппы — музыкального т-ра и драматич. т-ра, к-рые гастролируют в странах арабского Востока. Наиболее известные деятели т-ра — Ахмед Алям, Хусейн Рияд, Аббас Фарис, Фуад Шафик, Зейнаб Сидки, Хасан аль-Баруди, Махмуд аль-Мелиги, Амина Ризк, Альвия Гамиль и др. В репертуаре т-ра — пьесы Тауфика аль-Хакима, Ахмеда Шауки, Азиза Абазы, а также пьесы молодых драматургов и переводная классич. драматургия. Нар. т-р был организован с целью ознакомить широкого зрителя (сельского и городского) с театр. иск-вом. Т-р имеет 3 филиала в городах Эль-Минья, Танта и Даманхур. Каждый из этих филиалов имеет свою драматич. и муз. труппы, к-рые часто выезжают на гастроли в провинции. «Школьный т-р», существующий при ун-тах и школах, ставит своей целью развитие эстетич. вкусов у молодёжи. Среди т-ров, пользующихся гос. субсидией,— передвижной Т-р армии, организованный в 1952. В Каире имеется Ин-т театр. иск-ва, организованный в 1952 на основе Арабского театр. ин-та, существовавшего с 1941. В ин-те 3 ф-та: актёрский, драматургии, декорации и техники сцены. Ин-т имеет дневное и вечернее отделения. В стране существуют также частные труппы, среди них труппа Нагиба ар-Рейхани (была организована в 1919). В её репертуаре были водевили, часто переведённые с французского. Позднее для труппы писали Нагиб ар-Рейхани, Бади Хейри (в наст. время — руководитель труппы). Эти пьесы о жизни египтян имеют социальную направленность («Правление Кара-Коша», «Девушки, не умеющие лгать!» и др.). Труппа часто выступает в Александрии. В 1923 Юсефом Вахби была создана труппа «Рамсес», получившая популярность в стране. В 1944 она распалась, но в 1957 вновь организована. В 1952 из выпускников Ин-та театр. иск-ва была создана труппа Свободного т-ра, к-рая ставила пьесы, осуждающие пережитки прошлого («Хорошая земля»), поднимающие социальные вопросы и проблемы развития совр. египетского общества («Люди, которые внизу», «Байн аль-Касрейн» по о. п. Нагиба Махфуза, и др.). В 1954 актёры комедийного жанра были объединены в труппу Исмаила Ясина. В репертуаре — пьесы на социальные темы, проникнутые живым юмором.

Кроме профессиональных трупп, в Каире имеются девять любительских, среди к-рых наибольшее значение имеет «Об-во сторонников т-ра», организованное в 1913. Руководит труппой Фухад ат-Тухи. Большое количество любительских трупп существует во мн. городах Республики.

В 1961 в Каире был открыт т-р «Аль-Гумхурия» («Т-р Республики»). В этом театре используется совр. театр. техника, в фойе т-ра регулярно устраиваются художеств. выставки. Среди театр. зданий Каира — Т-р «Аль-Эзбекия», открытый в 1920, «Т-р 26 июля», открытый в 1959. На сценич. площадках этих т-ров выступают нац. и иностр. труппы. В 1959 танцовщиком и балетмейстером Махмудом Рида была создана танцевальная труппа. Среди постановок труппы: «Волшебная флейта», «Продавец аркасус-факуса», «Пять федданов», «Полноводие Нила» и др. Вторым театр. центром страны является г. Александрия. Здесь работают труппы: Мухаммеда-Али, летние т-ры «Клеопатра», Нац. т-р и др. Имеются т-ры в городах Даманхуре, Танте, Порт-Саиде и др.

Лит.: Sethe K., Dramatische Texte zu altaegyptischen Mysterienspielen, Lpz., 1928; Schäfer H., Die Mysterien des Osiris in Abydos, Lpz., 1904; Drioton E., Le théâtre egyptien, [Le Caire] 1942; Мухаммед Юсуф Наджи, Аль-Масрахийа фи-ль-адаб аль-араби аль-хадис. 1847—1914, Бейрут, 1956 (Драма в новоарабской лит-ре); Landau J.M., Studies in the Arabic theater and cinema, Phil., 1958.

М. Кор., В. Сол.

«ЕГО́Р БУЛЫЧО́В И ДРУГИ́Е» — сцены (в 3 д.) А. М. *Горького.* Первая редакция — 1931, вторая —1932. Пост. 25 сент. 1932 (к 40-летию творческой деятельности Горького) одновременно в двух т-рах: т-р им. Вахтангова (реж. Захава, худ. Дмитриев; Егор Булычов — Щукин, Ксения — Запорожец, Шура — Мансурова, Меланья — Некрасова, Звонцов — Коваловский, Русланов, Варвара — Андреева, Меньшова, Тятин — Миронов, Тутышкин, Мокей Башкин — Лобашков, Достигаев — Басов, Захава, Елизавета — Львова, Макарова, Антонина — Тумская, Ясюнинская, Алексей — Сидоркин, Снежницкий, Павлин —Дежавин, Трубач — Кольцов, Зобунова — Понсова, Пропотей — Семёнов, Глафира — Е. Алексеева, Таисья — Бажанова, Блажина, Донат — Эйхов), Ленинградский Большой драм. т-р (реж. Люце, Тверской, худ. Левин; Егор Булычов — Монахов, Скоробогатов, Ксения — Е. Никитина, Шура — Ефимова, Каинко, Меланья — Дефорж, Звонцов — Полевой, Свирин, Варвара — Никритина, Тятин — Дубенский, Достигаев — Полицеймако, Скоробогатов, Антонина — Вольперт, Алексей — Панов, Павлин — Богдановский, Трубач — Чайников, Пропотей — Карнович-Валуа). В последующих возобновлениях в этих т-рах: Егор Булычов — С. Лукьянов, Шура — Г. Пашкова, Варвара— Л. Пашкова (Т-р им. Вахтангова, 1951, 1956); реж. Рашевская, худ. Рыков, Егор Булычов — Полицеймако, Пропотей — Софронов (Ленингр. Большой драм. т-р, 1949).

6 февр. 1934 «Е. Б. и др.» пост. МХАТ (реж. Сахновский, под общим рук. Немировича-Данченко, худ. Юон; Егор Булычов — Леонидов, Ксения — Пузырёва, Шура — Степанова, Меланья — Шевченко, Звонцов — Кторов, Варвара — Соколова, Тятин — Кудрявцев, Мокей Башкин — Истрин, Достигаев — Грибов, Елизавета — Сластенина, Антонина— Вронская, И. Вульф, Алексей — Массальский, Павлин — Топорков, Трубач — Грибков, Зобунова — Зуева, Пропотей — Новиков, Глафира — В. Попова, Таисья — Ладынина).

Пьесу Горького ставили и возобновляли почти все т-ры страны, в т. ч. Воронежский т-р (1933, реж. Канин, Булычов — Зимбовский, 1961, реж. Бобылёв, Булычов — Пáпов); Т-р им. Сундукяна (1933, 1952; реж. Захава, худ. Аладжалов, Тарян; Булычов — Абелян, Вагаршян); Свердловский т-р (1933; реж. и худ. Татищев; Булычов — Ордынский); Самарский т-р (1933; реж. Н. Симонов, худ. Сосунов; Булычов — Толубеев); Горьковский т-р (1933; реж. Ведерников, Булычов — Юдин; 1951—реж. Н. Покровский, Булычов — В. Васильев, Зинин); Ярославский т-р (1933, 1950, реж. П. Васильев, Булычов — Ромоданов); Новосибирский т-р «Красный факел» (1933; реж. Литвинов, Булычов — Полежаев); Ивановский т-р (1933; реж., Булычов — Курский); Харьковский т-р (1934; реж. Крамов, Булычов— Колобов); Шахтинский т-р (1934; реж. Григорин, Булычов— Колобаев); Волгоградский т-р (1935; реж. А. Иванов, Булычов — Стешин); Калининский т-р (1937; реж. Аристов, Булычов — А. Григорьев; 1951— реж. Георгиевский, Булычов — Лобанов); Ташкентский т-р (1936; реж. Ладыгин, Булычов — Никомаров); Финский т-р, Петрозаводск (1940; реж. Лебедев, Булычов — Ромпайнен, в последующих возобновлениях Туорила); Т-р им. Кингисеппа (1941; реж. Григорьев, Булычов — Ребане; 1958—реж. Кальмет, Булычов— Ратасепп); Т-р им. Я. Коласа, Витебск (1942; реж. Н. Лойтер, Булычов — Звездочётов); Художественный т-р Латв. ССР, Рига (1945; реж. Смилгис, Булычов — Филиппсон); Т-р им. Шевченко, Харьков (1947; реж. Норд, Булычов — Крушельницкий, Сердюк); т-р драмы Лит. ССР (1948; реж. Даугуветис, Булычов — Рудзинскас); Северо-осетинский т-р (1950; реж. Сахаров, Булычов — Тхапсаев); Одесский т-р им. Октябрьской революции (1950; реж. Соломарский, Булычов — Бабенко); Т-р им. Франко (1952; реж. Крушельницкий, Булычов — Добровольский); Киргизский т-р драмы (1953; реж. Боров, Булычов — Рыскулов); Норильский т-р (1957; реж. Гельфанд, Булычов — Лукьянов); Калужский т-р (1959; реж. и исполнитель роли Булычова — Майский) и др.

Пьесу Горького ставили также районные и колхозно-совхозные т-ры, театр. учебные заведения.

За рубежом «Е. Б. и др.» ставили Народный т-р, София (1949; Булычов — Сарафов), Югославский драматич. т-р, Белград (1951; Булычов — Живанович), Народный художественный т-р, Пекин (1957; Булычов — Чжэн Жун), т-ры в Варшаве, Праге, Лондоне, Париже, Нью-Йорке, Токио и др.

«Е. Б. и др.» переведён на языки: армянский (Т. Ахумян), бурятский (Д. Чернинова), казахский (М. Джангалина), киргизский (С. Бектурсунова, К. Ишманбетова), китайский (Цяо Цзюй-инь), латвийский (А. Чакс и Ж. Гротс), узбекский (А. Умари) и ряд других.

См. илл. на отдельном листе к стр. 169—170.

Издания: Первая публикация первого варианта «Е. Б. и др.»— отдельное изд., Берлин, 1932; новая редакция — в альманахе «Год шестнадцатый». Альманах первый, М., 1933. Из последующих изд.— Горький М., Собр. соч., т. 18, М.,1952; Егор Булычов и другие. Сцены, М.,1953.

Лит.: «Егор Булычов и другие». Материалы и исследования, М., 1947; Щукин Б. В., Моя работа над Булычовым, в сб.: Мастера театра об искусстве актёра, М., 1953; Горький и театр. Сб. статей, М.—Л., 1938; Юзовский Ю., Пьеса М. Горького «Егор Булычов и другие» и советский театр, «Октябрь», М., 1947, № 6; Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1, М., 1954; Ежегодник Института истории искусств. 1953. Театр, М., 1953; то же, 1955, М., 1955; то же, 1959, М., 1959; Олидор О., В борьбе за сценический реализм, М., 1957; Ризаев С., Драматургия Максима Горького на армянской сцене, Ереван, 1956, гл. 4 (на арм. и рус. яз.); Мацкин А., Образы времени. Статьи о литературе и театре, М., 1959, с. 263—80; Горький М., Егор Булычов и другие. (Сцены). Режиссёрский комментарий Б. Е. Захава..., М., 1937.

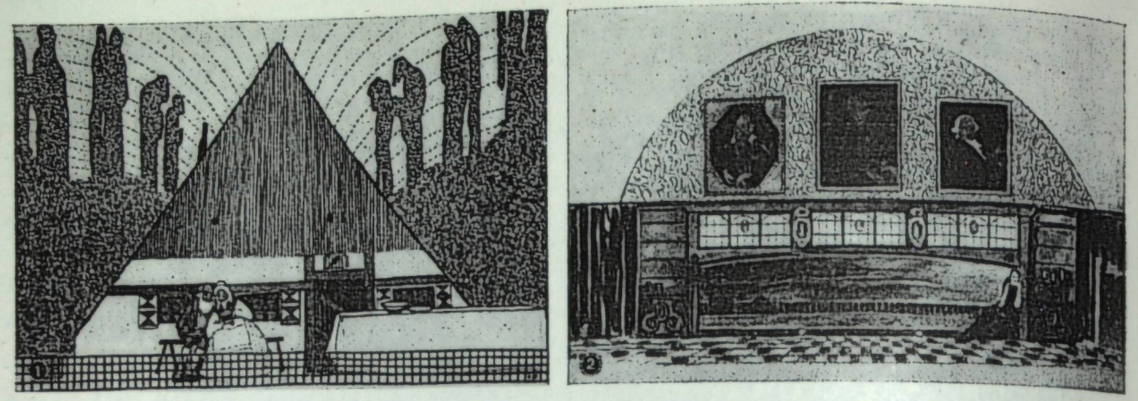
А. Шн.

ЕГО́РОВ, Владимир Евгеньевич (19.III.1878—8.X. 1960) — русский советский художник. Нар. художник РСФСР (1944). В 1892—1900 учился в Строгановском уч-ще в Москве у С. В. Иванова, К. А. Коровина, Ф. О. Шехтеля; занимался монументальной живописью и декоративно-прикладным иск-вом. Ранним театр. работам Е. свойственны черты модернизма, стилизации. В 1906—12 Е. оформлял спектакли в МХТ: «Драма жизни» Гамсуна и «Жизнь человека» Андреева (1907), «Росмерсхольм» Ибсена (1908), «Miserere» Юшкевича (1910). Крупный успех художнику принесли поэтичные декорации к спектаклю МХТ «Синяя птица» Метерлинка (1908). Е. создал также декорации к спектаклям Оперного т-ра Зимина («Садко», «Иоланта»; «Сестра Беатриса» Гречанинова, «Ёлка» Ребикова, 1912, и др.), Малого т-ра («Собор Парижской богоматери» по Гюго, 1926, «Мещане», 1946) и др. Декорации Е., выполненные обычно в графич. манере, отличаются чёткостью и остротой композиции, лаконичностью характеристик, умением художника акцентировать главное. С 1915 Е. работал в кино, став в дальнейшем основоположником сов. кинодекорационного иск-ва; участвовал в создании св. 50 фильмов (в т. ч. «Дубровский», «Мы из Кронштадта», «Без вины виноватые», Гос. пр. СССР, 1946). Е. вёл педагогич. работу, преподавал композицию и рисунок (в 1911—17 и с 1945) в Строгановском уч-ще (ныне Моск. высшее художеств. уч-ще). *М. П.*

См. илл. на стр. 635.

ЕГО́РОВ, Егор Егорович [22.VII(3.VIII).1877—15.II. 1949]— русский советский артист оперы (бас) и педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1948). Доктор искусствоведения (1944). В 1898—1902 обучался в Моск. консерватории у В. М. Зарудной. Впервые выступил на оперной сцене в Москве в 1902. С этого года пел в Моск. частной рус. опере, в 1904—06 — в Киевском оперном т-ре, в 1906—08 — в Большом т-ре, в 1908—10 — в оперных т-рах Одессы, Тифлиса и др. городов. С 1910 Е. занимался педагогич. деятельностью; в 1924—39 — проф. Московской, с 1939 — Свердловской консерваторий. Среди учеников Е.— А. А. Халилеева, А. И. Окаёмов, О. И. Егорова, Г. А. Воробьёв, Г. М. Бушуев и др.

ЕГО́РОВ, Кирилл Егорович (1890—1958) — чувашский советский актёр. Засл. арт. Чувашской АССР (1933). Один из основоположников чуваш. нац. т-ра



Эскизы декораций В. Е. Егорова к спектаклям МХТ: 1. «Синяя птица». 2. «Росмерсхольм».

(Чебоксары). В 20—30-е гг. одновременно с актёрской деятельностью работал директором и режиссёром. Характерный актёр, придававший своим сценич. образам яркий нац. колорит, Е. обладал неистощимым юмором, фантазией. Играл роли: Ухтерке («На суде» Павлова), Итубай («Айдар» Осипова), Осип («Ревизор»), Костылёв («На дне») и др. *Ф. Р.*

ЕГО́РОВ, Михаил Михайлович [р. 29.X(11.XI). 1912] — советский цирковой артист; эквилибрист. Засл. арт. РСФСР (1958). Чл. Коммунистической партии с 1940. В 1933 окончил уч-ще циркового иск-ва. Вначале выступал в групповых акробатич. номерах. В 1938 создал сольный номер «Эквилибр на руках», с к-рым выступает, совершенствуя технику исполнения. Гастролировал в МНР, Англии, Франции, Бельгии и др. *Н.М.*

ЕГО́РОВА, Анна Ивановна (р. 1915) — якутская советская артистка оперы (меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1958) и Якут. АССР (1957). Депутат Верх. Совета Якут. АССР 2-го созыва. Творч. путь начала в художеств. самодеятельности. В 1935 пела в Якут. нац. хоре. С 1936 — солистка Якут. муз.-драм. т-ра. Партии: Туйаарыма Куо-Светлоликая («Ньюргун Боотур» Жиркова и Литинского), Княгиня («Русалка»), Няня («Евгений Онегин») и др. Е.— обладательница голоса красивого тембра; её игра отличается тонким психологич. раскрытием образа.

Лит.: Сивцев В., Народная певица, газ. «Социалистическая Якутия», 1957, 3. XI. *М. Лифш., Е. В.*

ЕГО́РОВА, Любовь Николаевна [р. 27.VII(8.VIII). 1880] — русская артистка балета. В 1898 окончила Петербургское театральное уч-ще и была принята в балетную труппу императорских т-ров. Ученица Е. О. Вазем и Э. Чекетти. Дебютировала в па-де-катр в балете «Пахита» Дельдевеза и Минкуса. Строгим изяществом отличались ее арабески и батманы. Безупречная техника классич. танца, чуждая показных эффектов, позволила Е. создать психологич. образы, окрашенные лиризмом: Илька («Очарованный лес» Дриго), Голубая георгина (о. п. Пуни), Царь-девица («Конёк-Горбунок» Пуни), Раймонда, Одетта-Одиллия, Жизель и др.

В 1917 оставила сцену и уехала в Париж, где поступила в труппу С. П. Дягилева. В 1921 исполнила в Лондоне партию Феи канареек («Спящая красавица»), позднее — партию Авроры. В 1923 открыла в Париже школу танца. В 1937 создала труппу «Балеты юности». Среди её учеников — Т. Лескова, Ю. Алгаров, Ж. Мулен, Ж. Скибин и др.

Лит.: Борисоглебский М. [сост.], Материалы по истории русского балета, т. 2, [Л.], 1939. *В. Кр.*

ЕДИ́НСТВА ВРЕ́МЕНИ, МЕ́СТА И ДЕ́ЙСТВИЯ — закон построения драмы классицизма. См. *Три единства.*

ЕДИ́НЫЙ ХУДО́ЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖО́К (ЕХК) — форма клубно-художественной самодеятельности: объединение отдельных художественных кружков (драматич., музыкального, изобразительного, литературного) в соответствующие секции одного общего ЕХК во главе с кружком текущей политики. Идея создания ЕХК была выдвинута в 1920 Г. А. Авловым, А. И. Пиотровским и др. ЕХК ставили коллективно разработанные инсценировки, живые газеты, литмонтажи, агитсуды и т. п., приуроченные к общественно-политич., производств. и др. кампаниям. Подготовку программы ЕХК начинал политкружок, формулировавший ту или иную злободневную тему выступления. Секции готовили программу вначале отдельно. Затем все эти разрозненные работы, по терминологии ЕХК, «химически сливались» в одно тематич. представление. Следуя установкам пролеткульта, деятели ЕХК отрицали значение проф. иск-ва, драматургии, стремились к театрализации быта, отказывались от создания жизненно правдивых реалистич. художеств. образов; в спектаклях ЕХК действовали «агитмаски». По мере расширения деятельности ЕХК всё очевиднее становилась несостоятельность их программы; партсовещание по вопросам т-ра при ЦК ВКП(б) в 1927 отвергло форму ЕХК.

Лит.: Авлов Гр., Клубный самодеятельный театр, Л.—М., 1930, с. 43—68; «Жизнь искусства», П., 1923, № 22 и 1925 №№ 19, 21, 29—30; «Рабочий и театр», Л., 1925, №№ 30, 32, 40; «Советское искусство», М., 1925, № 1, с. 38—40; Очерки истории русского советского драматического театра; т. 1, М., 1954, с. 468. *А. Шн.*

«ЕЁ ПАДЧЕРИЦА» («Její pastorkýňa») — опера Л. *Яначека*, либр. Г. Прейссовой по её же драме. Известна также под назв. «Енуфа» или «Ленуфа». Пост. 21 янв. 1904, Старый т-р, Брно (дирижёр Граадир, реж. Малый). Там же в 1906. Национальный театр, Прага, 1916; Вена, 1918. В 1955 показана в Москве Пражским Национальным театром.

На сов. сцене — Новосибирский т-р оперы и балета, 1958 (дирижёр Жоленц, реж. Михайлов, худ. Свобода; Дьячиха—Мясникова, Енуфа — Дикопольская, Штева — Сорочинский, Лаца — Кокурин), Большой т-р, 1958 (дирижёр Халабала — гл. дирижёр Пражского Нац. т-ра, реж. Ланграт — гл. реж. оперного т-ра в Брно, худ. Сволинский — худ. Пражского Нац. т-ра, балетм. Немечек — гл. балетм. Пражского Нац. т-ра, хормейстер Рыбнов; Дьячиха —Архипова, Енуфа — Соколова, Дяи, Лаца — В. Петров, Масленников, Штева — Ильин).

Лит.: Нестьев И., «Её падчерица» Леоша Яначека, М., 1960. *Н. Гр.*

«ЕЖЕГО́ДНИК ИМПЕРА́ТОРСКИХ ТЕА́ТРОВ» — русское периодическое издание. Выпускалось Дирекцией Императорских театров в Петербурге с 1892 (1-я кн. о сезоне 1890/91) по 1915. В «ЕИТ» публиковались сведения о репертуаре императорских т-ров обеих столиц с наложением содержания и сценич. истории пьес, указанием дат исполнения, сумм сборов; данные об актёрах (срок их службы на «казённой» сцене, роли, число выступлений) и др. работниках императорских т-ров, информация о деятельности Театр.-лит. комитета, хроника (статьи «Впечатления сезона» — о пост. моск. и петерб. т-ров, «Заграничные письма», заметки о юбилеях, некрологи, справки по истории зданий императ. т-ров. Осн. ценность «ЕИТ» состоит в справочно-фактологич. части, не потерявшей до сих пор своего значения. До сезона 1893/94 «ЕИТ» выпускался по одному тому в год. В дальнейшем (до сезона 1905/06, кроме сезона 1898/99) статьи, исследования и др. материалы печатались в виде спец. приложений к тому (от 1 до 6 приложений в год). В 1909 «ЕИТ» был преобразован в журнал, выходивший выпусками (иногда с тематич. приложениями): в 1909 вышло 7 выпусков, в 1910 — 8, в 1911—14 по 6,7. Всего было издано 28 тт. «ЕИТ», 38 тт. приложений к ним, 44 журнальных выпуска. Редакторами издания были: А. Е. Молчанов (1890—91 и 1897—98), С. П. Дягилев (1898—1900), Л. А. Гельмерсен (1900—01 и 1903—04), П. П. Гнедич (он же — один из инициаторов издания, 1904—05 — 1907—08), Н. В. Дризен (1909—15).

Вначале «ЕИТ» был свойствен объективизм в оценке явлений иск-ва, отсутствие чёткой идейно-художеств. программы. В 1909—15 издание стояло на откровенно идеалистич. позициях. Вместе с тем, в нём впервые печатались подлинно историч. работы о т-ре 18 и 19 вв., основанные на изучении архивов. С сезона 1900—01 «ЕИТ» начал печатать пьесы — оригинальные и переводные.

Лит.: Морозов П. О., Ежегодник Императорских театров (1890—1914), «ЕИТ», [Пг.], 1915, с. I—II; Конради П. П., Алфавитный указатель Ежегодника императорских театров. Сост. П. П. Конради, вып. I—XII, СПБ, 1906. *А.Шн.*

«ЕЖЕГО́ДНИК МОСКО́ВСКОГО ХУДО́ЖЕСТВЕННОГО ТЕА́ТРА» — советское периодическое издание. Освещает историю и совр. творч. деятельность МХАТа. Выходил с 1945 по одному, в отдельных случаях по два тома в год (отдельные тома посвящены творчеству Н. П. Хмелёва, В. И. Качалова и др.). В составе редколлегии — В. Я. Виленкин, П. А. Марков (бессменно), А. М. Бродский (кроме выпусков 1951—52), И. Я. Гремиславский и В. Е. Месхетели (выпуски 1943—47), О. Л. Книппер-Чехова (1948—51/52), Г. В. Кристи (те же годы), Н. Д. Волков (выпуски 1948—49/50), Н.М. Горчаков (1951/52), В. Н. Прокофьев (1951/52), В. Я. Станицын (1951/52), А. К. Тарасова (1951/52). В Ежегоднике публиковались статьи по разл. проблемам теории и практики МХАТа, о творчестве его актёров, режиссёров, драматургов, художников, фрагменты из малоизвестных трудов основоположников т-ра, их высказывания, режиссёрские экземпляры, стенограммы репетиций, бесед, встреч и т. п. Ежегодник публиковал также обзоры репертуара, летописи и хронику т-ра, сведения о составе по сезонам, библиографию, комментарии, примечания и т. п. *А. Шн.*

ЕЙТС — см. *Литс.*

ЕКАТЕРИ́НА II Алексеевна (1729—1796) — русская императрица (с 1762). Выступала как литератор и драматург. По утверждению исследователей, в написании пьес ей помогали И. П. Елагин, А. В. Храповицкий и др. литераторы. Е. II — автор нравоучит. комедий, осмеивающих пороки мелкого и среднего дворянства — невежество, чванливость, щегольство, пристрастие к сплетням: «О время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Госпожа Вестникова с семьёй», «Передняя знатного боярина» (соч. всё в 1772), «Расстроенная семья осторожками и подозрениями» (1787), «Недоразумения» (1788). Нек-рые комедии Е. II направлены против масонов, к-рых императрица подозревала в антиправительств. заговорах. Пьесы Е. II назывались обычно «улыбательной сатирой». Они основаны на несложной комедийной интриге; в них действуют резонёрствующие положит. персонажи. Свои произв. Е. II принципиально противопоставляла той подлинной сатире, к-рая получила развитие в её время (напр., сатирич. комедии Я. Б. Княжнина, В. В. Капниста). Е. II написала комич. оперы — «Новгородский богатырь Боеславич» (1786), «Горе-богатырь Косометович» (1788), «Федул с детьми» (1791). Используя сюжетную канву «Виндзорских проказниц» Шекспира, сочинила комедию «Вот каково иметь корзину и бельё» (сама Е. называла её «вольным, но слабым переложением Шекспира»). Т. н. историч. пьесы Е. II далеки от подлинной истории, направлены против вольнолюбивых идей того времени: «Из жизни Рюрика» (1786), «Начальное управление Олега» (1786). Рассматривая свои произведения как школу нравов, Е. II старалась писать простым разговорным языком, не чуждалась вульгаризмов.

Ярая защитница абсолютизма и дворянских привилегий, Е. стремилась казаться просвещённым монархом, «философом на троне», «заигрывала» с франц. философами-энциклопедистами, вела переписку с Вольтером, Дидро и др. В то же время она жестоко расправилась с участниками пугачёвского восстания, приговорила к смертной казни (заменённой ссылкой в Сибирь) А. Н. Радищева за книгу «Путешествие из Петербурга в Москву», преследовала журналы, издаваемые Н. И. Новиковым, вынудила Д. И. Фонвизина перестать писать, отстранила от руководства т-ром А. П. Сумарокова, по её приказу была сожжена пьеса Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский».

Соч.: Сочинения имп. Екатерины II на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями акад. А. Н. Пыпина, т. 1—12, СПБ, 1901—1907 (т. 1—4 — Драматич. соч.).

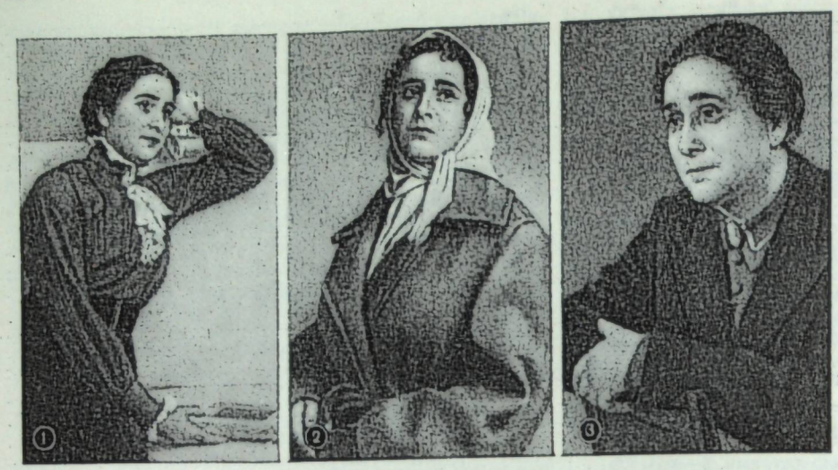
Лит.: Всеволодский-Гернгросс В. Н., Русский театр второй половины XVIII века, М., 1960. *Ю.Д.*

ЕЛА́ГИН, Иван Перфильевич (13.XI.1725—22.IX. 1794) — русский театральный деятель, писатель, драматург, переводчик. Чл. Российской академии (1783). В 1743 окончил вместе с А. П. Сумароковым и М. М. Херасковым Шляхетный кадетский корпус. В 1758 за участие в заговоре против императрицы Елизаветы Петровны с целью возвести на престол Екатерину II был выслан из столицы в казанское имение. После воцарения Екатерины (1762) занимал ряд ответств. постов. В 1766—79, будучи «директором придворного театра и музыки», Е. организовал при помощи И. А. Дмитревского в Петербурге сильную труппу, способствовал открытию театр. уч-ща (1779); при Е. было заложено здание Большого (Каменного) т-ра в Петербурге (окончено в 1783). Е. придерживался консервативно-дворянских позиций. Театр. политика Е. определялась его воззрением на театр как на нравственно-воспитат. учреждение, возвеличивающее рус. престол и помогающее дворянству избавляться от недостатков. Поэтому наряду с пышными зрелищами Е. поощрял постановки сатирич. комедий (Д. И. Фонвизина, В. И. Лукина и др.), осмеивающих невежество, галломанию и др. пороки дворян. Е. принадлежат переделка пьесы «Жан де Франс» датского писателя Хольберга («Русский француз», 1764), переводы пьес «Мизантроп» Мольера (1788), «Безбожный» Браве (1771). Е., по-видимому, помогал Екатерине II в её драматургич. опытах.

Лит.: Берков П. Н., Театр Фонвизина и русская культура, в сб.: Русские классики и театр, Л.—М., 1941; его же, Ломоносов и литературная полемика его времени, Л., 1936; Круглый А., И. П. Елагин, «ЕИТ». Сезон 1893—1894 гг., СПБ, 1895, прилож. 2. *Ю. Д.*

ЕЛА́НСКАЯ, Клавдия Николаевна [р.11(23).IX. 1898] — русская советская актриса. Нар. арт. СССР (1948). Род. в семье ж.-д. служащего. Чл. Коммунистической партии с 1951. Училась на медицинском ф-те Моск. ун-та. В 1920, уйдя с 3-го курса ун-та, поступила во 2-ю студию МХТ; принимала участие в спектаклях МХАТ. С 1924— в труппе этого театра. Иск-ву Е., актрисы большой глубины, простоты, женственности, свойствен подлинный гуманизм, предельная искренность. Лучшие роли Е. — в рус. классич. и сов. репертуаре; Е. как бы рассказывает со сцены повесть о судьбе рус. женщины, о её высоких нравств. качествах и героизме. В образе Катюши Масловой, проникнутом страстным протестом против несправедливости, сильно и волнующе пока-





К. Н. Еланская в ролях: 1. Ольга. 2. Катюша Маслова. 3. Щелканова

зывает Е. возрождение внутр. красоты и чистоты своей героини («Воскресение» по Л. Н. Толстому, 1930). Комедийной непосредственностью отличалось исполнение роли Элины («У врат царства» Гамсуна, 1927), чертами подлинной народности наделила актриса образ Мирандолины («Хозяйка гостиницы», 1933). Тончайшей поэзией, чеховским мудрым знанием жизни отмечен образ Ольги Прозоровой («Три сестры», 1940). Исполняя роли Любови Яровой (1936) и Марии Николаевны («Русские люди» Симонова, 1943), Е. раскрывала героизм сов. женщины. Сложный образ своей современницы, видящей подлинное счастье в труде для народа, создала Е., играя роль Щелкановой в пьесе Леонова «Золотая карета» (1957). В 1961 исполнила роль графини Чарской («Воскресение» по Л. Н. Толстому).

Среди др. ролей: Софья («Горе от ума», 1925), Параша («Горячее сердце», 1926), Катерина («Гроза», 1934), Анна Каренина (по о. п. Л. Н. Толстого, 1940), царица Ирина («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), Юлия Тугина («Последняя жертва», 1946), Мария Львовна («Дачники», 1953), Варя, Маша и Ольга («Бронепоезд 14-69» и «Блокада» Вс. Иванова, 1928, 1929, 1930), Елена («Дни Турбиных» Булгакова, 1927) и др. Гос. пр. СССР, 1952. Снималась в кино.

Лит.: Хотимская В., К. Н. Еланская, М., 1950.

П. М.

ЕЛГА́ШТИНА, Мария Николаевна (р. 1873) — советский режиссёр кукольного театра. Засл. деят. иск-в БАССР (1944). В 1931—55 — худ. рук. объединённого т-ра кукол в Уфе. Автор пьес для кукольного т-ра «Весёлые гости», «Праздничный подарок», инсценировок «Сказка о царе Салтане», «Сказка о мёртвой царевне».

Д. Б.

«ЕЛИСЕ́ЙСКИХ ПОЛЕ́Й ТЕА́ТР» (Le Théâtre des Champs-Elysées) — театральное здание. Построено в Париже на ул. Елисейские поля в 1913 (арх. бр. Перре, скульптор Э. А. Бурдель, худ. М. Дени, Ж. Э. Вюйар, К. Руссель, А. Лебаск и др.). Одно из красивейших театр. зданий Парижа. Состоит из 3 театр. помещений: собственно «Т-ра Елисейских полей» (на 2000 мест), «Комедии Елисейских полей» (676 мест) и «Студии Елисейских полей» (256 мест). Инициатор постройки этого здания антрепренёр Г. Астрюк заинтересовал своим предприятием мн. видных артистов, представителей европ. и амер. знати, крупных финансистов. В созданный им Попечительный комитет входили композиторы К. Сен-Санс и Р. Штраус, дирижёр А. Никиш и др. По замыслу Г. Астрюка, «Театр Елисейских полей» должен был стать центром междунар. муз. культуры, постоянным местом фестивалей. Здесь проходили концерты дирижёров К. Сен-Санса, К. Дебюсси, П. Дюка, А. Тосканини, Ф. Вейнгартнера, В. Менгельберга, Р. Штрауса, И. Я. Падеревского, пианистов С. В. Рахманинова, В. Горовица и др. В оперных спектаклях принимали участие крупные певцы разных стран (Ф. И. Шаляпин, М. Н. Кузнецова, Э. ван Дейк, М. Баррьентос и др.). Здесь же происходили выступления балерин А. П. Павловой, Н. Трухановой, рус. балетной труппы под рук. С. П. Дягилева (т. н. Русские сезоны), в к-рую входили В. Ф. Нижинский, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин. В 1920—24 во главе «Е. п. т.» стоял театр. деятель Ж. Эберто, к-рый продолжил традицию междунар. гастролей. В этот период здесь выступали артисты шведской оперы, труппа Э. Цаккони, Моск. Художеств. театр, Венская опера, А. Дункан и т. д.

Т-ром «Комедии Елисейских полей» вначале руководил Л. Пуарье. В 1914—1918 т-р был закрыт. В дальнейшем т-р возглавляли Ж. Эберто (с 1919), Ф. Жемье (с 1921), в это время т-р назывался «Комеди Монтень». Эберто пригласил актёра и режиссёра Ж. Питоева и его жену актрису Л. Питоеву, к-рые осуществили здесь постановку спектаклей «Пожиратель снов» Ленормана, «Тот, кто получает пощёчины» Андреева, «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло. В 1922 в труппу Эберто вступил в качестве актёра, режиссёра и технич. директора Л. Жуве, возглавлявший в 1924—34 этот т-р. Жуве пост. пьесы М. Ашара, Ж. Ромена, Ж. Жироду, эти постановки стали значит. событием в театр. жизни Парижа. После ухода Жуве в т-ре работали разл. режиссёры. Постепенно этот т-р стал помещением для театр. смотров — «театром проб» (Théâtre d'essai). С 1944 т-р возглавляет К. Сенваль (до 1948 совм. с Р. Плетри), ставящий здесь гл. обр. пьесы франц. драматургов — Ж. Ануя, С. Пассёра, М. Ашара, М. Эме, К. А. Пюже, Ж. Жироду и др.

Помещение «Студии Елисейских полей» при постройке здания было предназначено для художеств. выставок (Галерея Монтень). В 1923 Эберто и Жуве переоборудовали галерею в театр. зал, решив создать т-р студийного типа по примеру студий К. С. Станиславского, Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда. Здесь ставили спектакли Л. Жуве, Г. Батт. Во время 2-й мировой войны т-р был закрыт. После 1945 этим т-ром руководит М. Жакемон.

Лит.: Le Théâtre des Champs Elysées. Direction Gabriel Astruc. Le monument. Le programme. L'Abonnement, P., 1913; Annuaire du spectacle, P., 1958; Луначарский А., Театр и революция, М., 1934, с. 417—21; «Театр», 1958, № 2, с. 190—92.

Е. ф.

ЕЛЬЦИ́Н, Сергей Витальевич [р. 22.IV(4.V).1897] — русский советский дирижёр оперы, педагог. Нар. арт. РСФСР (1954). В 1919 окончил Петрогр. консерваторию по кл. фп., в 1923 — по кл. композиции (М. Штейнберг, В. Калафати) и дирижирования (Э. Купер). Обучался также на физ.-мат. ф-те Петрогр. ун-та. С 1928 Е.— дирижёр Ленингр. Малого оперного т-ра (в 1953—56 — гл. дирижёр). Руководил спектаклями: «Риголетто» (1936), «Фауст» (1941), «Травиата» (1944), «Садко», «Борис Годунов» (1954), «Князь Игорь»; «Семён Котко» Прокофьева (1960) и др. С 1919 преподавал в Ленингр. консерватории (с 1935 — профессор).

«ЕМЕЛЬЯ́Н ПУГАЧЁВ» — опера М. *Коваля*, либр. В. Каменского. Пост. Ленингр. т-ром оперы и балета им. Кирова 6 нояб. 1942 в Перми во время эвакуации т-ра (дирижёр Пазовский, пост. Баратов, худ. Федоровский, хормейстер Степанов, балетм. Лопухов; Пугачёв — Фрейдков, Яшугин, Устинья — Маньковская, Смирнова, Салават Юлаев — Середа, Коробейченко, Хлопуша — Нэлепп, Ульянов, Творогов—Орлов, Шашков), Свердловским т-ром оперы и балета им. Луначарского, 1943 (пост. Баратов, дирижёр Маргулян, хормейстер Преображенский, худ. Федоровский, балетм. Гришин).

В 1959 пост. в новой ред. (либр. В. Каменского и Н. Асеева) Моск. муз. т-ром им. Станиславского и Немировича-Данченко (дирижёр Славинский, пост. Баратова и Кемарской, худ. Царёв, хормейстер Степанов, балетм. Гришин).

Издания: «Е. П.», клавир, М., Музгиз, 1946. *Н. Гр.*

ЕМЕЛЬЯ́НОВА, Зоя Ивановна [р. 4(17).XI.1916] — русская советская артистка оперетты (лирико-колоратурное сопрано). Засл. арт. РСФСР (1956). Чл. Коммунистической партии с 1952. В 1942 окончила дирижёрско-хоровой ф-т Ленингр. консерватории по кл. проф. А. А. Егорова, в 1946 — вок. ф-т по кл. проф. М. И. Бриан, в 1950 — аспирантуру по вок. кафедре (рук. — М. И. Бриан). В 1943—44 выступала в Ташкентском т-ре оперетты. В 1945—47 — актриса Ленингр. обл. т-ра оперетты. Пела в комич. операх (Кето — «Кето и Котэ» Долидзе и др.). С 1947 Е. работает в Ленингр. т-ре муз. комедии. Е.— обладает голосом красивого тембра. Созданные актрисой образы отличаются поэтичностью и лиризмом.

Роли: Яринка («Свадьба в Малиновке» Б. Александрова), Стелла, Нина («Вольный ветер», «Золотая долина» Дунаевского), Василина («Трембита» Милютина), Ганна Главари («Весёлая вдова» Легара), Марица (о. п. Кальмана), Розалинда («Летучая мышь» Штрауса), Роз-Мари (о. п. Фримля и Стотгарда), Фиаметта («Боккаччо» Зуппе) и др.

Лит.: Алянский Ю., Главная роль, «Вечерний Ленинград», 1961, 3 марта, № 52.

А. Ив.

ЕМЕЛЬЯ́НОВА, Полина Александровна [р. 25.XII.1906(6.I.1907)] — русская советская артистка оперетты. Засл. арт. РСФСР (1947). Окончила балетную студию в Мелитополе в 1925. Впервые выступила на сцене в том же году в Передвижном т-ре музкомедии. С 1933 Е.— артистка Свердловского т-ра муз. комедии. Актрисе свойственно яркое чувство комического, умение создавать острые, живые сценич. характеристики. Е. часто обращается к гротеску.

Роли: мадам Ниниш («Табачный капитан» Щербачёва, Гос. пр. СССР, 1946), Шура («Миллион терзаний» Дунаевского), Яринка («Свадьба в Малиновке» Б. Александрова), Парася Никаноровна («Трембита» Милютина), Глафира («Простор широкий» Родыгина), Полинька («Холопка» Стрельникова), Мариэтта, Стаси, Божена («Баядера», «Сильва», «Марица» Кальмана) и др.

Лит.: Риф И., Свердловский театр музыкальной комедии, [Свердловск], 1959, с. 89—91.

М. Р., А. Ив.

«ЕНЛИ́К И КЕБЕ́К» — трагедия в 3 д., 5 карт. М. *Ауэзова*. Соч. 1917 (на казах. яз.). Ставилась казахскими любительскими кружками. В 1926 в первом Казахском т-ре (Кзыл-Орда) пост. 3-й акт «Е. и К.», в дальнейшем была пост. там же: в 1933 (реж. Насонов; Енлик — Байсеитова, Кебек — Байсеитов, Еспембет — Кожамкулов, Кобей-Куанышпаев, Абыз — Умурзаков), в 1957 (реж. Гольдблат; Енлик — Римова, Кебек — Жантурин, Есен — Ногайбаев). Пьеса неоднократно ставилась и возобновлялась областными т-рами Казахстана.

Издания: «Е. и К.», в кн.: Ауэзов М., Тандамалы шығармалар, Алматы, 1956; в рус. пер. «Театр», 1958, № 9 (пер. И. Сельвинского).

Лит.: Львов Н. И., Казахский академический театр драмы, Алма-Ата, 1957.

А. Шн.

ЕН СЕН НЁН (р. 1.IV.1909) — советский драматург, режиссёр. По национальности кореец. Засл. деят. иск-в Казах. ССР (1952). Учился на реж. ф-те ГИТИСа. С 1932 работает в Корейском муз.-драм. т-ре (Владивосток, затем Кзыл-Орда), был одним из организаторов этого т-ра. Написал и пост. пьесы: «Факел Тян Фен Дона» (1933), «После бури» (1936), «Любовь Чун Хи» (1945), «Корея в огне» (1952), «Ден Ай» (1961) и др. Пост. спектакли: «Очная ставка» бр. Тур и Шейнина (1938), «Чун Хян Ден» Ли Ден Нима и Ен Сен Нена (1935), «Забавный случай» Гольдони (1949), «Калиновая роща» Корнейчука (1951), «Хын Бу и Нор Бу» Тхай Дян Чуна (1952), «Седая девушка» Хэ Цзин-чжи и Дин Ни (1953), «Цюй Юань» Го Мо-жо (1958). Выступает также как актёр и певец.

А. Ив.

«ЕНУ́ФА» — опера Л. Яначека. См. *«Её падчерица»*.

ЕРАМЯ́Н, Астхик Мисаковна [р. 25.XI(7.XII).1897] — армянская советская актриса. Нар. арт. Арм. ССР (1961). Сценич. деятельность начала в 1915 в Тифлисе; работала в т-рах Арм. драм. об-ва и Нар. дома им. Зубалова. В 1924—49 — актриса арм. Бакинского т-ра, с 1950 работает в Ленинаканском т-ре им. Мравяна. Е. гастролировала в Тебризе (1917), Константинополе (1921), Париже (1928). Играла разнохарактерные роли — драматические (Зейнаб — «Измена» Сумбатова) и комедийные (Мирандолина — «Трактирщица»). Е. известна как создательница характерных, реалистич., ярко-нац. образов в арм. класич. репертуаре: Саломэ, Эпемия («Разорённый очаг», «Пэпо» Сундукяна), Шпаник, Зарнишан («Намус», «Злой дух» Ширванзаде) и др.

Б. А.

ЕРАМЯ́Н, Левон Георгиевич [21.XII.1892 (2.I.1893) — 23.XII.1938] — армянский советский актёр. Нар. арт. Азерб. ССР (1938). Сценич. деятельность начал в 1910 в Тифлисе, в т-ре «Новая драма», затем работал в труппе Тифлисского нар. дома им. Зубалова. Е.— один из основоположников арм. т-ра драмы в Тбилиси (1921). Работал в арм. т-рах Баку (1924—26 и 1929—38), Ленинакана (1928—29). Игра Е. отличалась глубоким лиризмом. Чёткость внешнего рисунка роли, сценическое обаяние — характерные черты его творчества. Среди ролей, сыгранных в Бакинском армянском театре,— Карл Моор, Фердинанд, Незнамов; Пэпо (о. п. Сундукяна), Сейран («Намус» Ширванзаде), Годун («Разлом»), Кречет («Платон Кречет»).

Б. А.

ЕРЕВА́Н — столица Армянской ССР с 1920 (583 т. ж. на 1962). Первые сведения о театр. жизни Еревана относятся к сер. 17 в. Франц. путешественник Ж. Шарден в своей книге «Путешествие в Персию и Восточную Индию» описывает спектакль, виденный им в Ереване во дворце Персидского сардара (губернатора) 11 марта 1673.

В 1827 группа любителей впервые сыграла (в присутствии автора) комедию А. С. Грибоедова «Горе от ума». До последней четверти 19 в. в Е. постоянной труппы не существовало; театр. жизнь ограничивалась гастролями арм. актёрских коллективов из др. городов. В 1850 состоялись гастроли труппы «Арамян татрон» из Константинополя под руководством О. Гаспаряна, а в 1865 основатели нового арм. т-ра в Тифлисе Г. Чмшкян, М. Америкян и С. Мандинян организовали спектакли в зале приходской школы. В 1867 художник-декоратор Абамеликян основал в Е. Общество театр. любителей, к-рое с 1868 регулярно давало спектакли. Гл. роли в этих спектаклях играл актёр В. Шахатунянц — один из организаторов арм. любительского т-ра в Москве. Здесь ставились водевили «Плакали мои десять червонцев» Аладатяна, «Ночное чихание к добру» Сундукяна и др. В 1873 драматург и театр. деятель Э. Тер-Григорян организовал драм. труппу, просуществовавшую до 1900. Здесь ставились пьесы Э. Тер-Григоряна, В. Мадатяна, Парнакеса (М. Тер-Саркисян). Лучшие арм. актёры из Тифлиса и Баку регулярно выступали в Е. Среди них были Сирануйш, О. Абелян, О. Зарифян и др. Спектакли шли в зале «Купеческого собрания» (ныне Т-р муз. комедии) и в Т-ре бр. Джанполадянов (ныне Дом офицера). В годы господства дашнаков (1918—20) театр. жизнь в Е. прекратилась. С установлением Сов. власти (29 нояб. 1920) открылась новая эра в истории арм. т-ра. В Е. организуется постоянная труппа при Рабисе во главе с А. Хараяном, к-рая выступает в городе и в районах Армении. В 1921 Тбилисская труппа им. С. Шаумяна была оставлена в Е. для организации первого Гос. драм. т-ра, к-рый открылся 25 янв. 1922 спектаклем «Пэпо» Сундукяна. В труппу т-ра пришли А. Восканян, О. Абелян, А. Акопян, В. Папазян, О. Гулазян, Р. Нерсесян, М. Манвелян, М. Джанан, А. Аветисян, В. Вагаршян, Г. Джанибекян, Г. Аветян, И. Аликанян, А. Хачанян, Г. Габриэлян, Д. Малян, Р. Вартанян и мн. др. актёры, составляющие гордость арм. сов. сцены. С Т-ром им. Сундукяна связано творчество ведущих арм. режиссёров А. Бурджаляна, Л. Калантара, А. Гулакяна, В. Аджемяна, Т. Шамирханяна, В. Вартаняна.

В 1933 открылся организованный в 1932 Гос. академич. т-р оперы и балета им. А. Спендиарова (20 янв. 1933 пост. опера «Алмаст» Спендиарова). Т-р способствовал созданию и развитию арм. сов. оперной и балетной классики. Здесь выросла замечательная плеяда оперных певцов и музыкантов — А. Даниэлян, П. Лисициан, Г. Гаспарян, Т. Сазандарян, дирижёр М. Тавризян.

В 1929 открылся Ереванский ТЮЗ — первый детский т-р в Армении. В 1935 организован Т-р кукол им. О. Туманяна. Важнейшим культурным событием театр. жизни Е. было создание в 1937 Рус. драм. т-ра им. К. С. Станиславского. Во время Великой Отечественной войны (1942) в Е. начал работать Арм. т-р муз. комедии, развивающий новый жанр арм. муз. т-ра. В Е. работают 6 т-ров (1962). *Б. А.*

ЕРЕВА́НСКИЙ РУ́ССКИЙ ТЕА́ТР (Ереванский государственный русский драматический театр имени К. С. Станиславского). Открыт 15 ноября 1937 спектаклем «Очная ставка» бр. Тур и Шейнина. В 1938 т-ру присвоено имя К. С. Станиславского. Основу репертуара т-ра составляют произв. рус. классич. и сов. драматургии. Т-р знакомит также рус. зрителя с лучшими образцами арм. нац. драматургии. Е. р. т. является неотъемлемой частью арм. сов. театр. культуры. С его историей неразрывно связана творч. деятельность мн. ведущих режиссёров и художников арм. сцены. Большую роль в развитии т-ра сыграли режиссёры Л. А. Калантар, А. К. Гулакян, А. С. Бурджалян, В. Т. Вартанян, художники М. А. Арутчян, К. А. Минасян, В. А. Вартанян, А. Н. Шакарян и др. В течение ряда лет в т-ре работали: режиссёры — Я. М. Кракопольский, А. Г. Ридаль, В. Н. Аксёнов, Б. М. Филиппов; актёры—Н. Г. Тер-Семёнов, С. М. Судьбинин, Н. И. Натальевская, З. Н. Гулевич, Ю. А. Ванновский и др. В труппе т-ра (1961): нар. арт. Арм. ССР Г. Ш. Ген, О. В. Лабунская, засл. арт. Арм. ССР Е. О. Василевская, И. Г. Грикуров, Н. И. Егорова, Г. И. Леонидова, Л. Е. Леонидов, Н. П. Смиранина, П. А. Феллер, Ю. В. Фролов, Л. И. Чембарский. Гл. режиссёр—Л. В. Луккер, режиссёры О. А. Аветисян, Р. А. Харазян. Гл. художник — А. Н. Шакарян. Т-р рассчитан на 514 мест.

Спектакли: «Любовь Яровая» (1937, реж. Калантар), «Таланты и поклонники» (1938, реж. Гулакян), «Аристократы» (1938, реж. Бурджалян), «Враги» (1938, реж. Вартанян), «Венецианский купец» (1940), «Фронт» (1942), «Нашествие» (1942, реж. Калантар); «Чужой ребёнок» Шкваркина (1943, реж. Кракопольский), «Варвары» (1944, реж. Ридаль), «Старик» (1946, реж. Григорян), «Волки и овцы» (1946, реж. Брошкевич); «Старые друзья» Малюгина (1947, реж. Егизаров), «Лес» (1948, реж. Судьбинин), «Васса Железнова» (1951, реж. Овсепян), «Ревизор» (1952, реж. Филиппов), «Три сестры» (1953, реж. Аксёнов); «Весна в Москве» Гусева (1953, реж. Аветисян), «Из-за чести» Ширванзаде (1955, реж. Гулакян), «Злой дух» Ширванзаде (1959, реж. Калантар), «Гроза» (1959, реж. Харазян), «Анна Каренина» (1960, реж. Вартанян), «Оптимистическая трагедия» (1960, реж. Луккер), «Барабанщица» Салынского (1961). *Б. А.*

ЕРЕ́МИАШ (Jeremiáš), Отакар (р. 17.X.1892) — чехословацкий композитор, педагог и дирижёр. Нар. арт. ЧССР (1950). Музыке обучался в Пражской консерватории в 1907—10; совершенствовался по композиции у В. Новака. В 1913—29 занимался педагогич. деятельностью. Среди учеников Е. — композиторы В. Неедлы, Я. Гануш, Я. Доубрава, Й. М. Бургхаузер и др. В 1929—45 руководил оркестром Пражского радио. В 1945—49 — директор оперы Пражского Нац. т-ра. В своём творчестве Е. следует традициям Б. Сметаны и Й. Б. Фёрстера. Оперы Е. — «Братья Карамазовы» по Достоевскому (1928, Пражский Нац. т-р), «Уленшпигель» по Ш. де Костеру (1949, Пражский Нац. т-р), «Мир» по Аристофану — отличаются драматичностью конфликтов, глубоким психологизмом. Сценич. музыка Е. эмоциональна, динамична и темпераментна.

Лит.: Plavec J., Otakar Jeremiáš, Praha, 1943. *Т. А.*

ЕРЖА́НОВ, Манарбек (р. 8.III.1908) — казахский советский певец (тенор), композитор, исполнитель на домбре, актёр. Нар. арт. Казах. ССР (1938). Чл. Коммунистич. партии с 1942. Участвовал в спектаклях самодеятельности. В 1928—30 Е. — актёр Т-ра драмы в Алма-Ате, в 1931—33 — ТРАМа в Ридере. С 1934 Е.— солист Казах. муз. т-ра (ныне — Т-р оперы и балета им. Абая). С 1955 — солист Казах. филармонии. Е. обладает мягким красивым голосом; сценические образы его просты и правдивы. Особенно удаются ему образы акынов, бытовые и комедийные роли.

Партии: Жарас, Шеге, Елемес («Айман-Шолпан», «Кыз-Жибек», «Жалбыр» Брусиловского), Тито («Данси» Палиашвили), Азим («Абай» Жубанова и Хамиди), Естай («Биржан и Сара» Тулебаева) и др.

Лит.: Мессман В., Возрождение песни, Алма-Ата, 1958, с. 322—24. *А. Ив.*

ЕРИ́ЦА (Jeritza) [наст. фам.— Едличкова (Jedličková)], Мария (р. 6.X.1887) — чешская артистка оперы (сопрано). Пению обучалась в Брно. Впервые выступила на сцене как хористка в оперном т-ре Брно. В 1908—10 работала в оперетте в Мюнхене, в 1910—13 была солисткой Венской гос. оперы, затем гастролировала в Праге, Будапеште, Берлине, Стокгольме, Одессе и др. городах. В 1921—32 Е.— ведущая певица т-ра «Метрополитен-опера». Высокая вок. техника, способность к сценич. перевоплощению проявились при исполнении Е. партий, насыщенных драматизмом: Кармен, Тоска; Турандот (о. п. Пуччини), Виолanta (о. п. Корнгольда). Вместе с тем певице удаются и лирич. партии: Микаэла; Енуфа (о. п. Яначека), Эльза («Лоэнгрин»). Е.— первая исполнительница партий в операх Р. Штрауса: Ариадна («Ариадна на Наксосе», 1912, Штутгарт), Императрица («Женщина без тени», 1919, Вена). Выступала и как концертная певица. В 1940 оставила сцену.

Соч.: Sunlight and song; a singer's life, N. Y.–L., 1924.

Лит.: Wymetal W., M. Jeritza, W., 1922; Decsey E., M. Jeritza, W., 1931. *Т. А.*

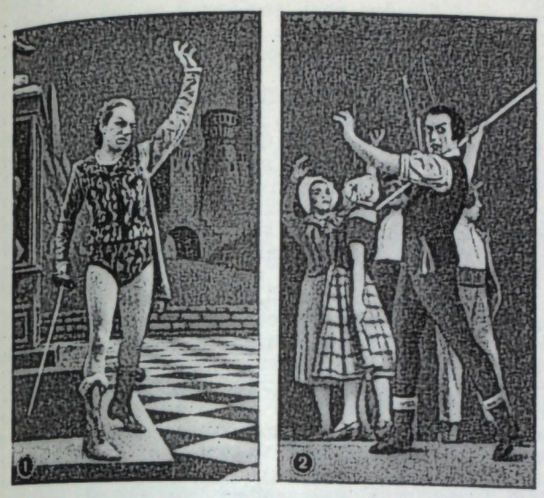
ЕРИЦЯ́Н, Гарегин Александрович [р. 7(19).V. 1879] — армянский театральный деятель. Учился в Петербурге в Академии художеств (1898—1901). Принимал активное участие в создании нар. т-ров в Тифлисе (1909—18). Автор оперетты «Поздно, да мило» (1916), муз. драмы «Саят-Нова» (1917), инсц. поэмы О. Туманяна «Ануш» (1905). В 1921—25 работал в Т-ре им. Сундукяна как театр. художник; оформил спектакли: «Разбойники» (1922), «Ревизор», «Мнимый больной» (1923) и др. *Л. Хал.*

ЕРКА́Т, Миран Арменакович (р. 20.II.1921) — армянский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. Арм. ССР (1961). Муз. образование получил в Александрии (Египет). В 1947, по возвращении в Сов. Армению, был принят солистом в Т-р оперы и балета им. Спендиарова. Обладая высокой вок. техникой, драматич. дарованием, Е. создал разнохарактерные сценич. образы.

Партии: Аршак II (о. п. Чухаджяна), Татул («Алмаст» Спендиарова), Моси («Ануш» Тиграняна), Рубен («Арцваберд» Бабаева), Жермон, Ренато («Травиата», «Бал-Маскарад» Верди), Яго, Фредерик («Лакме»), Риголетто, Демон, Эскамильо и др. *Б. А.*

ЕРМИ́ЛОВ, Владимир Владимирович [р. 16(29).X. 1904] — русский советский литературовед и критик. Доктор филологических наук (1948). Чл. Коммунистич. партии с 1927. Окончил Ин-т красной профессуры (1931). Лит. деятельность начал в 1920. Работал гл. редактором газет и журналов — «Молодая гвардия» (1926—28), «Красная новь» (1932—38), «Литературная газета» (1946—50). Вёл педагогич. работу (Педагогич. ин-т им. Ленина, Моск. ун-т, ГИТИС). Профессор (1950). Автор ряда работ, посв. рус. классич. и сов. лит-ре. Е. принадлежат исследования драматургии Чехова, Горького, Гоголя. Гос. пр. СССР (1950).

Соч.: Избранные работы, т. 1—3, М., 1955—56; «Чайка». Материалы и исследования, [М.], 1946; Великий драматург, в кн.: Горький М., Избранные пьесы, М.—Л., 1947; «Дядя Ваня». Материалы и исследования, [М.], 1948; «Три сестры». Исследование, [М.], 1948; Драматургия Чехова, М., 1948; то же, Київ, 1952 (на укр. яз.); А. П. Чехов, М., 1949, [4 изд.], М., 1959; Н. В. Гоголь, М., 1952, 2 изд., М., 1953; Некоторые вопросы теории советской драматургии. О гоголевской традиции, М., 1953; Гений Гоголя, М., 1959; «Достигаев и другие» на сцене Художественного театра, «Театр», 1939, № 1, с. 82—94; Театр и правда, «Красная новь», 1933, № 2, с. 181—94; О пьесе «Враги», «Театр», М., 1941, № 1, с. 116—22; О драматической сатире Августа Якобсона, в кн.: Август Якобсон А., Шакалы, М., 1953, с. 233—59. *С. Г.*



А. Н. Ермолаев в партиях: 1. Тибальд. 2. Марселец Филипп.

ЕРМОЛА́ЕВ, Алексей Николаевич [р. 10 (23).II. 1910] — русский советский артист балета, балетмейстер и педагог. Нар. арт. РСФСР (1951) и БССР (1940). В 1926 окончил Ленингр. хореографич. уч-ще (класс В. И. Пономарёва) и в том же году был зачислен солистом в балетную труппу Т-ра оперы и балета им. Кирова. С 1930 — артист Большого т-ра. Е. — основоположник героич. мужского танца в сов. балете. Обладая виртуозной техникой вращения, блестящим аллегро, экспрессивностью исполнения, Е. смело ломал традиц. условности жанра и утверждал героич., мужественный и волевой танец в балетном спектакле. Создал разнохарактерные сценич. образы: Зигфрид, принц Дезире («Лебединое озеро», «Спящая красавица»), Жан де Бриен и Абдерахман («Раймонда»), Альберт и Ганс («Жизель»), Базиль, Солор, Океан («Дон Кихот», «Баядерка», «Конёк-Горбунок» Минкуса), марселец Филипп («Пламя Парижа»), Тибальд («Ромео и Джульетта»), кавалер Рипафратта («Мирандолина» Василенко), Евгений, Ли Шан-фу («Медный всадник», «Красный мак») и др.

В 1939 впервые выступил как балетмейстер, пост. первый белорус. балет «Соловей» Крошнера в Белорусском т-ре оперы и балета. В этом же т-ре в 1954 пост. балет «Пламенные сердца» Золотарёва, в 1951 — цикл хореографич. миниатюр «Мир победит войну». С 1961 ведёт педагогич. работу в Большом т-ре, Моск. хореографич. уч-ще. Е. присуждены Гос. пр. СССР за выдающиеся достижения в области балетного иск-ва (1946), а также за участие в балетах «Пламя Парижа» (1947) и «Красный цветок» (1950). Е. — автор балетного либретто «Красный цветок» (нов. редакция «Красного мака», 1949).

Лит.: «Рабочий и театр», Л., 1936, № 20, с. 18—21; Захаров Р., Искусство балетмейстера, М., 1954, с. 82—84, 245; Слонимский Ю. О., Советский балет, М.—Л., 1950; Алексей Николаевич Ермолаев, М., 1954; «Театральная жизнь», М., 1959, № 18, с. 10—11; «Москва театральная». Альманах, М., 1960, с. 307—19. *М. Кл.*

ЕРМО́ЛЕНКО-ЮЖИНА (наст. фам.— Плуговская), Наталья Степановна (р. 1881) — русская певица (сопрано). Засл. арт. Республики (1920). Пению обучалась в Киеве у Зотовой, в Париже — у П. Видаля. Впервые выступила на оперной сцене в Петербурге в 1901. С этого года до 1904 Е.-Ю.— артистка Мариинского т-ра, с 1905 — Большого т-ра (в сезонах 1908—09 и 1909—10 пела в опере Зимина; в 1908 принимала участие в спектаклях рус. оперы в Париже, организованных С. П. Дягилевым). Одновременно эпизодически выступала в Мариинском т-ре. Обладала голосом большой силы, чистого, блестящего тембра. С 1924 Е.-Ю. живет в Париже. Выступала в т-ре «Гранд-Опера» и др.

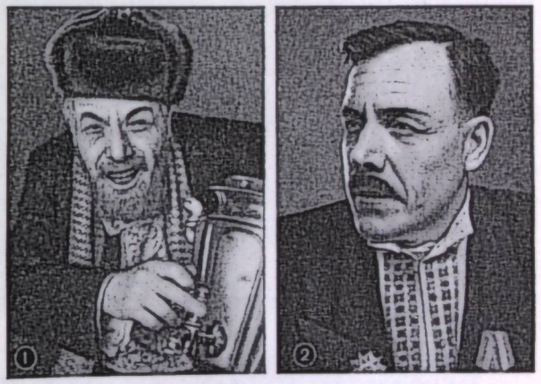
Партии: Марина Мнишек («Борис Годунов»), Ярославна («Князь Игорь»), Лиза («Пиковая дама»), Тамара («Демон»), Маша («Дубровский» Направника), Виолетта; Зиглинда, Брунгильда («Валькирия», «Зигфрид» Вагнера), Джоконда (о. п. Понкьелли), Аида и др.

Лит.: Липаев И. в., Московские письма, «Рус. муз. газ.», 1904, № 50; Энгель Ю., Письма о московской опере, там же, 1908, № 37.

ЕРМОЛИН, Степан Иванович [13(26).IV.1914— 20.V.1961] — коми советский актёр. Нар. арт. Коми АССР (1946). Засл. арт. РСФСР (1951). Чл. Коммунистич. партии с 1940. В 1931, после окончания курсов по подготовке актёров для т-ра коми, был зачислен в труппу передвижного Коми нац. т-ра. В 1934—36 учился в Ленинграде в театр. уч-ще, по окончании к-рого начал работать в республиканском нац. т-ре драмы. Создал галерею образов в нац. репертуаре.

Роли: Пирогов («Свадьба с приданым» Дьяконова), Егор («Клин клином» Леканова), Серафим («Где шумит лес» Трошева), Шипича (о. п. Фролова), Прокопий («Изваильская крепость» Потолицына), Мережков («Свидания у черёмухи» Ларева), а также — Мотыльков («Слава» Гусева), Шадрин («Человек с ружьём»), Коломийцев («Последние»), Паратов; Макар Дубрава (о. п. Корнейчука) и мн. др.

Совместно с Н. Дьяконовым написал пьесы «Глубокая запань» (1938), «Вороны» (1939), «Усть-Куломское восстание» (1941), «Домна Каликова» (1943) и др. Автор пьесы о героях-краснодонцах «Молодые патриоты» (1947). Был одним из либреттистов первой нац. оперы «Гроза над Усть-Куломом». Творчество Е., актёра и драматурга, способствовало развитию нац. театр. иск-ва. *С. П.*



С. И. Ермолин в ролях: 1. Серафим. 2. Мережков.

ЕРМО́ЛОВ, Иван Алексеевич [5(17).XI.1831— 29.III(11.IV).1914] — русский артист балета. Дядя М. Н. Ермоловой. Сын театрального гардеробщика. Окончив Московское театральное училище, в 1850 был принят в балетную труппу Большого т-ра и вскоре занял ведущее положение. Исполнял почти все партии романтического репертуара, прослыл неутомимым танцовщиком. Актёрская выразительность сочеталась у Е. с высокой техникой танца, включавшего элементы акробатики. Среди партий Е.: Гренгуар, Дьяволино, Рыбак («Эсмеральда» и «Катарина»), «Дочь фараона» Пуни) и др. В 1858 Е. было присвоено звание солиста труппы. Вёл препода-

вательскую работу в балетной труппе т-ра, в 1880—1898 — в Московском театральном училище. Оставил сцену в 1882. *В. Кр.*

Лит.: «ЕИТ», П., 1914, вып. VII, с. 159.

ЕРМО́ЛОВ, Николай Алексеевич (1829—10.II.1886) — русский театральный деятель. Отец. М. Н. *Ермоловой*. С 1846, после окончания Моск. театр. уч-ща, работал суфлёром в Малом т-ре. По свидетельству современников, Е. был виртуозом в своей профессии. Иногда выступал в небольших ролях в водевилях, заменяя заболевших актёров. Вышел в отставку в 1878. Автор водевилей и одноактных пьес, пост. в Малом и др. т-рах: «№ 18. Ложа 3-го яруса» (1849), «Вдова Сатанилова» (1849), «Цампа цампе рознь» (1849), «Людские толки» (в стихах; 1853), «Волшебная флейта» (1856), «Бешенство» (1857), «Нет денег — перед деньгами» (1857) и др. *В. Мас.*

ЕРМО́ЛОВА, Мария Николаевна [3(15).VII.1853, Москва,—12.III.1928, там же] — русская актриса. Нар. арт. Республики (1920). Герой Труда (1924). Род. в семье суфлёра Малого т-ра Н. А. Ермолова. В 1862 поступила в Моск. театр. уч-ще в балетный класс, но способностей к балету не обнаружила. Почти ежедневно участвуя в массовых сценах в балетах, операх, драмах, Е. была свидетельницей творчества крупнейших мастеров т-ра. В свободные вечера ученицы уч-ща разыгрывали спектакли, в к-рых раскрылось большое драматич. дарование Е. В 1866 отец Е., знавший о страстном стремлении дочери к драм. сцене, поручил

М. Н. Ермолова. Худ. В. А. Серов.



ей в свой бенефис роль разбитной девчонки-кокетки Фаншетты в переделанном с франц. водевиле «Жених нарасхват» Д. Т. Ленского. Но эта роль не принесла ей успеха. В 1870 Н. М. Медведева, решившая поставить в свой бенефис «Эмилию Галотти» Лессинга, предложила Е. исполнить в этом спектакле гл. роль (вместо заболевшей Г. Н. Федотовой). Спектакль состоялся 30 янв. 1870 и Е., проявившая в трагич. роли Эмилии мощный сценич. темперамент, удивительную искренность, имела огромный успех. В 1871 Е. окончила театр. уч-ще и была зачислена в труппу Малого т-ра. Однако в первые годы пребывания в т-ре трагическое, героическое по направленности дарование Е. не получило раскрытия. Ей поручали роли легкомысленных барышень, «простушек» в пустых комедиях и водевилях, роли в примитивных мелодрамах (немногочисл. роли в классич. репертуаре также не соответствовали данным актрисы: Лидочка — «Свадьба Кречинского», Марианна — «Тартюф» и др.). Но исключит. талант молодой актрисы был замечен прежде всего передовой молодёжью. Е. через свою подругу В. В. Тополькую и близкого знакомого С. И. Васюкова, привлекавшегося к суду по делу революц. народовольцев (т. н. «Процесс 193-х»), была знакома с прогрессивно настроенной молодёжью. Она посещала кружки радикально настроенной интеллигенции, где пелись революц. песни, читались запрещённые цензурой стихи. Среди ее любимых писателей — А. С. Пушкин, Н. А. Некрасов, В. Г. Белинский, Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Д. И. Писарев. Вслед за Белинским, Гоголем, Островским, великими революционерами-демократами она верила в просветительную,морально-этич. силу иск-ва. В 1873 Е. исполнила роль Катерины в «Грозе»; в течение мн. лет актриса продолжала работать над этой ролью. Её Катерина, как бы поднимавшаяся над бытом, жила в своём мире мечтаний и любви. Е. создала образ прекрасной русской женщины, исполненной внутренней силы, готовности к героическому самопожертвованию, предпочитающей смерть неволе. Тесная связь актрисы с передовыми устремлениями эпохи особенно сильно проявилась в роли Лауренсии («Овечий источник» Лопе де Вега, 1876; пьеса специально переведена для бенефиса Ермоловой С.А. Юрьевым) — девушки из народа, поднимающей восстание против поработителей. «Бывшим на этом спектакле до сих пор памятно то глубокое, потрясающее впечатление, которое произвели и пьеса и игра М. Н. в роли Лауренсии,— писал Н. И. Стороженко,—... когда Лауренсия, бледная, с распущенными волосами, дрожащая от стыда и негодования прибегает на площадь и сильной речью возбуждает народ к восстанию против губернатора, восторг публики дошел до энтузиазма... В этой роли вылилась вполне страстная любовь к свободе и не менее страстная ненависть к тирании, которая охватила собой юную душу артистки. Словно электрическая цепь соединила на этот раз сердце артистки с сердцами тысячи зрителей, и они слились с ней в одном чувстве» («Вместо предисловия», в сб. «Мария Николаевна Ермолова», М., 1905, с. IV—V). Исполнение Е. этой роли превращало сцену как бы в политич. трибуну. Несмотря на колоссальный успех, спектакль по требованию полиции вскоре был снят с репертуара. Роль Лауренсии утвердила Е. как крупнейшую представительницу революц. романтизма, выдающуюся трагич. и героич. актрису. Обладая исключит. сценич. темпераментом и фантазией, Е. легко воспламенялась сама и умела увлечь зрителей. В то же время вулканич. взрывы чувств сочетались в иск-ве актрисы со строгой выдержанностью игры, исполненной лиризма, необыкновенной искренности, теплоты, правдивости. Роли Василисы Мелентьевой (о. п. Островского, 1876),

Юлии Тугиной («Последняя жертва», 1877), леди Анны («Ричард III», 1878), Офелии (1878); Юдифи («Уриэль Акоста» Гуцкова, 1879) утвердили трагич. дарование актрисы. Образ Юдифи, созданный Е., был проникнут гневным протестом против мракобесия. Сила героич. пафоса Е., мощь её трагедийного дарования наиболее ярко проявились в роли Иоанны Д'Арк («Орлеанская дева» Шиллера). Мечтая об этой роли с ранней юности, видя в образе Иоанны, отдающей жизнь за свой народ, высокий пример долга и любви к родине, Е. сама добилась разрешения постановки пьесы Шиллера. В этой роли глубоко раскрылись осн. черты иск-ва Е.: огромная трагедийная сила, героич. пафос, патетика, сочетающиеся с лирич., тихой, задумчивой грустью, поэтически окрашенной скорбью. Впервые исполнив эту роль в 1884, Е. играла её на протяжении 18 лет; с годами образ Иоанны приобретал ещё бо́льшую глубину. Ввиду огромного количества желающих попасть на этот спектакль, представления «Орлеанской девы» с 1893 были перенесены на сцену Большого т-ра. Иск-во Е. в мрачные годы реакции и деспотии, проникнутое любовью к родине, ненавистью к поработителям народа, воспринималось зрителями как протест против самодержавия.

Стремясь к созданию героич. образов, продолжая борьбу за утверждение героич. репертуара, Е. добилась в 1886 разрешения поставить в свой бенефис на сцене Малого т-ра трагедию Шиллера «Мария Стюарт» и сыграла в ней гл. роль. Образ Марии Стюарт, незабываемый по силе экзальтации, огненности сценич. темперамента и трагич. значительности, был в то же время полон трогательной грации и величия. Страдания Марии—Е., незаслуженно подвергающейся

М. Н. Ермолова в ролях: 1. Иоанна Д'Арк. 2. Евлалия. 3. Эстрелья. 4. Олена («Воевода» Островского).



М. Н. Ермолова в ролях: 1. Мария Стюарт. 2. Магда («Родина» Зудермана). 3. Федра. 4. Фру Альвинг.



оскорблениям, ожидающей несправедливого приговора, пробуждали в зрителях стремление к борьбе за свободу, протест против порабощения угнетённых. К лучшим ролям Е. принадлежат также Эстрелья («Звезда Севильи» Лопе де Вега, 1886), Федра (о. п. Расина, 1890), Сафо (о. п. Грильпарцера, 1892), Офелия (1878, 1891), Гермиона («Зимняя сказка», 1887), леди Макбет («Макбет», 1896), Волумния («Кориолан» Шекспира, 1902) и др. В 80—90-х гг. Е. создала галерею женских образов, гл. обр. современниц, получивших нарицательное определение «ермоловских женщин». Одним из первых таких образов Е. была учительница Лонина («На пороге к делу» Соловьёва) — волевая и нравственно чистая девушка. Раскрывая драматич. конфликт между высокими духовными устремлениями сельской учительницы Верочки Лониной и мрачной действительностью старой деревни, Е. подчеркивала упорную борьбу своей героини с уродливыми сторонами окружающего её быта. Гл. место в рус. репертуаре Е. занимали роли в пьесах Островского. Вслед за Катериной, Василисой Мелентьевой, Юлией Тугиной Е. сыграла Ларису (1879); Парашу («Горячее сердце», 1883), Евлалию («Невольницы», 1883) и др. Лучшая роль Е. в пьесах Островского — Негина («Таланты и поклонники», 1881). «Ее обаятельный, полный прелести облик,— писал Ю. М. Юрьев,— такой простой, скромный, чистый—был совершенно свободен от всякой „театральной“ специфики, от всякого привкуса кулис» («Записки», 1948, с. 93). Обычную историю рус. провинц. актрисы Е. превращала в рассказ о подвиге рус. женщины, жертвующей своим личным счастьем ради призвания. С конца 10-х гг. 20 в. Е. всё чаще играла роли матерей, страдающих и протестующих против бурж. морали и ханжества. К этому циклу ролей относятся: Кручинина, фру Альвинг; царица Марфа («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островского) и др. В 1918 Е. сыграла роль княжны Плавутиной-Плавунцовой в пьесе Гнедича «Декабрист», ранее запрещённой цензурой; позднее исполнила роль Мамелфы Дмитриевны в «Посаднике» А. К. Толстого.

Одновременно с работой в т-ре Е. часто выступала на концертной эстраде с чтением стихов. В её репертуаре была гражданская лирика А. С. Пушкина, Ю. М. Лермонтова, Н. А. Некрасова, Н. П. Огарёва, И. С. Никитина, Я. П. Полонского и др.

Значение Е. в истории рус. и мирового т-ра исключительно велико. В её иск-ве нашли продолжение традиции Щепкина и Мочалова, обогащённые воздействием идей революц. демократов. Спектакли с участием Е. становились значит. обществ. явлением. Заслуги Е. были высоко оценены сов. народом. Празднование 50-летия её сценич. деятельности (1920) приобрело характер всенародного события; на юбилейном спектакле Е. присутствовал В. И. Ленин. Е. первой получила звание народной артистки Республики. Оставила сцену в 1921.

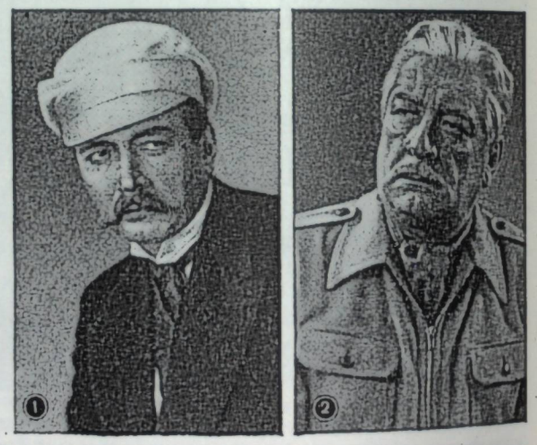
Лит.: Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников, М., 1955; М. Н. Ермолова. Сборник статей А. И. Южина, Н. Эфроса, П. Н. Сакулина и др., Л., 1925; Луначарский А., Ермолова, М., 1938; Марков П. А., Театральные портреты. Сб. статей, М.—Л., 1939; Щепкина-Куперник Т. Л., О М. Н. Ермоловой, М.—Л., 1940; Дурылин С. Н., Мария Николаевна Ермолова. 1853—1928, М., 1953; М. Н. Ермолова. 1853—1928 [Альбом], текст Ю. Дмитриева и М. Рогачевского, М., 1954.

Ю. Д.

ЕРШО́В, Владимир Львович [р. 16(28).IX.1896] — русский советский актёр. Нар. арт. СССР (1948). Будучи студентом историко-филологич. ф-та Моск. ун-та, в 1916 был принят по конкурсу в МХТ. К. С. Станиславский отметил превосходную сценич. внешность молодого актёра, его умение держаться на сцене, вести диалог. В сезоне 1919—20 Е. сыграл свои первые крупные роли — Барона; Люцифера («Каин» Байрона)



затем последовали роли Глумова («На всякого мудреца довольно простоты»), Кавалера ди Риппафрата («Хозяйка гостиницы»), Бориса Годунова («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого). Уже в этих ранних работах отчётливо обозначались два направления иск-ва Е.—героико-романтич. и характерное. Е. свойственны крупная лепка роли, монументальность исполнения. Романтич. приподнятостью отличались образы Никиты Вершинина («Бронепоезд 14-69», 1928), Сатина (1930), Несчастливцева (1948). Характерные роли Е. часто играл с остро сатирич. комедийностью: Скалозуб («Горе от ума», 1925), Барин с усами («Горячее сердце», 1926), Гетман Скоропадский («Дни Турбиных» Булгакова, 1926), Звездинцев («Плоды просвещения», 1951). Среди лучших ролей Е. также Нехлюдов («Воскресение» по Толстому, 1930), Бобров («Страх» Афиногенова, 1931), Великатов («Таланты и поклонники», 1933), Бобоедов («Враги», 1935), Николай I («Последние дни» Булгакова, 1943), лорд Чилтери («Идеальный муж» Уайльда, 1946) и др. Образы, созданные Е. в последние годы,— генерал Грэггс («Осенний сад» Хелман,



В. Л. Ершов в ролях: 1. Великатов. 2. Генерал Грэггс.

1956), академик Моргунов («Все остаётся людям» Алёшина) — проникнуты большой мягкостью, человечностью.

Н. Лей., П. М.

ЕРШО́В, Иван Васильевич [8(20).XI.1867, Малый Несветай, близ Новочеркасска,— 21.XI.1943, Ташкент] — русский советский артист оперы (драматич. тенор). Нар. арт. СССР (1938). Д-р искусствоведения (1941). В 1888 поступил в Петерб. консерваторию, к-рую окончил в 1893. Большую роль в творч. развитии Е. сыграли педагоги А. Г. Рубинштейн, А. К. Лядов и др. В 1893 Е. дебютировал в Мариинском т-ре. Осенью того же года уехал в Италию (Милан). В 1894 выступал в гор. т-ре в Реджо-нель-Эмилия и в т-ре «Альфьери» в Турине. В 1894—95 работал в оперном т-ре в Харькове. В 1895 был принят в труппу Мариинского т-ра, на сцене к-рого пел до 1929. Е. был одним из крупнейших мастеров русского вок.-сценич. иск-ва. Следуя реалистич. традициям рус. классич. музыки, Е. в своём творчестве стремился к художеств. правде, психологич. раскрытию образа,

боролся со сценич. рутиной. Исполнение Е. покоряло глубиной проникновения в замысел композитора, эмоциональной мощью. Его своеобразный по тембру голос отличался редкой силой и широтой диапазона. Обладая мастерством перевоплощения, Е. брал за основу сценической трактовки музыкальное содержание партии. Исполнение Е. отличалось самобытностью и яркостью; огромное значение он придавал отчётливости дикции, выразительности декламации, а также гриму, костюму, мимике, пластичности движений.



Партии: Собинин, Финн («Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»), Берендей, Михайла Туча, Садко, Гришка Кутерьма («Снегурочка», «Псковитянка», «Садко», «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова), Орест («Орестейя» Танеева), Флорестан («Фиделио» Бетховена), Отелло (о. п. Верди); широкую известность получил как исполнитель вагнеровских партий — Тангейзер, Лоэнгрин, Тристан («Тангейзер», «Лоэнгрин», «Тристан и Изольда») и др. Е. был замечательным камерным певцом (силой экспрессии отличалось исполнение им баллады Мусоргского «Полководец») и выдающимся педагогом. Вёл педагогич. работу с 1916 в качестве проф. Ленингр. консерватории; среди его учеников — С. П. Преображенская, А. П. Иванов, Т. Н. Лаврова и др.

Лит.: Глебов Игорь (Б. Асафьев), Ершов, «Жизнь искусства», 1921, №№ 715—717; Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и ее мастера. 1890—1910, Л.—М., 1940; Яголим Б., Гордость русской оперной сцены — И. В. Ершов, «Советская музыка», 1948, № 6; Похитонов Д., Из прошлого русской оперы, [Л.], 1949; Богданов-Березовский В., Иван Ершов, М.—Л., 1951.

ЕРШО́ВА, Евгения Николаевна (р. 25.XII.1925) — украинская советская артистка балета. Нар. арт. УССР (1960). В 1934 поступила в Киевское хореографич. уч-ще. С 1944 — солистка Т-ра оперы и балета им. Шевченко. Тонкая лиричная танцовщица, хорошо владеющая техникой классич. танца, Е. исполнила ведущие партии в балетах «Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Раймонда», «Коппелия» и др. Создала запоминающиеся образы в украинском национальном балетном репертуаре — нежной и вдохновенной Лилеи (о. п. Данькевича), отважной, решительной Маруси («Маруся Богуславка» Свечникова), величественной Ростиславы (о. п. Жуковского), поэтичной Мавки («Лесная песня» Скорульского), жизнерадостной Марии («Чёрное золото» Гамоляки).

Ю. С.

Н. В. Ершов в ролях: 1. Тристан. 2. Финн. 3. Садко. 4. Гришка Кутерьма.









ЕСАЯ́Н, Хачатур Акопович [р. 29.VIII (11.IX).1909] — армянский советский художник. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1956). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Оформил ряд спектаклей в т-рах Армении: «Дура для других, умная для себя» Лопе де Вега (1943, Т-р им. Сундукяна), «Фархад и Ширин» Вургуна (Азерб. театр им. Джабарлы), «Геворг Марзпетуни» по Мурацану (1942, Ленинаканский т-р), «Сос и Вардитер» В. Тиграняна (1957), «Давид-бек» А. Тиграняна (1956) в Т-ре оперы и балета им. Спендиарова (совм. с М. Саряном, А. Мирзояном) и др. Оформления Е. отличаются лиризмом пленерных сцен, лаконизмом решения сценич. пространства.

Л. Хал.

ЕСИ́ДА, Бунгоро III (наст. имя и фам.— Кавамура Миносукэ; окт. 1869—21.II.1962) — японский актёр-кукловод. Учился у известного кукловода Есида Тамадзо I. Впервые выступил в 1883 в кукольном т-ре «Бунракудза». Позднее стал ведущим актёром т-ра «Бунракудза». В 1909 получил имя Есида Бунгоро III. Исполнял женские роли, достигнув в этом амплуа большого мастерства. С 1948 Е.— чл. япон. Академии иск-в; в 1955 ему было присвоено почётное звание нингэн кокухо («нац. сокровище Японии»). До 1960 продолжал выступать на сцене т-ра «Бунракудза» (илл. см. на стр. 655).

Лучшие роли: Тиё («Тэракоя» Такэда Идзумо), Асагао («Сёцуси Асагаобанаси» Ямада Андзанси) и др.

Лит.: Накаяма Ясумаса, Бунгоро гайдан, Токио, 1947; Гэйнодзитэн, Токио, 1961.

Л. Г.

ЕСИ́ПОВ, Иван Нилович (р. 1901) — советский артист оперы (бас). Нар. арт. Узб. ССР (1952). Пению обучался в Моск. и Тбилисской консерваториях. Впервые выступил на оперной сцене в Ташкенте в 1938. С 1939 Е.— солист Т-ра оперы и балета им. Навои.

Партии: Полковник («Буран» Ашрафи и Василенко), Борис Годунов, Иван Сусанин, Мель-



Б. Ёсида с куклой.

ник; Гремин («Евгений Онегин»), Сторожев («В бурю» Хренникова), Вакулинчук («Броненосец Потёмкин» Чишко), Дон Базилио, Мефистофель; Нилаканта («Лакме» Делиба) и др. *С. Мир., А. Ш.*

«ЕСЛИ БЫ» (или «Магическое, творческое если бы») — специальное выражение, введённое К. С. Станиславским в театральную педагогику, режиссуру и работу актёра; приём для нахождения «подлинного, продуктивного и целесообразного действия», а вслед за ним и переживания в учебном этюде, сцене, роли. «„Если бы“ является для артистов рычагом, переводящим нас из действительности в мир, в котором только и может совершаться творчество» (Станиславский К. С., Собр. соч., т. 2, 1954, с. 57). Актёр создает в своем воображении те или иные обстоятельства внеш.среды (окружающие его в наст. момент или окружавшие его в прошлом — «*предлагаемые обстоятельства*») и ставит перед собой вопрос: что бы я стал сегодня, здесь, сейчас делать, какие бы я действия совершал, если бы эти обстоятельства (или какое-то одно из них) были не вымыслом воображения, а подлинной реальностью. Жизненный опыт, логика, натренированное воображение, эмоциональная память, внимание и воля подсказывают ему ответ. Если актёр искренен, то он точно знает, что ему в данном этюде, данной сцене нужно делать: он может с полной непосредственностью действовать так, как если бы он находился в воображаемых (в действительности в данный момент отсутствующих) обстоятельствах. В единстве с найденным подлинным действием у него возникают соответствующие заданной ситуации искренние переживания. Предлагаемые обстоятельства (а следовательно, и «если бы») даны актёру прежде всего в пьесе, далее они дополняются режиссёром, уточняются, развиваются, конкретизируются и воссоздаются воображением актёра. К. С. Станиславский писал: «С момента появления „если бы“ артист переносится из плоскости действительной, реальной жизни в плоскость иной, создаваемой им, воображаемой им жизни. Поверив ей, артист может начать творить» (там же, т. 1, 1954, с. 305). «Но в сложных пьесах сплетается большое количество авторских и других всевозможных „если бы“, оправдывающих то или другое поведение, те или другие поступки героев» (там же, т. 2, с. 58). Включая в свои представления об окружающем всё новые и новые «если бы», актёр постепенно приходит к тому, что все предлагаемые обстоятельства, определяющие поведение героя в спектакле, он может произвольно воспринимать так, как если бы они были подлинной реальностью. В результате актёр может по собств. заказу в назначенный день и час начать жить жизнью образа — действовать согласно логике образа и переживать роль. Но он остаётся в то же время самим собой: действия его в образе оказываются искренними, выполняемыми от первого лица («я прошу», «я объясняю» и т. п., а не «мой герой просит, объясняет» и т. п.). Так, при помощи «если бы» в иск-ве переживания достигается перевоплощение. Но оно не может быть достигнуто, пока в поведение актёра не включены «если бы», определяющие отличительные особенности логики действий данного конкретного образа. Это те «если бы», к-рые определяют не только то, что надлежит делать актёру в роли, но и то, как ему эти действия совершать. Скупой и щедрый, экспансивный и сдержанный, старый и молодой будут действовать в одних и тех же внешних условиях по-разному. Чтобы не изображать (не представлять) старого, скупого, жадного и т. п. человека, а действовать согласно его логике, актёр ставит перед собою вопрос: при каких обстоятельствах я вёл бы себя как старый, скупой, жадный и т. п. человек. При помощи памяти, воображения и логики он воссоздаёт именно эти обстоятельства, включает их в число окружающих его предлагаемых обстоятельств и тогда для него оказывается логичным, естественным действовать так, как если бы он был стар, скуп, жаден и т. д. При этом любая особенность характера образа приобретает неповторимые индивидуальные черты, свойственные только данному актёру в данной роли. Таким путём «если бы» предохраняет актёра от штампа («играния характерности», «играния образа», «играния результата») и побуждает его самостоятельно творить на основе пьесы и толкования её режиссурой. Назначение «если бы» — творч. перевоплощение в образ. Пользование приёмом «если бы» требует от актёра умения концентрировать своё внимание на вымышленных обстоятельствах, воспринимать их как реальность и умения постепенно вводить в круг предлагаемых обстоятельств всё новые «если бы», приближающие актёра к логике действий образа — к творч. слиянию актёра с ролью, к перевоплощению.

Лит.: Станиславский К. С., Работа актера над собой, Собр. соч., т. 2, М., 1954, гл. 3; его же, Режиссерский план «Отелло», М.— Л., 1945; Топорков В., Станиславский на репетиции, М.— Л., 1950; Горчаков Н., Станиславский о работе режиссера с актером, М., 1958. *П. Е.*

ЁСЭ — японский народный т-р, не имеющий постоянных трупп. Возник в 17 в. Вначале представления Ё. устраивались на площадях под открытым небом, к концу 18 в. стали строиться спец. здания, вмещавшие 300—400 зрителей (первый т-р Окамото Мансаку в Токио построен в 1798). Представления Ё. носят синтетич. характер: состоят из отдельных номеров — разл. видов устных рассказов (кодан и ракуго), злободневных анекдотов (мандан), юмористич. диалогов (мандзай), исполняемых под аккомпанемент муз. инструмента сямисена, звукоподражаний (кова-иро, фукува-дзюцу, моно-манэ), популярных песен (дзёрури, нанива-буси), танцев, выступлений кукольников, жонглёров, акробатов и т. д. Наиболее известные исполнители ракуго — Санъютэй Энтё, наива-буси Тотюкэн Кумоэмон. Наибольшей популярности эти представления достигли в нач. 19 в. В 1815 только в Токио насчитывалось 125 т-ров Ё. В дальнейшем, в связи с ограничит. мерами, принятыми пр-вом, число этих т-ров стало сокращаться. В 1950-е гг. в Японии насчитывается ок. 200 т-ров Ё. *Л. Г.*

ЕФИМЁНКО, Сергей Митрофанович (р. 7.X. 1896) — русский советский театральный художник. Засл. деят. иск-в (1936) и нар. художник (1961) Азерб. ССР. Окончил Вхутемас (1924). Работу театр. художника начал в 1923 в Т-ре им. Мейерхольда. В 1926 работал в Моск. т-ре Революции. С 1927 — гл. художник Бакинского рус. т-ра.

Среди спектаклей, оформленных Е.: «Человек с портфелем» Файко (1929), «Любовь Яровая» (1941); «В 1905 году» Джабарлы (1938), «Двенадцатая ночь»; «Заря над Каспием» Касумова (1950, Гос. пр. СССР, 1951), «Отелло» (1933), «Горе от ума» (1951), «Кремлёвские куранты» (1956), «Баня» (1957), «Маскарад» (1959), «Гроза» (1933); «Океан» Штейна (1960), «Человек вернулся» Насибова (1962). *Г. К.-К.*

ЕФИ́МОВ (наст. фам.— Заславский), Ефим Михайлович (1884—1938) — советский цирковой артист. В возрасте 15 лет стал проф. велосипедным гонщиком. С 1901 вместе с братом М. Ефимовым выступал в цирке в номере «Гонки на велосипедах» (в трёхъярусном корзинотреке). Этот номер Е. был одним из крупнейших аттракционов дореволюц. рус. цирка. С 1913 до конца жизни выступал с большой группой дрессированных лошадей. Развивал лучшие традиции спортивной дрессировки, отказываясь от внешней помпезности и мишурной фееричности; добивался чётких перестроений и сложных трюков. *Ю. Д.*

ЕФИМО́ВИЧ, Кондратий Дмитриевич [1815(1816?)—1847] — русский драматург. Будучи офицером, Е. часто печатал свои произв. без подписи. Его первая пьеса «Эспаньолетто, или Отец и художник» (написана под псевд. И. Ралянч, 1844, Александринский т-р) получила отрицат. отзыв Некрасова и Белинского. Лучшие пьесы Е.— «Отставной театральный музыкант и княгиня», «Владимир Заревский» и «Кащей, или Пропавший перстень» (все пост. в 1846 в Александринском т-ре) — знаменуют собой эволюцию творчества драматурга от романтич. мелодрамы до совр. социально-бытовой и социально-психологич. драмы. Эти произв. созданы под непосредств. влиянием гоголевской «натуральной школы», принципов иск-ва А. Е. Мартынова. Их отличает социальная заострённость конфликта, сочувственное изображение простого человека-труженика, стремление к психологич. углублённости образов, пристальное внимание к бытовым деталям. Гл. роль в драме «Владимир Заревский» играл В. А. Каратыгин. Роль Дряжкина в пьесе «Кащей, или Пропавший перстень» исполнял А. Е. Мартынов. В произв. Е. выступали также В. В. Самойлов, В. В. Самойлова и др. крупнейшие мастера рус. сцены. Известен также как театр. критик.

Соч.: Музыкант и княгиня, «Репертуар и Пантеон», 1846, № 6; Владимир Заревский, там же, 1846, № 9; Кащей, или Пропавший перстень, в кн.: Кугушев Г. В., Драматич. соч., т. 2, [М., 1897]. *З. Б.*

ЕФИ́МОВЫ — 1) Иван Семёнович (24.II. 1878 — 7.I.1959) — русский советский скульптор, график. Засл. деят. иск-в РСФСР (1956), нар. художник РСФСР (1958). Почётный член Междунар. союза кукольников в Праге (1958). Окончил Моск. уч-ще живописи, ваяния и зодчества (1908). В 1918—30 возглавлял кафедру скульптуры во Вхутеине. 2) Нина Яковлевна Симонович-Ефимова (1877—1948) — русский советский театральный деятель. Жена Ивана Семёновича Е.

Ефимовы работали над созданием т-ра кукол, развивая нар. традиции *петрушки*. В 1918 они организовали первый сов. т-р кукол; были в нём режиссёрами, художниками и артистами. Стремясь отойти от примитивной тематики спектаклей кукольных т-ров, Е. ставили произв. писателей-классиков: басни Крылова (1917), «Макбет» (1930), сказки Салтыкова-Щедрина, А. Н. Толстого, рус. нар. сказки. Они создали (1934—35) серию силуэтов для теневого т-ра к произв. Пушкина: «Моцарт и Сальери», «Евгений Онегин», «Пир во время чумы», «Каменный гость». Считая кукольные представления т-ром движущейся скульптуры, Е. обогатили форму кукол, их жест. Пластика Е. отличается лаконизмом художеств. средств, скупой, ясной и чёткой формой. Е. оформили куклами ряд интермедий в Московском т-ре Сатиры, Московском мюзик-холле.

Соч.: Симонович-Ефимова Н., Записки петрушечника, М., 1925; её же, Куклы на тростях, М., 1940. *Лит.:* Нейман М., Скульптор И. С. Ефимов, М., 1951; Театр кукол СССР. Каталог, М., 1957; Выставка произведений И. С. Ефимова... и Н. Я. Симонович-Ефимовой. Каталог, М., 1959. *Ан. Ш.*

ЕФРЕ́МОВ, Иван Семёнович [13(25).VI. 1898—11. VI. 1959]—русский советский актёр и режиссёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1943). Чл. Коммунистич. партии с 1945. Учился в Моск. уч-ще живописи, ваяния и зодчества и в драм. студии актёра Малого т-ра Ф. А. Ухова (класс О. А. Правдина). С 1918 находился в Красной Армии; был инструктором по самодеятельности, играл в армейском т-ре. После демобилизации работал зав. театр. сектором отдела нар. образования Донецкой губ., затем актёром и режиссёром Краснозаводского т-ра в Харькове. В 1927 вместе с этим т-ром переехал на Дальний Восток. С 1931 — актёр и режиссёр, позднее — художеств. руководитель Свердловского т-ра, в к-ром пост. спектакли: «Любовь Яровая» (1934), «Гибель эскадры» (1935, совм. с Г. А. Георгиевским), «На берегу Невы» Тренёва (1937, совм. с Георгиевским), «Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого (1938), «Человек с ружьём» (1938); «Мать» Чапека (1939), «Собака на сене» Лопе де Вега (1939) и др. Руководил т-рами в Кирове, Перми, Ростове-на-Дону, Владивостоке. В 1950—52 — гл. режиссёр Ленингр. Большого драм. т-ра (пост. «Снегурочку», 1951). С 1952 работал в Управлении культуры Ленгорсовета. *А. Ю.*

ЕФРЕ́МОВ, Олег Николаевич (р. 1. X.1927) — русский советский режиссёр и актёр. Чл. Коммунистич. партии с 1955. По окончании Школы-студии МХАТа (1949) был принят в Центр. детский т-р. Первая роль — Володя Чернышёв («Её друзья» Розова, 1949). Затем исполнил роли: Костя Полетаев и Алексей («Страницы жизни» и «В добрый час» Розова), Иван («Конёк-Горбунок» по Ершову), Ковьель («Мещанин во дворянстве» Мольера), Самозванец («Борис Годунов») и др. В Центр. детском т-ре Е. впервые выступил как режиссёр («Димка-невидимка» Коростылёва и Львовского, 1955).

В 1957 Е. организовал и возглавил «Студию молодых актёров», в состав к-рой вошли молодые актёры различных т-ров и студенты Школы-студии МХАТа. В 1958 эта студия была переименована в театр-студию «Современник». Пост. в этом т-ре спектакли: «Вечно живые» (1957; играл роль Бориса, позднее — Бороздина) и «В поисках радости» Розова (1957, роль Фёдора), «Два цвета» Зака и Кузнецова (1959, совм. с Сергачёвым; роль Бориса), «Пять вечеров» Володина (1959, совм. с Евстигнеевым; роль Ильина), «Четвёртый» Симонова (1961, исполнил гл. роль). Иск-во Е., обладающего острым чувством современности, отмечено гражданственностью, публицистичностью и вместе с тем лиричностью. В 1962 сыграл роль Ухова («Старшая сестра» Володина).

С 1949 преподаёт в Школе-студии МХАТа. С 1954 снимается в кино. *С. Г.*

ЕФРЕ́МОВ, Степан Павлович (р. 1904) — якутский советский писатель. Засл. деят. иск-в ЯАССР (1957). Окончил Иркутский ун-т (1929). Первые очерки и рассказы Е. появились в 1925. Е. написал ряд пьес о совр. жизни Якутии: героич. драму «Братья» (1936), посв. борьбе якут. народа за утверждение в республике Сов. власти, «Шаги» (1936), «Враги» (1937), «Семья Кирика» (1939), «Долг» (1942) — о Великой Отечественной войне, «Тихий берег» (1954) и комедию «Лэкиэс» (1957), посв. проблемам колхозного строительства. Все пьесы Е. пост. Якут. муз. драм. т-ром. Написал также ряд одноактных пьес для эстрады и радио. Ведёт педагогич. работу в ср. школе.

Лит.: Очерк истории якутской советской литературы, М., 1955, с. 105—108, 142, 189—190. *М. Лифш.*

ЕФРЁМОВА, Клавдия Григорьевна (р. 7.XI. 1916)— русская советская актриса. Нар. арт. Узб. ССР (1959). Участвовала в художественной самодеятельности. Проф. сценич. деятельность начала в 1936 в Рус. т-ре в г. Фрунзе. Обладая выразительными сценич. данными, сильным, красивого тембра голосом, Е. вскоре заняла ведущее положение в труппе т-ра. Дарование Е. раскрылось как в драматич., так и в комедийных ролях — Лиза («Горе от ума»), Варвара («Гроза»), Сюзанна («Женитьба Фигаро»), Тоня («Как закалялась сталь»), Нора. С 1952 работает в Рус. т-ре в Ташкенте. В этот период определяются осн. особенности творчества актрисы — взволнованность, искренность, простота и задушевность исполнения. Особенно удаются Е. образы совр. сов. женщин. Среди её лучших ролей: Таня (о. п. Арбузова), Галина Демидова («Живёт на свете женщина» Аграненко), Люся («Годы странствий» Арбузова). Играла также Поэму («Не называя фамилий» Минко), Холисхон («Тайны паранджи» Хамзы), Фань И («Тайфун» Цао Юя). *В. Д.*

ЕФРУШ (наст. фам.— Ефремов), Георгий Захарович (1917—41) — марийский советский писатель. Окончил учительский ин-т (1936). Лит. деятельность начал в 1931. В 1935 написал пьесы из колхозной жизни — «Моя семья» и «Дарья». В 1939 вышли пьесы Е. «Тенета» (о гражданской войне в марийском крае) и «Вражьи следы» (о борьбе за индустриализацию). Е. принадлежит перевод пьесы Горького «На дне» на марийский язык. Пьесы Е. ставились на сцене Марийского т-ра им. Шкетана и коллективами художеств. самодеятельности.

Лит.: Марийские писатели, Йошкар-Ола, 1958. *А. Ив.*

Е ЦЗЫ́ (род. май 1914)— китайская актриса. В 1937 окончила театр. уч-ще и начала артистич. деятельность в т-ре разговорной драмы. Свежестью, яркостью, глубоким психологизмом, тонким мастерством были отмечены сценич. образы Цыси Тайхоу, Цзэн Си-и («Пекинец» Цао Юя), Маргариты («Дама с камелиями» Дюма-сына). После создания КНР она вступила в один из наиболее крупных коллективов т-ра разговорной драмы — Пекинский нар. художественный т-р. Участвует почти во всех спектаклях этого т-ра. В 50-е гг. создала много разнообразных образов кит. женщин-современниц: тётушка Динсы («Лун Сюйгоу» Лао Шэ), Пуй Си («Восход солнца» Цао Юя), доктор Жун Ли-чжан («Ясный день» Цао Юя, государственная награда), тётушка Сюй Сы («Красный двор» Лао Шэ). Искренность, простота и вера в человека, в торжество правды и справедливости пронизывают все эти образы. *И. Г.*





Е Цзы в роли Пуй Си.

ЕШИМБЕ́КОВ, Касымалы (1907—52) — киргизский актёр. Нар. арт. Кирг. ССР (1939). Один из основоположников Кирг. проф. т-ра. Начал сценич. деятельность в 1927 в кирг. студии, на базе к-рой в 1930 создан драм. т-р (с 1936 — музыкальный). Творчество Е. отмечено знанием нар. быта и творчества, ярким нац. характером, мягким юмором. В муз. спектаклях Е. использует приёмы, присущие исполнению нар. певцов. Играл характерные роли в муз. драмах — нар. певец Калбек («Алтын-кыз» Боконбаева), Султанбек («Аршин мал алан» Гаджибекова); в кирг. операх (партии) — трусливый витязь Толтой, старик-дружинник Кыргыл-чал, колхозный бригадир Нурбай («Айчурек», «Манас», «На берегах Иссык-Куля» Власова, Малдыбаева и Ферре), Трике («Евгений Онегин»). В 1942—48 Е. выступал также в спектаклях драм. т-ра. Роли: Суворов («Полководец Суворов» Бехтерева и Разумовского), Шульга («Молодая гвардия»). *Н. Л.*

«ЕЩЁ ОДНА́ ЖЕ́РТВА»— комедия в 5 д. Г. М. *Сундукяна* (на арм. яз.). Пост. 4 мая 1870 в Тифлисе (Саркис — Американ, Микаэл — Чмшкян, Анина — Сатеник, Осеп — Мирагян). В дальнейшем часто ставилась в Александрополе (ныне Ленинакан), Ереване, Карсе и ряде городов (со значит. арм. населением) Ирана и Турции.

Первая пост. на сцене сов. т-ра — Ленинаканский т-р (1939; реж. Аджемян, худ. Симонян; Саркис — Зограбян, Барбаре — Араксян, Микаэл — Г. Арутюнян, Саломэ — Дурьян - Арменян, Анани — Бероян, Бриллиантов — Гаврош). На послед. пост.: Армянский т-р драмы, Тбилиси (1940; 1949, реж. Бжикян, худ. Налбандян; Саркис — Алиханян, Амирбегян, Микаэл — Лусинян, Саломэ — Бероян); Арм. ТЮЗ, Ереван (1954; реж.-Калантар); Т-р им. Сундукяна (1955, 1960, реж. Аджемян, худ. С. Аручян; Саркис — Аветисян, Барбаре — Мелкумян, Степанян, Микаэл — Малян, Саломэ — Гулазян, Анани — Р. Вартанян, Мурадян, Бриллиантов — Авакян); спектакль показывался в Москве в 1956.

И з д а н и я: Первая публикация «Е. о. ж.» на арм. яз.— 1884; послед. изд.— 1902. Первый рус. пер.— А. Аршаруни и А. Г. Глебова, в кн.: С у н д у к я н Г., Пьесы, М.—Л., 1949; из послед. изд.: С у н д у к я н Г., Избранное, М., 1953.

Лит.: А б о в Г., Габриел Сундукян. Жизнь и творчество, Ереван, 1956, с. 136—50 (на арм. яз. — 1953). *А. Шн.*



ЖАК-ДАЛЬКРО́З (Jaques-Dalcroze), Эмиль (6.VII. 1865—1.VII.1950) — швейцарский композитор и педагог. Основатель системы ритмич. воспитания. Музыке обучался в Женевской консерватории; совершенствовался в Вене у Р. Фукса и А. Брукнера, в Париже у Л. Делиба. С 1892 преподавал в Женевской консерватории, где и разработал свой метод развития муз. и ритмич. данных, пластич. свободы и выразительности. Метод Ж.-Д., построенный на связи музыки с движением, впервые был продемонстрирован в осуществлённых им постановках разл. муз.произв.— от фуг Баха до опер Глюка (в т. ч. «Орфей и Эвридика», 1913, Хеллерау, близ Дрездена). В 1911—14 Ж.-Д. преподавал ритмич. воспитание в спец. школе в Хеллерау, с 1915 — в созданном им «Институте Ж.-Д.» в Женеве. Подобные же ин-ты и школы были основаны в Стокгольме, Лондоне, Париже, Вене, Барселоне и др. городах последователями и ученика-ми Ж.-Д., среди к-рых были танцовщицы М. Вигман, Р. Сен-Дени, М. Рамбер, балетмейстер В. Нижинский и др. Метод Ж.-Д. нашёл применение в нек-рых балетных школах Запада. В 1920 в Москве и Петрограде были организованы «Институты ритма» по методу Ж.-Д. Сов. школа обогатила этот метод эмоциональным содержанием.

Написал оперы: «Заколдованная скрипка» (1893, Женева), «Жани» (1894, там же), «Санчо Панса» (1897,там же),«Дядюшка Тогда» (1905, Кёльн), «Бергамские близнецы» (1908, Брюссель), «Праздник юности и радости» (1932, Женева), пантомиму «Эхо и Нарцисс» (1912, Хеллерау), танц. и балетную сюиты и др. соч.

С о ч.: Eurhythmics, art and education, L., 1930; Rhythmic, music and education, Basel, 1922; Le coeur chanté: impressions d'un musicien, Genève, 1920; Souvenirs, Neufchâtel—P., 1942; La musique et nous, Genève, 1945 (с перечнем всех педагогич. и муз. соч.).

Лит.: Ш т о р к К., Система Далькроза, Л., 1924; S e i d l A., Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze, Regensburg, [1912]; H e r n r i e d R., Emile Jaques-Dalcroze, Genève, 1929; D r i v e r A., Music and movement, Oxf., 1936; B r u n e t - L e c o m t e H., Jaques-Dalcroze. Sa vie, son oeuvre, Genève, 1950. *Ham. P.*

ЖАМБО́Н (Jambon), Марсель (19.X.1848—1.X. 1908) — французский художник и театральный декоратор. Ученик худ. А. Рубе и Ф. Шаперона, Ж. работал вместе с ними (с 1884) в парижских т-рах «Комеди Франсез», «Опера», «Опера комик» и др. Создавал грандиозные монумент. декорации к спектаклям «Феодора» Сарду (1884, т-р «Порт-Сен-Мартен»), «Мессидор» Брюно (1897, «Опера»), «Бургграфы» Гюго (1902, «Комеди Франсез»), поэтич. «пейзажные» декорации к «ВзятиюТрои» Берлиоза (1899, «Опера») и др. Ж. принимал участие в первых пост. пьес В. Сарду, Э. Ростана. Мн. его работы осуществлены совм. с худ. Амаблем и Байи.

ЖАНА́, Ачба (1846—1916)— абхазский народный певец-сатирик. Слепой с раннего детства. Автор популярных в народе сатирич. повествований, к-рые он исполнял в лицах с элементами театр. действия (мимика, движения и т. д.), среди этих рассказов: «Пширкца» (о самовлюблённом глупом князе), «Салыбей» (о помещике-самодуре), «Медал зачв» (о полицейском), «Мкуач-ипа Мстаф» (о дворянине-конокраде), «Дочь вдовы» (о глупой, лживой вдове и её ленивой дочери). Творчество Ж. развивало традиции нар. певцов-сатириков *джегуако.* Обычно Ж. изображал известных зрителю людей. Едкие эпитеты, хлёсткие обороты Ж. входили в разговорную речь.Иск-во Ж. заложило основу театрализованных форм нар. зрелищ, его выступления отличались острой сатирич. направленностью, ярким юмором, образностью языка. За сатиру на князей, полицейских Ж. был выслан из Абхазии. Вернувшись из ссылки, умер от истощения.



Жана Ачба. Скульптура.

Лит.: Л а к е р б а й М., Очерки истории абхазского театр. искусства, Сухуми, 1957; е г о ж е, Из истории абхазского театра, Тбилиси, 1957 (на груз. яз.). *М. Л.*

ЖАНДР, Андрей Андреевич (1789—1873) — русский литератор и переводчик. Лит. деятельность начал в 1811 (перевод комедии «Испытание», пост. на петерб. сцене). Близкий в 10—20-е гг. к декабристским кругам, Ж. участвовал в разработке театр. эстетики декабристского романтизма. Его переводы произв. зап.-европ. классиков, романтизированные, насыщенные вольнолюбивой лексикой декабристов, отвечали потребности создания репертуара, проникнутого освободит. идеями. Перевёл отрывок из «Гофолии» Расина (1816—17), участвовал в коллективном переводе трагедии «Горации» Корнеля (1817, совм. с Чепяговым, Шаховским, Катениным), в к-рой с успехом выступали Е. С. Семёнова и молодой В. А. Каратыгин, перевёл для Семёновой «Семелу» Шиллера (1818), «Баязета» Расина (1824—25, совм. с Катениным). Высокую оценку Грибоедова и Пушкина получил перевод Ж. «Венцеслава» Ротру, не пропущенный

цензурой на сцену. Совм. с Грибоедовым Ж. перевёл в 1817 одноактную комедию «Притворная неверность» Барта (12-е и 13-е явления, изд. 1818). Будучи одним из ближайших друзей Грибоедова, Ж. сумел сохранить предпоследнюю редакцию «Горе от ума» (т. н. «Жандровский список», представляющий собой копию с текста «Горе от ума» после его переработки Грибоедовым в Петербурге в 1824). Ж. выступал как театр. критик (в журн. «Сын отечества», «Северный наблюдатель»). Особенно интересна его статья «О первых двух дебютах г. Каратыгина м.» («Сын отечества», 1820, ч. LXII, № 23), где актёру рационалистич. типа противопоставляется актёр, к-рый «увлекается собственным чувством», обладает «душой, жаром». Ж. утверждал, что только такого актёра ум и опыт могут привести к совершенству. Вскоре после разгрома декабристов Ж. отошёл от лит. деятельности. Последняя из опубликованных им работ — статья «О переводах комедии „La folle journée, ou Le mariage de Figaro“ и представлениях сей комедии по переводу Д. Н. Баркова» («Сын отечества», 1829, ч. CXXIV). Впоследствии Ж. занимал крупные административные посты, был сенатором. *Т. Р.*

ЖАНЕ́Н (Janin), Жюль (16.II.1804—20.VI.1874) — французский театральный и литературный критик, писатель, переводчик. Начал лит. деятельность как автор политич. фельетонов, направленных против Реставрации. В 1831 стал работать в газете бурж.-либер. направления «Журналь де деба», где еженедельно св. 30 лет печатались его статьи о лит-ре, т-ре, живописи, скульптуре, архитектуре. По своим лит. взглядам Ж. примыкал к школе Ф. Понсара и Э. Ожье, выступавших против «неумеренности» романтизма В. Гюго и его последователей. Подобно Понсару Ж. выдвигал принцип создания пьес, в к-рых «события были бы правдоподобны, чувства благородны, характеры и страсти правдиво развивались». Ж. принадлежат многочисл. статьи, посв. франц. драматургии, исследования об актёрах Ф. Ж. Тальма, м-ль Марс. Горячий сторонник классицистской драматургии, Ж. восторженно встретил дебют актрисы Рашель, а затем посвятил ей монографию «Рашель и трагедия» (1859). Он написал теоретико-историографич. статьи об истории становления и развития франц. водевиля, комич. оперы, о специфике трагического и комического в иск-ве.

Ж.— автор книги о знаменитом актёре Дебюро, выражавшей демократич. устремления автора, интерес к нар. франц. т-ру.

Соч.: Дебюро. История двадцатикопеечного театра, СПБ, 1835; Chef-d'oeuvres dramatiques du XVIII siècle, P., 1872; Histoire de la littérature dramatique, t. 1—6, P., 1853—58; Rachel et la tragédie, P., 1859.

Лит.: Piedagnel A., Jules Janin, 3 éd., P., 1884; Sarcey F., Quarante ans de théâtre, t. 1—8, P., 1900—1902. *И. Под.*

ЖАНМЕ́Р (Jeanmaire), Рене (Зизи) (р. 29.IV.1924) — французская танцовщица. Училась в балетной школе т-ра «Гранд-Опера». В 1939 дебютировала в кордебалете этого т-ра. В 1946 работала в труппе «Нуво балле де Монте-Карло». В 1948 вступила в труппу «Парижский балет», где исполняла партии: Кармен (о. п. на муз. Бизе), ведущие партии в балетах «Яйцо всмятку» Тирье, «Пожирательница бриллиантов» Дамаза, Роксаны («Сирано де Бержерак» Ростана). На творчество Ж. оказал большое влияние балетм. Р. Пти, к-рый руководит этой труппой. Ж. выступает в парижском мюзик-холле «Альгамбра» (танцует, декламирует и поёт). Обладая хорошей классич. техникой, исполняет в то же время и эксцентрич. эстрадные танцы, чаще всего окрашенные эротикой. В нек-рых спектаклях («Кармен») создала партии, насыщенные драматизмом.

Лит.: Lidova I., Dix-sept visages de la danse, P., 1953. *Е. С.*

ЖАНР (франц. genre) — вид произведений литературы и искусства. Ж. объединяет группу произведений, общих по поэтич. структуре. Эстетически близкие между собой Ж. образуют род литературы (напр., драматургию). Осн. Ж. драматургии — трагедия, драма, комедия; в свою очередь, они подразделяются на более дробные Ж., напр. комедии делятся на водевиль, комедию-памфлет, комедию-пародию, сатирич. комедию, лирич. комедию и т. д. Ж.— категория историческая. Возникновение новых Ж. объясняется потребностью общества в эстетич. освоении новых явлений и процессов действительности. Ж. постоянно изменяются, эволюционируют, сохраняя в то же время свои осн. признаки. Утрата этих признаков ведёт к слиянию данного Ж. с другими либо к его отмиранию (напр., отмирание мистерии, миракля, моралите, соти и мн. др. Ж.).

Лит.: Аристотель, Об искусстве поэзии, пер. с древнегреч., М., 1957; Буало, Поэтическое искусство [Вступ. ст. и коммент. Н. А. Сегал], М., 1957; Дидро Д., О драматической поэзии, Собр. соч., пер. с франц., т. 5, М.—Л., 1936; Лессинг Г.-Э., Гамбургская драматургия, пер. с нем., М.—Л., 1936; Белинский В. Г., Разделение поэзии на роды и виды, Полное собр. соч., т. 5, М., 1954; Чернышевский Н. Г., Возвышенное и комическое, Избр. философские сочинения, т. 1, [М.], 1950; Фролов В., Жанры советской драматургии, М., 1957. *В. С.-П.*

ЖАНТО́, Виктор Александрович [19(31).I.1879—27.IV.1957] — советский цирковой деятель. Засл. арт. РСФСР (1939). Чл. Коммунистич. партии с 1924. Воспитывался в цирковой семье. С 8 лет выступал в цирке. Был жонглёром, гимнастом, эквилибристом, соло-клоуном, муз. эксцентриком. Большой успех имел в жонглёрском номере «Лизет и Жанто» (Лизет — Е. С. Жанто); артисты исполняли театрализованную сценку «Мексиканка и индеец», вводя в неё своеобразные жонглёрские трюки. После Октябрьской революции Ж. работал в ЦК Рабис, боролся за ликвидацию частных антреприз, включение сов. цирковых артистов в программы цирков больших городов, заполненные в то время иностр. гастролёрами. В 1938—41 был организатором и директором Объединения колхозных цирков; в 1943—47 — директором и художеств. руководителем уч-ща циркового иск-ва. С 1929 выступал как режиссёр, ставил отд. номера и целые представления (цыганский ансамбль, жонглёра Виканди и др.). *М. Зон.*

ЖА́РИКОВ, Пётр Павлович [р. 26.VI(8.VII).1888] — русский советский актёр. Нар. арт. Азерб. ССР (1941). С 1911 был сотрудником в МХТ. С 1918 работал в моск. Камерном т-ре. В 1920—27 играл в т-рах Саратова, Казани, Пензы, Иркутска, Самары и др. городов. С 1928 — в труппе Рус. т-ра в Баку. Исполнение Ж. отмечено большой сценич. культурой, тщательностью отделки деталей.

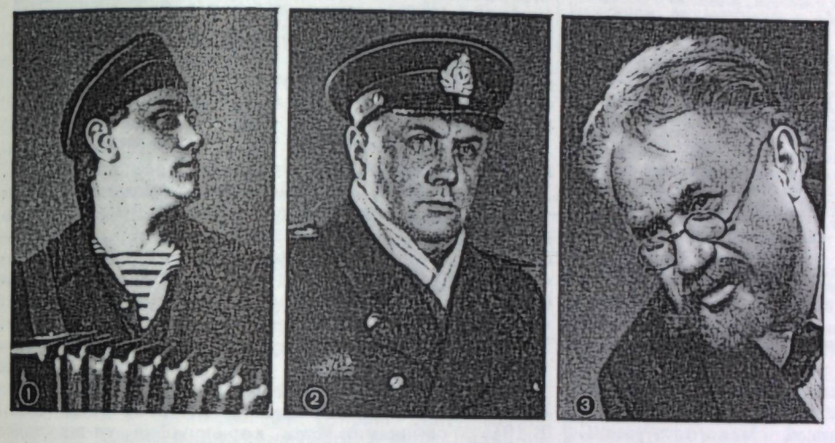
Роли: Фурманов («Мятеж» по Фурманову), Фердинанд, Хлестаков, Чацкий; Видади («Вагиф» С. Вургуна), Карандышев, Маргаритов («Бесприданница», «Поздняя любовь» Островского), Суворов («Полководец Суворов» Бахтерева и Разумовского), Полежаев («Беспокойная старость» Рахманова), Окаёмов («Машенька» Афиногенова). Выступает также как режиссёр; пост. «Враги» (1931); «Последний решительный» Вишневского (1931), «Слуга двух господ» (1932); «Шестеро любимых» Арбузова (1958), «Неравный бой» Розова (1961) и др.

Ж. ведёт педагогич. работу (с 1921). Руководил кружками художеств. самодеятельности. Был депутатом Верховного Совета Азерб. ССР 3-го созыва. *Г.К.-К.*

ЖА́РОВ, Михаил Иванович [р. 14(27).X.1900] — русский советский актёр. Нар. арт. СССР (1949). Чл. Коммунистич. партии с 1950. Учился в студии при Т-ре ХПСРО под рук. Ф. Ф. Комиссаржевского (педагоги А. П. Зонов и В. М. Бебутов); здесь же сыграл первую роль (Шут — «Виндзорские проказницы»). После окончания студии (1919) был актёром Первого передвижного фронтового театра, Театра им. Сафонова, Опытно-героического т-ра,



Т-ра им. Мейерхольда, Бакинского рабочего т-ра, Реалистич. т-ра и др. В 1931—37 работал в моск. Камерном т-ре. Здесь Ж. создал одну из своих крупнейших работ — образ Алексея в «Оптимистической трагедии» (1933). Органически сочетая в этой роли характерные, комедийные черты с героич. и трагедийным, Ж. показывал широту, самобытность натуры Алексея, его внутр. силу. Это был талантливый человек, мучительно ищущий правду жизни, старающийся понять её сущность. С 1938 Ж.—в труппе Малого т-ра. Творчество Ж. отмечено обаянием тёплого сочного юмора,



М. И. Жаров в ролях: 1. Алексей. 2. Харитонов. 3. Лебедев.

заразительностью, непринуждённостью исполнительской манеры, народностью. Наряду с комедийными ролями Ж. проникновенно, строго и сдержанно сыграл Харитонова («За тех, кто в море» Лавренёва, Гос. пр. СССР, 1947), создал глубоко человечный образ Митрича («Власть тьмы», 1956), тонко, с грустной иронией исполнил роль Лебедева («Иванов» Чехова, 1960). Выступает как режиссёр; пост. спектакли: «Очная ставка» Шейнина и бр. Тур (1938, Камерный т-р), «Голос Америки» Лавренёва (1950, Малый т-р, совм. с В. Ф. Дудиным), «Браконьеры» Ранета (1961, там же; исп. роль Ягуба). Ж.— один из крупнейших сов. киноактёров (снимается с 1924): Жиган («Путёвка в жизнь»), Кудряш («Гроза»), Меньшиков («Пётр Первый»), Дымба (трилогия о Максиме) и др. Гос. пр. СССР (1941, 1942).

Роли: Передвижной фронтовой т-р и Т-р им. Сафонова — Тринкуло («Буря» Шекспира), Лепорелло («Каменный гость» Пушкина), Звездочёт («Золотой петушок» по Пушкину), Дринкоутер («Капитан Брансбоунд» Шоу); Опытно-героич. т-р — Кудряш и Тихон («Гроза»), Шанбурси («Копилка» Лабиша), Анучкин («Женитьба»); Бакинский рабочий т-р — Солдат («Любовь Яровая»), Васька-Окорок («Бронепоезд 14-69»); Малый т-р — Муразавецкий («Волки и овцы»), Гололоб («Сотворение мира» Погодина), Иннокентий («Сердце не камень» Островского), Лавров («Тайная война» Михайлова и Самойлова), Кидд («Голос Америки» Лавренёва), Прохор («Васса Железнова»), Фролов («Северные зори» Никитина), Татарников («Деньги» Софронова), Маршалов («Весенний гром» Д. Зорина).

Лит.: Меттер И., Михаил Жаров, М., 1939; Ефимов Н., Михаил Жаров, Л., 1940; Красиков П., Народный артист СССР М. И. Жаров, М., 1951; Эфрон Н., «Алексей» — Жаров, «Театр», М., 1937, № 8, с. 128—129; Боровой Л., Заметки об актёрских удачах, в сб.: Театральный альманах, кн. 7, М., 1948, с. 95—96; Медведев Б., Рождение «Оптимистической трагедии», «Театр», 1957, № 9, с. 74—78; Рыжова В., Полнота жизнеощущения, «Театральная жизнь», М., 1960, № 21, с. 22—23. *С. Г.*

ЖАРРИ́ (Jarry), Альфред (8.IX.1873—1.XI.1907) — французский драматург, поэт, романист. В 1888 написал гротескный фарс «Король Убю» («Ubu-roi»), поставленный в Театре марионеток. В 1896 состоялась премьера этой пьесы в театре «Эвр» (реж. М. О. Люнье-Поэ, в гл. роли Ф. *Жемье*), имевшей скандально-сенсационный успех и вызвавшей бурю негодования в прессе. Ж. создал экстравагантно-буффонный сатирически-карикатурный образ буржуа, показав его грубое бахвальство, грабительские инстинкты, культ убийства и предательства. Вместе с тем пьеса граничит с апологией абсурда, самодовлеющего трюкачества. Тема фарса «Король Убю» разработана Ж. также в пьесах: «Убю на холме» (т-р «Гиньоль», 1901), «Укрощённый Убю» (1910). Одновременно с лит. деятельностью работал гл. секретарём в т-ре «Эвр».

Лит.: Chauveau P., Alfred Jarry, ou la naissance, la vie et la mort du Père Ubu, 4 éd., P., 1932; Lot F., Alfred Jarry, son oeuvre, P., 1934; Mac Orlan P., Alfred Jarry, в кн.: Vingt-cinq ans de littérature française, publ. sous la dir. de E. Montfort, v. 2, P., [1922], c. 241—45. *Е. Ф.*

ЖАСМЕ́Н [наст. фам., имя и отчество — Григорян Мария Иосифовна; р. 7 (19).VI.1894] — армянская советская актриса. Нар. арт. Азерб. ССР

Жасмен в ролях: 1. Кручинина. 2. Маргарит. 3. Сона.



(1935). Чл. Коммунистич. партии с 1946. Депутат Верх. Совета Азерб. ССР 1—4-го созывов. Сценич. деятельность начала в Тифлисе в 1909 в т-ре «Новая драма», затем работала в т-ре артистич. об-ва. Роли: Сона, Сусан («Злой дух», «Намус» Ширванзаде), Рукайя («Измена» Сумбатова-Южина), Дездемона; Луиза («Коварство и любовь») и др. После установления Сов. власти в Закавказье приняла активное участие в организации арм. т-ра в Баку (1920). Работала в этом т-ре до его закрытия в 1948. С 1959—актриса Т-ра им. Сундукяна. Искусство Ж. отличается психологич. глубиной, мощным реализмом, трагедийной силой, пламенным бурным темпераментом. Лучшие роли: Катерина («Гроза»), Кручинина («Без вины виноватые»), Рузан (о. п. Мурацана), Маргарит («Из-за чести» Ширванзаде), Лауренсия («Овечий источник»), Зейнаб («Измена» Сумбатова-Южина) и др.

Лит.: Терзибашян В., Жасмен, Ереван, 1959 (на арм. яз.); Олидор О., В борьбе за сценический реализм, М., 1957, с. 90—91, 96—97. *Б. А.*

ЖВИ́ГУЛЕ, Лилия Петровна [наст. фам.— Мач; р. 9 (22).XII.1902] — латышская советская актриса. Нар. арт. Латв. ССР (1956). Сценич. деятельность начала в 1921 в Художественном т-ре (Рига).

Роли: Мать и Циена, Старая ведьма, Туше («Вей, ветерок!», «Огонь и ночь», «Индулис и Ария» Райниса), Трина, Пиндакиша, Роплайнете («Грехи Трины», «Дни портных в Силмачах», «Блудный сын» Блаумана), Анна, Мария, Густе («Хотя и осень», «Положительный образ», «Первый бал Вики» Приеде), колхозница Маре, Лизе («Весна в с. Заречном», «Золотая нива» Броделе), Авдотья («Поют жаворонки» Крапивы), Ксения («Егор Булычов и другие»), Полозова («Московский характер» Софронова), мадам Келлер («Джо Келлер и его сыновья» Миллера).

ЖВИРБЛИС, Мария Ивановна [р. 15(27).VII. 1882] — русская советская актриса. В 1901, по окончании балетного отделения Моск. театр. уч-ща, была зачислена в балетную труппу этого т-ра. В 13 лет на сцене Малого т-ра исполнила роль Анютки («Власть тьмы»). В 1902—06 была актрисой Малого т-ра. С 1906 в течение 30 лет выступала в провинции: в Саратове, Казани, Киеве, Одессе, Самаре, Харькове и др. городах. Большое влияние на развитие сценич. дарования Ж. оказала её совм. работа с режиссёрами Н. Н. Синельниковым, Н. И. Собольщиковым-Самариным, актёрами Н. М. Радиным, С. Л. Кузнецовым, И. А. Слоновым. Обладая красивой внешностью, сильным голосом, большим темпераментом, Ж. играла драм. и героич. роли. Пылкостью, искренностью, изящной простотой было отмечено её исполнение ролей Марии Стюарт; Катерины («Гроза»), Ларисы («Бесприданница»), Анны Карениной; Катрин («Мадам Сан-Жен» Сарду), Любови Яровой; Клары («Страх» Афиногенова) и др. В 1933 Ж. вернулась в Москву; играла в Драм. т-ре (рук. В. С. Смышляев), в т-ре «Комедия» (рук. В. Я. Станицын). Снималась в кино.

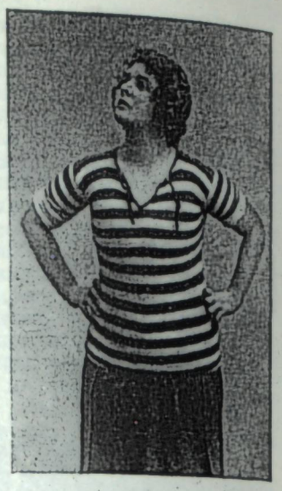


Вела педагогич. работу (в театр. школах и студиях Казани, Киева, Одессы и др. городов). Оставила сцену в 1952. *Е. Ген.*

ЖГЕ́НТИ, Виссарион (Бесо) Давидович [р.1(14). VII.1903] — грузинский советский литературовед и театральный критик. Первые критич. статьи опубликовал в начале 20-х гг. Как театр. критик начал выступать с 1924. Автор многочисл. работ по истории груз. лит-ры 19 и 20 вв. и сов. лит-ры, статей и рецензий по груз. т-ру. Защитник и пропагандист принципов К. Марджанишвили, Ж. выступал со статьями, посв. совр. груз. драматургии, утверждающими принципы соцпалистич. реализма в т-ре.

Соч.: Грузинская советская драматургия, в кн.: Пьесы грузинских советских драматургов, Тбилиси, 1951; Современная грузинская литература, Тбилиси, 1949 (на груз. яз.); Великая Октябрьская социалистическая революция и грузинская литература, Тбилиси, 1957 (на груз. яз.); История грузинской литературы, Тбилиси, 1958, с. 301—357, 361 — 596 (совм. с А. Барамидзе и Ш. Радиани). *Е. Ш.*

ЖДА́НОВ, Сергей Сергеевич [р. 20.XII. 1906 (2.I.1907)] — украинский советский композитор. В 1934 окончил Муз.-драм. институт в Киеве по кл. проф. Л. Н. Ревуцкого.



М. И. Жвирблис в роли Анны Кристи (о. п. О'Нила).

Автор опер «Жакерия» по Мериме (1935, в концертном исполнении, Киев), «Щорс» на либр. М. Рыльского (1937, в концертном исполнении, Киев; 1938, Москва, Оперный ансамбль ВТО), муз. комедий «Паливода XVIII столетия», либр. М. Рыльского по пьесе И. Карпенко-Карого (1938), «Сумасшедшая красавица» (1941), «Тиха украинская ночь» (1958) (все пост. в Киевском т-ре муз. комедии) и др., а также симф., камерно-инструмент., вок. и др. соч. Ж. написал также музыку ко мн. спектаклям укр. т-ров. *А. Ив.*

ЖДА́НОВ, Юрий Тимофеевич (р. 29.XI.1925) —русский советский артист балета. Засл.арт. РСФСР (1956). В 1944 по окончании Моск. хореографич. уч-ща (класс Н. И. Тарасова) был принят в труппу Большого т-ра. С 1951 Ж. исполняет в этом т-ре ведущие партии: Зигфрид, Дезире, Альберт, Базиль («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Жизель», «Дон Кихот»), Евгений («Медный всадник»), Вацлав («Бахчисарайский фонтан»), Ромео («Ромео и Джульетта»), Ма Ли-чен («Красный цветок») и др. В этих партиях раскрылись лирико-драматическое дарование Ж., реалистич. направленность его творчества. Исполнительская манера Ж. отличается мужественностью стиля, строгим благородством формы, чёткостью пластического рисунка. Ж. ведёт концертную деятельность, выступает партнёром Г. С. Улановой, Р. С. Стручковой. *Ел. Б.*

ЖДАНО́ВИЧ, Ирина Флориановна [р. 14(27).IX. 1906] — белорусская советская актриса. Нар. арт. БССР (1940). Чл. Коммунистич. партии с 1947. Депутат Верх. Совета БССР 3-го и 4-го созывов. Род. в Минске в актёрской семье (дочь Ф. П.Ждановича). В 1920 вступила в труппу 1-го Белорус. драм. т-ра (ныне Т-р им. Я. Купалы), играла роли травести, с нач. 30-х гг.— молодых героинь. Сильный драматич. темперамент, глубокая внутр. взволнованность, присущие творчеству Ж., придают многим образам, созданным актрисой, романтич. окраску. Показывая характер своих героинь в развитии, Ж. наделяет их особой внутренней чистотой, глубиной чувств. Особенно значительны в исполнении Ж. сцены, раскрывающие перелом, происходящий в её героинях в результате внутр. борьбы. Роли: Марылька («Отечество» Чорного, 1932), Вера («Последние» Горького, 1937), Настя («Гибель волка» Самуйлёнка, 1939), Машенька (о. п. Афиногенова, 1941), Долорес («Фландрия» Сарду, 1941), Людмила («Поздняя любовь» Островского, 1944), Диана («Собака на сене», 1943), Джульетта (1946), Шабунина («За тех, кто в море!», 1947), Дженеврa («Глубокие корни» Гоу и д'Юссо, 1947), Аня («Константин Заслонов» Мовзона, Гос. пр. СССР, 1948), Негина («Таланты и поклонники», 1950), Нора (о. п. Ибсена, 1954), Софья («Зыковы», 1955) и т. д.



И. Ф. Жданович в ролях: 1. Марылька. 2. Нора.

Лит.: Мастацтва савецкай Беларусі. Зб. артыкулаў, Мінск, 1955, с. 371—378; Бутаков А., Искусство жизненной правды, Минск, 1957; Рамановіч Я. (ст.), в сб.: Майстры Беларускай сцэны, Мінск, 1960, с. 79—83. *В.Н.*

ЖДАНО́ВИЧ, Флориан Павлович (1884—1937)— белорусский советский актёр и режиссёр. С 1902 играл в польских и рус. передвижных труппах, участвовал в спектаклях белорус. драм. кружков. С 1911 вёл активную работу по созданию белорус. проф. т-ра. Ж. инсценировал «Хам» и «В зимний вечер» Ожешко, перевёл пьесу «Хата за селом» («Цыганка Аза») Старицкого. В 1913 пост. в белорус. любительском коллективе в Радошковичах «Павлинку» Я. Купалы. Ж. был одним из организаторов «Первого товарищества белорус. драмы и комедии» (совм. с И. Т. Буйницким и Вс. Фальским) и Т-ра им. Я. Купалы, где работал как режиссёр и актёр. Ж.играл роли героев, людей сильных характеров и драматич. судьбы. Лучшие его роли: в «Первом товариществе»— Рысь («В зимний вечер», 1917), Сымон («Разорённое гнездо» Я. Купалы, 1917), в Т-ре им. Я. Купалы — Караваев («Мятеж», 1927), Пеклеванов («Броненосец 14-69», 1928). В Т-ре им. Я. Купалы Ж. пост. спектакли «В зимний вечер» (1920), «Павлинка» (1920),«Разорённое гнездо» (1921), «Ганка» Голубка (1921), «Лес шумит» по Короленко (1922).

Лит.: Няфёд Ул., Беларускі тэатр, Мінск, 1959. *О. С.*

ЖЕДАЛЬЖ (Gédalge), Андре (27.XII.1856 — 5.II. 1926) — французский педагог и композитор. Музыке обучался у Э. Гиро в Парижской консерватории. С 1905 — профессор контрапункта и фуги той же консерватории. Педагогич. метод Ж., лишённый догматизма, был направлен на развитие индивидуального композиторского стиля, прежде всего мелодического мастерства. Среди учеников Ж. — Г. *Гровле*, Ж. *Ибер*, Д. *Мийо*, А. *Онеггер*, А. *Рабо*, М. *Равель*, Дж. *Энеску*.

Автор опер «Елена» (соч. 1893), «В ловушке» (1895, т-р «Опера комик») и др.; пантомимы «Маленький савояр» (1891, т-р де Нувоте», Париж), балета «Феб» (соч. 1900) и др. произв. Рим. пр. (1885).

Соч.: Traité de la fugue, P., 1901.

Лит.: A. Gédalge, P., 1926.

ЖЕЛЕ́НСКИЙ, Желеньский (Żeleński), Владислав (6.VII.1837, Градковице,—23.I.1921, Краков) — польский композитор, муз. обществ. деятель и педагог. Один из основоположников польск. нац. оперы. Музыке обучался в Кракове, в 1859—62 совершенствовался в Праге, в 1866—70 — в Париже. В 1862 окончил Пражский ун-т, получил звание доктора философии. С 1870 жил и работал в Польше. Написал оперы «Конрад Валленрод» по одноим. поэме Мицкевича (1885, Т-р им. Скарба, Львов), «Гоплана» по пьесе Словацкого «Балладина» (1896, Т-р оперы, Краков), «Янек» (1900, Городской т-р, Львов), «Старое предание» (1907, Т-р оперы, Краков), а также ряд симф., камерно-инструмент., вок. и др. соч. В своём оперном творчестве, опирающемся на нац. муз. фольклор, Ж. продолжил традиции С. Монюшко. Музыка оперы «Янек» основана на нар. песнях; в основу сюжета положен эпизод из жизни закопанских горцев. Оперы Ж. отличаются глубоким лиризмом. Ж. был одним из основателей консерватории (1887) и «Музыкального общества» (1878) в Кракове. Профессор теории музыки, преподавал в Муз. ин-те в Варшаве в 1872—81 и в Краковской консерватории (с 1887).

Лит.: Jachimecki Z., Władisław Żeleński, Kraków, 1959. *Б. Ш.*

ЖЕЛЕ́НСКИЙ, Желеньский (Żeleński; псевд.— Бой; Boy), Тадеуш (21.XII.1874—4.VII.1941)— польский театральный критик, переводчик, литературовед и писатель. Сын композитора В. Желенского. Окончил Краковский медицинский ин-т.Лит.деятельность начал в 1906 как автор песенок и сатирич. сценок для лит.-политич. кабаре «Зелёный шарик». С 1919 писал театр. рецензии для краковской газеты «Час» («Время»), затем для варшавской «Курьер Поранный». Театр. фельетоны Ж. в 1920—30 издавались ежегодно в сб. «Флирт с Мельпоменой» (10 тт., в 1933 11-й т.— «Окно в жизнь»). Ж. считал, что т-р должен отражать жизнь; анализируя пьесу, он поднимал вопросы общественных отношений, морали. Высоко ценил драматургию Словацкого, Мицкевича, Фредро, разоблачал идейное бесплодие неоромантиков «Молодой Польши». Ж. утверждал, что форма и содержание «неразрывны, как душа и тело»; важнейшими компонентами спектакля являются пьеса и актёр; искажение драматургич. произв. ради зрелищного эффекта, ради режиссёрского замысла вредно сказывается на развитии т-ра, т. к. «театр не игрушка для режиссёра и директора — он сердце и мозг народа». Перевёл пьесы Мольера. В 1933 Ж. был избран в чл. Польской лит. академии; с 1939 — проф. истории франц. лит-ры.

В 1941 был расстрелян гитлеровцами во Львове.

Соч.: Pisma, t. 1—18, Warsz., [195[6]—1959]; «Flirt z Melpomeną», t. 1—11, Warsz., 1920—1933; Obrachunki fredrowskie, 2 wyd., Warsz., 1954.

Лит.: Stawar A., Tadeusz Żeleński (Boy), Warsz., 1958; Zimand R., Brązoburca, «Twórczość», 1954, zesz. 12, 1955, zesz. 1; Ежеже, Trzy studia o Boyu, Warsz., 1961; Szyfman A., Jeden rok w życiu Boy'a, «Teatr», Warsz., 1955, № 4. *Р. В.*

ЖЕЛОБИ́НСКИЙ, Валерий Викторович [27.I (9.II). 1913—13.VIII.1946] — русский советский композитор. В 1928—32 учился в Ленингр. консерватории (кл. композиции проф. В. В. Щербачёва). С конца 20-х гг. выступал как пианист. Автор опер: «Камаринский мужик» (1933, Ленингр. Малый оперный т-р), «Именины» (1935, там же), «Мать» по Горькому (1938, там же), оперетт «Под стеклянным колпаком» (1932, Ленингр. т-р муз. комедии), «Последний бал» (1939, там же), музыки к спектаклям «Двенадцатая ночь»; «Лев Гурыч Синичкин» Д. Ленского (Ленингр. т-р Комедии), «Белеет парус одинокий» Катаева (Ленингр. ТЮЗ) и др., а также ряда камерно-инструмент., вок. и др. соч.

Лит.: Богданов-Березовский В. М., Советская опера, Л.—М., 1940.

ЖЕМА́ЙТЕ (наст. фам. — Жимантене), Юлия (31.V.1845—7.XII.1921) — литовская писательница. Лит. деятельность начала в 1894. В своих драматических произведениях реалистически изображала тяжёлую жизнь литовского народа, осмеивала отсталость и суеверия («Сватовство», 1898, «Волшебный доктор», 1912), продажность царского суда («Волост-

ной суд», 1900), религиозные предрассудки («Наш самый добрый», 1899), сатирически изображала сельскую жизнь («Ошиблись», 1912, «Три любовницы», 1898, «Пропитые балахоны», 1897). Пьесы Ж. написаны ярким нар. языком, отличаются знанием жизни крестьян, мастерством диалога, они ставились в любительских кружках и полупроф. т-рах. Совместно с писательницей Бите (Г. Петкевичайте) написала несколько реалистич. социально-бытовых драм и комедий под общим псевдонимом Дви Мотери (Две женщины). Эти пьесы показывают борьбу с царизмом («Литвоманы», 1905), суевериями, за просвещение народа («Чёрт в ловушке», 1899, «Проданное счастье», 1900, и др.).

Большой популярностью пользуются инсценировки рассказов Ж.: «Невеста» (1945, инсц. В. Милюнас), «Осенний вечер» (1934, инсц. В. Швитригайла), «Пятрас Курмялис» (1945, инсц. Рукас-Инчюра).

Соч.: Raštai, t. 1—6, [Vilnius], 1956—57 (т. 5. Драм. произв., с. 7—304); в рус. пер.— Избр. соч., т. 1—2, М., 1951.

В. М.

ЖЕМЧУГО́ВА (Ковалёва), Прасковья Ивановна (20.VII.1768 — 23.II.1803) — рус. актриса певица. Крепостная графа Н. П. Шереметева. Дочь крестьянина-кузнеца, Ж. 7 лет была взята в барский дом и определена «к театру». Обучалась светским манерам, дикции, пению, иностр. языкам, музыке (играла на гитаре, клавесине, арфе). В 1779 впервые выступила на сцене кусковского т-ра Шереметевых в выходной роли служанки (комич. опера «Испытание дружбы», муз. Гретри). В 1780 исполнила гл. партию Белинды (комич. опера «Колония, или Новое селение», муз. Сакини), создав трогательный образ невинно страдающей, глубоко любящей, самоотверженной девушки. Талант, красота и гибкость голоса (колоратурное, лирико-драматич. сопрано тёплого тембра) определили успех Ж. в этой роли. В 1781 Ж. сыграла сильную драматич. роль Лизы в лирич. драме «Дезертир» («Беглый солдат») Седена с муз. Монсиньи. В 1790—96 Ж. брала уроки пения у певца Бабарини, обучалась драм. иск-ву у актрисы М. С. Синявской.



П. И. Жемчугова в роли Элианы.



Ж. исполнила ок. 50 оперных партий (выступала до 1797). Особенно удавались актрисе бытовые роли девушек-крестьянок, страдающих от социального неравенства, и героич. образы сильных духом женщин. В задушевном, эмоциональном, нац.-самобытном иск-ве Ж. звучали ноты протеста против угнетения, она утверждала достоинство и свободу человеческой личности. Выступая в операх зап. композиторов, Ж. стремилась преодолеть условность и трафаретность мн. партий, переправляла текст в соответствии с моск. говором, создавала свои муз. варианты речитативов, пассажей и арий, к-рые фиксировала с помощью крепостного композитора и капельмейстера С. А. Дегтярёва. Широкий диапазон голоса, стройная фигура позволяли Ж. исполнять роли мальчиков и юношей. В опере Пanзиелло «Инфанта Заморы» Ж. проявила иск-во перевоплощения, изображая то изящного юношу-пажа Блондина, то властную, гордую инфанту. Лучшей ролью Ж. была Элиана (опера «Самнитские браки» Гретри), где она играла девушку, преступившую законы старейшин, запрещавшие ей любить избранника, и добившуюся этого права через героич. подвиг. Впервые выступив в этой роли в 1785, Ж. исполняла её в течение 12 лет. В сценич. образах, созданных Ж., отразилась личная трагедия актрисы. Фаворитка графа Шереметева, Ж. тяжело переживала своё унизительное положение. Лишь в 1798 ей была выдана «вольная», а в 1801 тайно оформлен её брак с Шереметевым. В 1803 она умерла от туберкулёза. Обаятельный образ рус. крепостной актрисы запечатлён в популярной нар. песне «Вечор поздно из лесочка», портретах известного крепостного художника Н. И. Аргунова, во мн. стихах, повестях, пьесах.

Другие роли в комич. операх: пастушка Анюта («Тщетная ревность, или Перевозчик Кусковский» Пуньяни), Люсиль (о. п. Гретри), Нина («Нина, или Сумасшедшая от любви» Паизиелло), царица Голкондская (о. п. Монсиньи), Анюта («Три откупщика» Дезеда), Роза («Роза и Колас» Монсиньи).

Лит.: Елизарова Н. А., Крепостная актриса П. И. Ковалева-Жемчугова, М., 1952; её же, Театры Шереметевых, М., 1944; Асеев Б. Н., Русский драматический театр XVII—XVIII вв., М., 1958.

А. Д.

ЖЕМЧУ́ЖНИКОВЫ, Алексей Михайлович и Владимир Михайлович — русские писатели. Братья. Совместно с А. К. Толстым написали ряд произв. (в т.ч. и драматич.) под псевдонимом *Козьма Прутков.*

ЖЕМЬЕ́ (Gémier) (наст. фам. — Тоннер; Tonnerre), Фирмен (21.II.1869, Обервилье, близ Парижа,— 26.XI.1933, Париж) — французский актёр, режиссёр и театральный деятель. Род. в семье трактирщика. После смерти матери был вынужден бросить школу. Ж. работал в химич. лаборатории и одновременно учился на частных драм. курсах. В 1887 поступил статистом в Свободный т-р, откуда его вскоре уволили. В 1898—90 выступал в т-ре «Бельвиль». 3 раза держал экзамен в драм. класс Парижской консерватории, но не был принят. В 1892 А. *Антуан* снова пригласил Ж. в Свободный т-р. В 1895—1906 Ж. работал во мн. т-рах Парижа — «Творчество», «Амбигю», Т-р Антуана, «Жимназ», «Ренессанс», «Шатле» и др. В янв. 1904 выступал (вместе с женой, актрисой А. Мегар) в Петербурге в Михайловском т-ре, в к-ром постоянно играла франц. труппа. В 1906—21 Ж. возглавлял Т-р Антуана, в 1920—33 — основанный им *Национальный народный театр* (ТНП), в 1920—21 — т-р «Комеди Монтень», в 1921—30—«Одеон».



В начале творч. деятельности Ж. значит. влияние на формирование его эстетич. взглядов оказала работа с Антуаном. Ж. вступил на путь борьбы «против рутины, против обветшавших и вредных взглядов, с теми, кто приносит новые идеи, смелые, полезные обществу...». Считая обществ. назначением театр. иск-ва служение народу, он подчинял этой задаче своё актёрское творчество. Пропагандируя принципы реализма, высокие гуманистич. идеалы, Ж. подвергал осмеянию явления жизни, мешающие прогрессу человечества. Он играл самые разнообразные роли — острохарактерные, лирич., трагедийные, сатирические. Среди образов, созданных Ж.,— ловкий пройдоха Патлен (фарс «Адвокат Патлен»), надменный, жестокий Филипп II («Дон Карлос» Шиллера), гротесковый Убю («Король Убю» Жарри), сухой, бездушный Каренин («Анна Каренина» по Л. Толстому), острокомедийный Журден («Мещанин во дворянстве» Мольера), страшный по силе воздействия Шейлок («Венецианский купец» Шекспира), авантюрист Филипп Бридо («Жизнь холостяка» по Бальзаку). Большое творч. удовлетворение приносило Ж. исполнение ролей рабочего Баумерта («Ткачи» Гауптмана), каменотёса Папильона («Папильон, справедливый лионец»), в к-рых он показывал душевное благородство простых людей. Ж. владел блестящей, виртуозной техникой, дававшей ему возможность играть остро, темпераментно, с тонкими нюансами. По словам А. В. Луначарского —«Во Франции сторонники чисто реалистической игры часто выдвигали его как величайшего носителя их принципа. На сцене Жемье был сама естественность» («Фирмен Жемье», см. газ. «Известия», 1933, 4 дек.). Движения и жесты Ж. были так же красноречивы, как и его интонации. Он был великолепным мастером грима, умел неузнаваемо изменять свой внешний облик.

В своей режиссёрской деятельности (начал в 1900, т-р «Жимназ») Ж. также утверждал реалистич. методы. Он считал основой творчества режиссёра — раскрытие идеи произв. средствами актёрского иск-ва. Режиссёр-новатор, Ж. постоянно экспериментировал, смело искал новые формы театр. представлений, стремился сочетать яркую театральность с жизненной правдой, добиваться красочности, динамичности спектакля, выступал против рутинёрства, застывшего «академизма» в игре актёров и в режиссуре. Борясь за обновление франц. т-ра, Ж. обращался к идейно значительным произв. совр. драматургии и мировой классики. Среди пост. Ж. в т-ре «Ренессанс» — «Общественная жизнь» Фабра, «Парижанка» Бека, «Тереза Ракен» Золя, «14 июля» Роллана, «Свадьба Кре-



Ф. Жемье в ролях: 1. Папильон. 2. Филипп Бридо. 3. Шейлок.

чинского» Сухово-Кобылина (все в 1901—02); в «Т-ре Антуана» — «Анна Каренина» по о. п. Л. Толстого (1907), «Победители» Фабра (1908), «Война» Жермена и Требора (1908), «Папильон, справедливый лионец» Беньера (1909), «Гамлет» (1913, совм. с М. О. Люнье-Поэ), «Венецианский купец» (1916), «Антоний и Клеопатра» (1917), «Укрощение строптивой» (1918).

Создавая в 1920 Национальный народный т-р (ТНП), Ж. стремился осуществить свою заветную мечту о подлинно народном т-ре. Он добился, чтобы ТНП стал гос. т-ром (наряду с «Гранд-Опера», «Комеди Франсез» и «Одеоном»), этому т-ру было предоставлено спец. помещение — зал дворца Трокадеро, вмещавший 4 000 зрителей. Ж. мечтал о постановке здесь массовых, нар. спектаклей-зрелищ. Однако материальные затруднения, неприспособленность помещения мешали Ж., он с огромным трудом и лишь частично осуществил нек-рые из своих замыслов.

Особое внимание Ж. уделял воспитанию актёра. В нач. 20-х гг. он открыл «Драматич. консерваторию» — учебное заведение при Т-ре Антуана, в к-ром преподавание было направлено на освобождение актёрского иск-ва от декламационности, насаждавшейся в Парижской консерватории.

Ж. был крупным обществ. деятелем; при его участии в 1916 создано Шекспировское об-во для популяризации произв. Шекспира во Франции, организован профсоюз деятелей т-ра. В 1926 Ж. выступил инициатором основания Всемирного театр. об-ва, к-рое должно было способствовать культурному сближению между странами (устройство междунар. театр. фестивалей, гастролей т-ров, конференций и т. п.). В 1928 Ж. посетил СССР; в Москве он встречался с театр. деятелями, выступал с докладами. Его дружеств. отношение к СССР вызвало ожесточённую травлю со стороны реакц. прессы. Оставив т-р «Одеон» (1930), Ж. снимался в кино.

Соч.: Le théâtre. Entretiens réunis par Paul Gsell, P., 1925; в рус. пер.—Фирмен Жемье. Театр. Беседы, собр. П. Гаеллем, М., 1958 (см. вступ. ст. и комментарии А. Гулиева).

Лит.: Gsell P., Firmin Gémier, P., 1921; Blanchart P., Firmin Gémier, P., [1954]; Mégard-Gémier A., Et l'on revient toujours... Souvenirs d'une comédienne, P., 1932; Луначарский А. В., О театре и драматургии. Избр. статьи, т. 2, М., 1958, с. 566—67.

Ар. Г.

«ЖЕН ПРЕМЬЁ» (франц. jeune premier — первый молодой) — устаревшее амплуа актёра, играющего роли «первых любовников» (напр., Ромео, Фердинанд и др.).

ЖЕНЕ́ (Genée), Аделин (наст. имя и фам.— Анна Кристина Маргарете Петра Енсен; Jensen) (р. 8.I.1878) — датская артистка балета. Выступала преим. в Англии. Дебютировала в возрасте 10 лет в Осло. Выступала в нем. т-рах («Рейхсхаллен-театр» и Королевский т-р, Берлин). В 1896 в Придворном т-ре Мюнхена впервые исполнила партию Сванильды («Коппелия»), ставшую одной из лучших её партий. В 1897—1907 Ж. — ведущая танцовщица

лондонского т-ра «Эмпайр», здесь Ж. выступала преим. в пост. К. Ланнера, музыку к к-рым писал Л. Венцель (Свобода Печати—«Печать» Ванесса, Царица—«Бабочки») и балетм. Ал. Жене (Дриада — о. п. Брайта) и др. Одновременно гастролировала в ряде стран. Творчество Ж. характеризуется искренностью, обаянием, жизнерадостностью. Её стремление создать осмысленный сценич. образ, сохранить в танце классич. традиции способствовало формированию нац. англ. балета. Ж. выступала и как балетмейстер, в 1912 пост. балет «Танец» Брайта в т-ре «Метрополитен-опера», в к-ром исполняла партии танцовщиц Прево, Салле, Камарго, Гимар и Тальони. Последнее выступление Ж. состоялось в 1933 в Лондоне. В 1920—54 Ж. была председателем Королевской академии танца. Ж.— первая танцовщица Англии, удостоенная звания кавалера ордена Британской Империи.

Лит.: Gaffin C. and C. H., Dancing and dancers of today, N. Y., 1912; Guest I., Adeline Genée, L., 1958. *Е. С.*

«ЖЕНИ́ТЬБА» — опера М. П. *Мусоргского* в 1 действии, соч. 1868, не окончена. Исполнялась в ред. Н. А. Римского-Корсакова 21 дек. 1908 в Москве на муз. утре Кружка любителей рус. музыки, 19 марта 1909—в концерте Вечеров совр. музыки. 13 окт. 1917 в инструментовке А.В.Гаука представлена в концертном исполнении в т-ре Муз. драмы, Петроград. В 1931 М. М. Ипполитов-Иванов сочинил 2-е, 3-е, 4-е действия и оркестровал всю оперу. Пост. в 1931, 1938 в Моск. Радиотеатре, в 1932 — в Самаре.

Издания: «Ж.», под ред. Н. А. Римского-Корсакова (с его же предисловием), СПБ, Бессель, 1908, перепеч. в той же ред., 1911 (с франц. пер. Р. д'Аркура); под ред. П. Ламма, М., Муз. изд-во, 1933 (Полное собр. соч., т. IV, вып. 2); посл. изд.: Либр. и музыка 1-го акта М. Мусоргского. Либр. и музыка 2, 3 и 4-го актов М. Ипполитова-Иванова. Нем. пер. Д. Усова, М., Музгиз, 1934. *Н. Гр.*

«ЖЕНИТЬБА», или Совершенно невероятное событие в двух действиях,— пьеса Н. В. *Гоголя*. Соч.: незаконченный набросок — «Женихи» — 1833, первая полная ред. под назв. «Женитьба», 1835, окончательная ред.— 1842. Пост. 9 дек. 1842 в Александринском т-ре (Агафья Тихоновна — Сосницкая, Арина Пантелеймоновна — Бормотова, Фёкла — Гусева, Подколесин — Мартынов, Кочкарёв — Сосницкий, Яичница — Григорьев 2-й, Анучкин — Беккер, Жевакин — Григорьев 1-й, Степан — Фалеев). Исполнители послед. пост. (1864, 1892, 1901, 1909 и др.): Левкеева, Линская, Савина (Агафья Тихоновна), Стрельская (Фёкла), Давыдов, Свободин (Подколесин), Варламов (Яичница), П. В. Васильев, Марковецкий, Сазонов, К. Яковлев (Кочкарёв).

В моск. Малом т-ре «Ж.» пост. впервые 5 февр. 1843, в бенефис Щепкина, на сцене Большого т-ра (Агафья Тихоновна — Орлова, Арина Пантелеймоновна — Сабурова 1-я, Фёкла — Кавалерова, Подколесин — Щепкин, затем П. Садовский, Кочкарёв — В. Живокини, затем Щепкин, Яичница — П. Степанов, Анучкин — П. Садовский, Жевакин — Орлов, Стариков — В. Степанов, Степан — Шуберт). Среди исполнителей др. пост. (1848, 1867,1893, 1909): Никулина, Рыжова (Агафья Тихоновна), Акимова, О. Садовская, Турчанинова (Фёкла), В. И. Живокини, Макшеев, Падарин, Рыбаков (Подколесин), Правдин, Шумский, К. Н. Яковлев (Кочкарёв), Лошивский, Парамонов (Яичница), И. Рыжов, Худолеев (Анучкин), Горев, Н. Музиль, Лебедев (Жевакин). С 1882 «Ж.» ставилась в т-ре Корша, среди исполнителей: Аренцвари, Мартынова (Агафья Тихоновна), Бурдина (Арина Пантелеймоновна), М. М. Блюменталь-Тамарина (Фёкла), Дуван-Торцов, Загорянский (Подколесин), Борисов, Градов-Соколов, Кригер (Кочкарёв), Пельтцер, Сашин (Жевакин). В 1916 пост. в Передвижном общедоступном т-ре, Петербург (реж., худ. и исполнитель роли Старикова — А. А. Брянцев, Подколесин — Гайдебуров, Кочкарёв — Золотарёв и др.).

«Ж.» многократно ставили и возобновляли крупнейшие т-ры дореволюц. провинции (в Казани, Самаре, Нижнем Новгороде, Минске, Киеве, Харькове, Одессе, Иркутске; в 1882 пост. арм. труппой в Ереване, в 1903—10— аверб.труппами в Баку и др.).

«Ж.» часто ставилась в любительских спектаклях, в т. ч. спектакли т. н. «Дружининского кружка» — «Общество для пособия нуждающимся литераторам и учёным», Петербург (1860; Подколесин — Писемский, Кочкарёв — Вейнберг, Фёкла — Кони); в доме Корвинкиных, Москва (1884; Подколесин — Станиславский); «Художественного кружка», Абрамцево (1888; Жевакин — В. Серов); Общество иск-ва и лит-ры, Москва (Жевакин — Артём, Кочкарёв — Бурджалов, Яичница — Лужский). «Ж.» часто показывалась в ученических спектаклях (напр., в 1886 в тифлисской частной гимназии, роль Агафьи Тихоновны играл К. Марджанишвили).

В первые годы после революции «Ж.» часто ставилась в формалистич. интерпретации: «Фабрика эксцентрического актёра (ФЭКС)», Петроград (1922; под назв. «Трюк в трёх действиях», реж. Козинцев и Трауберг); Третья студия МХТ (1924; реж. Завадский, худ. Исаков, комп. Сизов; Агафья Тихоновна — Бендина, Подколесин — Басов, Кочкарёв — Кудрявцев, Яичница — Главунов, Жевакин — Р. Симонов); Бакинский рабочий т-р (1927; реж. В. Фёдоров, худ. Шлепянов; Подколесин — Н. Соколов, Кочкарёв — Жаров); Гос. Педагогич. т-р, Москва (1928); Казахский т-р, Алма-Ата (1928). В последующие годы пьесу Гоголя ставили мн. т-ры страны, в т. ч.: Ленингр. т-р «Комедия» (1934; реж. Надеждин, Агафья Тихоновна — Грановская), Госдрама, Ленинград (1934; реж. А. Музиль, худ. М. Григорьев); Т-р им. Хамзы (1935; реж. Каюмов, худ. Х. Икрамов); Горьковский ТЮЗ (1938; реж. Брилль); Калининский ТЮЗ (1939; реж. Киселёв); Моск. драматич. т-р (1944); Моск. т-р им. Ленинского комсомола (1949; реж. Штейн, худ. Шестаков), Харьковский рус. т-р (1951); Днепропетровский т-р (1952); Северо-Осетинский т-р, Дзауджикау (1952; реж. Цаликов); Муз.-драм. т-р в Хороге, Тадж. ССР (1953); Уйгурский муз.-драм. т-р в Казахская ССР (1956); Саратовский т-р (1959); Бурятский т-р, Улан-Удэ (1960); Балкарский т-р, Нальчик (1961), и др.

«Ж.» переведена на яз. народов СССР: азерб.— М. Гаджинский, арм. — П. Прошян, Тер-Аствацатурян, Тер-Ованесян, бурят. — Г. Чимитов, груз. — С. Шаншиашвили, кабард. — А. М. Шериев, каз. — М. Дулетбаев, кумык.— Т. Гаджиев, удмурт. — А. Эриков и М. Коновалов, узб.— А. Кадыри, А. Кахарра, уйгур.— Кадыр Хасанов, укр.— Ф. В. Левицкий, О. Вишня, чуваш. — Келкан и ряд др.

Среди зарубежных пост. «Ж.»: Афинский т-р (1893); т-р «Слеза и смех», София (1895); т-р Рейнхардта, Берлин (1908); т-р «Дю Парк», Брюссель (1910); «Т-р Польски», Варшава (1911); т-р «Вьё коломбье», Париж (1921), т-р «Маре»,Париж (1923); Кембриджский т-р (1926), «Аполло-театр», Кёльн (1940); Нац. т-р, Прага (1951); Нар. т-р им. К. Сарафова, София (1952); «Карманный т-р», Стамбул (1956); т-р «Юнити», Лондон (1958); т-р «Интимо», Буэнос-Айрес (1958); Городской т-р, Норчёпинг (1960), и мн. др.

Издания: первая публикация. Сочинения Николая Гоголя, т. IV, СПБ, 1842. Из послед. изд.: Сочинения Н.В. Гоголя, [под ред.] Н. С. Тихонравова, 10 изд., т. 2, М., 1889; Первое сов. изд., П., 1919 (изд. театр. отдела Наркомпроса); из послед. изд.: Гоголь Н. В., Собр. соч., т. 5, М., 1958.

Лит.: «Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров» на 1842 год, СПБ, 1842, т. IV, кн. 24, с. 14—18; Филиппов В., «Женитьба» Гоголя и режиссёрский комментарий к ней, М., 1930; Данилов С. С., «Женитьба» Н. В. Гоголя, Л., 1934; Гоголь и театр, М., 1952, с. 195—246, 520—523; Н. В. Гоголь. Материалы и исследования, под ред. В. В. Гиппиуса, т. 2, М.—Л., 1936, с. 200—41; Гоголь Н. В., Женитьба. Совершенно невероятное событие в двух действиях. Вступ. ст. и режиссёрский комментарий К. Н. Державина, Л., 1936; Гоголь Н. В., «Женитьба». Режиссёрский комментарий Н. М. Горчакова, М.—Л., 1938; Русские классики и театр. Сборник, Л.—М., 1947, с. 307—334. *А. Шн.*

«ЖЕНИ́ТЬБА БАЛЬЗАМИ́НОВА» — см. *«За чем пойдёшь, то и найдёшь»*.

«ЖЕНИ́ТЬБА БЕЛУ́ГИНА» — комедия в 5 д. А. Н. *Островского* и Н. Я. *Соловьёва*. Соч. 1877. Пост. 26 дек. 1877 в Малом т-ре (бенефис Никулиной, Гавриил Пантелеич — Берг, Настасья Петровна — Акимова, Андрей Белугин — М. Садовский, Сыромятов — Музиль, Таня — Н. Васильева, Агишин — Решимов, Кармина-мать — Медведева, Елена Васильевна — Никулина, Прохор — Макшеев). 11 янв. 1878 «Ж. Б.» пост. Александринский т-р (в бенефис Савиной; Гавриил Пантелеич — Бурдин, Настасья Петровна — А. Читау, Андрей — Сазонов, Сыромятов — Горбунов, Таня — Стремлянова, Агишин — Нильский, Кармина-мать — Жулева, Елена Васильевна — Савина). В 1885 «Ж. Б.» пост. в т-ре Корша (Андрей — Иванов-Козельский, Агишин — Киселевский, Елена Васильевна — Глама-Мещерская). Среди исполнителей многочисл. последующих пост. и возобновлений — В. Н. Давыдов, Дальский, Дуван-Торцов, Каширин, Лепковский, Собольщиков-Самарин, Судьбинин, Н. К. Яковлев (Андрей), Левкеева, Стрельская (Настасья Петровна), Далматов, А. К. Ильинский, Самарин-Эльский (Агишин), Велизарий, Тираспольская, Яворская (Елена Васильевна) и др.

На сов. сцене «Ж. Б.» ставили труппы, обслуживавшие Красную Армию в годы гражд. войны (в 1918; Саратовский и др. т-ры). С первых же послереволюц. лет пьеса не сходила с репертуара Малого т-ра — исполнители: Айдаров, Истомин, Костромской (Гавриил Пантелеич), Блюменталь-Тамарина, Массалитинова, Рыжова, Юдина (Настасья Петровна), Аниенков, Ковров, Рыбников, Н. К. Яковлев (Андрей), Аксёнов, Горич, Зубов, Ленин, Мейер (Агишин), Борская, Турчанинова, Яблочкина (Нина Александровна), Шатрова, Гоголева, Фадеева, Ликсо (Елена Васильевна) и др. «Ж. Б.» пост. Моск. т-р сатиры в 1945 (реж. Гончаров). В гастрольной поездке группы актёров МХАТ Андрея Белугина играл Добронравов. «Ж.Б.» систематически включается в репертуар периферийных т-ров, в т. ч. районных и колхозных.

Из зарубежных пост. «Ж.Б.» наиболее известны: Польская драматич. труппа (гастроли в Павловске, 1882); т-р Барная, Берлин (1896) и др.

Издания: Первая публикация пьесы — «Отечественные записки», СПБ, 1878, № 5 (за подписью «Н. Соловьёв»); Драматические сочинения А. Островского и Н. Соловьёва,

СПБ, 1881; Островский А. Н., Собр. соч., т. 9, М., 1960.

Лит.: А. Н. Островский на сцене Малого театра. «Женитьба Белугина», М.—Л., 1949. *А. Шн.*

«ЖЕНИ́ТЬБА ФИГАРО́», «Безумный день, или Женитьба Фигаро» («La Folle journée, ou le Mariage de Figaro»),— комедия в 5 д. П. О. *Бомарше*; вторая часть трилогии, первая — «Севильский цирюльник» («Le Barbier de Seville»), третья — «Преступная мать» («La mère coupable»). Соч. 1779. Ок. 5 лет была запрещена. Впервые сыграна в 1783 в доме Водрейля, в Женевье, перед придворными зрителями. Первая пост. на проф. сцене—27 апр. 1784 в т-ре «Комеди Франсез» (граф Альмавива — Моле, Графиня — Сен-Валь, Фигаро — Дазенкур, Сюзанна — Контá, Антонио — Бельмонт, Керубино — Оливье, Бартоло — Дезессар, Базиль — Вангов, Бридуазон — Превиль, Дюгазон, Гриш-Солейль — Ларив). Вскоре пьеса Бомарше была вновь запрещена и вошла в репертуар франц. т-ров лишь с сер. 90-х гг. 18 в. Роль Фигаро играли: Э. Го, Ф. Ренье, Б. К. и А. О. Коклен, позднее, В. де Сика, Д.Сорано и др.Среди исполнителей роли Альмавивы — польский реж. и актёр Богуславский. В 1957 «Ж. Ф.» пост. Нар. нац. т-ром под рук. Вилара.

В России «Ж. Ф.» пост. в 1785 петербургской франц. труппой на сцене Михайловского т-ра, в дальнейшем неоднократно возобновлялась (1803, 1839—40, 1857, 1879 и др.).

Первая рус. пост. «Ж. Ф.» в пер. А. Лабанна под назв. «Фигарова женидьба» — 15 янв. 1787 в Петровском т-ре, Москва (Альмавива — Лапин, Графиня — М. Синявская, Фигаро — М. Волков, Сюзанна — Померанцева, Марселина — А. Синявская, Антонио — Ожогин, Керубино, в переводе Любим,— У. Синявская, Бартоло — Померанцев, Бридуазон, в пер. Оглупилов,— Федотов, Дубльмен, в пер. Ваисхохватов,—Вишневский). Из послед. пост. «Ж.Ф.» — Большой (Каменный) т-р, Петербург, 1816 (граф Альмавива — Сосницкий, Графиня — Вальберхова, Фигаро — Рамазанов, Сюзанна — А. Асенкова), 1829 (Альмавива — В. Каратыгин, Графиня — Вальберхова, Фигаро — Сосницкий, Сюзанна — Сосницкая, Керубино — Шелехова (Малый т-р, 1829 (Графиня — Рыкалова, Фигаро — Сабуров, Сюзанна — Сабурова, Антонио — В. Живокини, Бартоло — Щепкин), 1838, бенефис Д. Ленского (Фигаро — Ленский, Сюзанна — Репина, Антонио — Щепкин), 1868, после длит. запрещения пьесы на рус. сцене (Альмавива — Вильде, Графиня — Медведева, Фигаро — С. Шумский, Сюзанна — Федотова, Марселина — Акимова, Керубино — Никулина, Бридуазон — П. Садовский), 1910 (Альмавива — Ленин, Графиня — Яблочкина, Фигаро — Южин, Бравич, Сюзанна — Лешковская, Садовская 2-я, Марселина — Никулина, Антонио — Правдин, Керубино — Гзовская, Бартоло — Сашин, Базиль — Головин, Бридуазон — К. Рыбаков; декорации по эскизам Коровина), Александринский т-р, 1877 (бенефис Сазонова, Альмавива— Нильский, Фигаро — Сазонов, Сюзанна — Савина), 1883 (Фигаро — М. Петипа), т-р Корша (1895), т-р Горевой, Москва (1890; Фигаро — М. Петипа, Антонио — Градов-Соколов, Бридуазон — Сашин), Новый т-р, Москва (1899; реж. Ленский; Альмавива — Остужев, Фигаро — Н. Яковлев), Камерный т-р, Москва (1915; реж. Таиров, худ. Судейкин; Фигаро — М. Петипа, Сюзанна — Коонен, Антонио — Аркадин).

«Ж. Ф.» шла на дореволюц. провинц. сцене: Казань, Саратов, 1896—99 (антреприза Бородая); Киев, т-р «Соловцов», 1904 (Альмавива — Берсенев), 1910 (Фигаро — Ст. Кузнецов), Екатеринбург, 1910 (Альмавива — Радин), Астрахань, Воронеж, Иркутск, Нижний Новгород, Самара, Харьков, Ярославль и др.

На сов. сцене одним из первых пост. «Ж. Ф.» б. Александринский т-р, в помещении б. Михайловского т-ра (в 1918, 1924 — реж. Смолич, Альмавива — Вивьен, Фигаро — Горин-Горяйнов); театр-студия Художественно-просветительного союза рабочих организаций (ХПСРО), Москва (1919; реж. Ф. Комиссаржевский, худ. Федотов; Фигаро — Закушняк); Т-р им. Франко (1920); Ярославский т-р (1920); Малый т-р (1921; реж. Платон, худ. А. Веснин; Фигаро — Н. Яковлев, Сюзанна — Пашенная, Шухмина, Марселина — Лешковская, Рыжова, Антонио — Васенин, В. Лебедев, Керубино — Гоголева, Бридуазон — Климов); Ленингр. Большой драм. т-р (1926; реж. и худ. А. Бенуа; Альмавива — Мичурин, Фигаро — Монахов, Бартоло — Софронов, Базиль — Лариков). 28 апр. 1927 «Ж. Ф.» показал МХАТ (пер. Бертенсона, Телешевой, Вершилова, реж. Станиславский, Телешева, Вершилов, худ. Головин, комп. Глиэр; Альмавива — Завадский, Графиня — Степанова, Фигаро — Баталов, Сюзанна — Андровская, Марселина — Соколовская, Антонио — Яншин, Фаншетта — Бендина, Керубино — Комиссаров, Бартоло — Лужский, Базиль — Подгорный, Бридуазон — Тарханов, Дубльмен — Кедров, Гриппсолейль — Грибков). Среди др. исполнителей «Ж. Ф.» на сцене МХАТ в разные годы — Ливанов, Массальский (Альмавива), Сластенина (Графиня), Прудкин (Фигаро), Шевченко (Марселина), Топорков (Антонио), Морес (Фаншетта), Готовцев, Станицын (Бартоло).

В дальнейшем пьесу Бомарше показывали: Вятский т-р (1927), Ташкентский т-р (1932), Воронежский т-р (1933, 1943), Казанский т-р (1933, 1938, 1954), Куйбышевский т-р (1935), Ашхабадский т-р (1935), Тбилисский т-р им. Грибоедова (1935), Госдрама, Ленинград (1935), Таганрогский т-р (1963, 1951), Т-р им. Марджанишвили (1937; реж. Кушиташвили, худ. Ахвледиани и Кахбеги; Альмавива—Гомелаури, Графиня — Анджапаридзе, Фигаро — Годзиашвили, Сюзанна — С. Такайшвили), Петрозаводский т-р (1938), Т-р им. Камала (1938), Тульский т-р (1939), Омский т-р (1939), Новосибирский т-р «Красный факел» (1940), Т-р им. Азизбекова (1940), Астраханский т-р (1940), Чкаловский т-р (1940, 1951), Якутский т-р (1942), Т-р им. Сундукяна (1945), Одесский т-р Красной Армии (1945), Северо-Осетинский т-р (1945), Рижский т-р (1948), Костромской т-р (1951), Ленингр. т-р Комедии (1952), Т-р им. Кингисеппа (1953), Т-р Тихоокеанского флота (1954), Брестский т-р (1957), Майкопский т-р (1957), Рязанский т-р (1958) и мн. др.

Издания: Первая публикация пьесы на франц. яз.: «La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro», comédie en cinque acts en prose par M. Beaumarchais, P., 1785. Первый рус.пер.— «Фигарова женидьба», комедия в 5 д. Сочинения Петра Августина Карона де Бомарше, переведённая на рус. яз. А. Л., М., 1787. Из послед. дореволюц. пер.— «Безумный день, или Женитьба Фигаро», пер. А. Н. Чудинова, СПБ, 1889 (перепеч. 1897, 1934). Из сов. пер.: Бомарше. Трилогия, пер. В. Э. Морица, М.—Л., 1930; Пер. Бертенсон, Б. Вершилова, П. Маркова и Е. Телешевой. Стихи В. Масса (Вариант МХАТа), М., 1957.

Лит.: «Театральный и музыкальный вестник», М., 1860, № 33, с. 265—69; Васильев С., Театральная хроника. Сезон 1895—96, М., изд. Рассохина, 1896, с. 36—45; Мокульский С. С., Бомарше и его театр, Л., 1936; Горчаков Н., Режиссёрские уроки К. С. Станиславского, 2 изд., М., 1951, с. 355—394; Ежегодник МХАТ. 1949—50 гг., М., 1952, с. 574—582;Французский театр эпохи Просвещения. Сборник пьес, т. 2, М., 1957, с. 175—282; Финкельштейн Е., Пьер Огюстен Карон Бомарше. 1732—1799, Л.—М., 1957. *А. Шн.*

ЖЕРЕБЦО́В, Николай Георгиевич (р. 1904) — советский цирковой артист; атлет. В 1920—24 был рабочим сцены. В 1930 окончил Высшее технич. училище, работал в химич. пром-сти. С юных лет занимался спортом. В 1928, участвуя в соревнованиях по тяжёлой атлетике, установил рекорд в жиме штанги. С 1933 становится проф. борцом. В 1945 Ж. создал силовой аттракцион (впервые в СССР), изображающий театрализованное выступление старинных нар. силачей на ярмарочных площадях. Ж. выступает с атлетич. номерами в цирке. *Бор. К.*

ЖЕРО́МСКИЙ (Żeromski), Стефан (14.XI.1864 — 26.XI.1925) — польский писатель и драматург. Лит. деятельность начал в 1889. Первая пьеса Ж.— «Грех» (1897), остро обличающая лицемерие мещанской морали, не была закончена (впервые изд. в 1950, доработана Л. Кручковским, пост. в 1951 т-ром «Камеральны», Варшава, в 1954—Моск. т-ром драмы и комедии). Герои Ж.— одинокие борцы — интеллигенты-гуманисты, сочувствующие угнетённым труженикам, но не связанные с ними. Индивидуализму героя он противопоставляет классовую сплочённость рабочих («Роза», изд. 1909, пост. 1926, Т-р Богуславского, Варшава). В первые годы существования независимой Польши (1918—20 гг.) в творчестве Ж. сказались националистич. тенденции («Белее снега», 1919, т-р «Редута», Варшава), влияние экспрессионизма («Белая перчатка», 1921, т-р «Польски», Варшава). В дальнейшем националистич. иллюзии изживаются, и в произв. Ж. всё сильнее проявляется критич. отношение к бурж.-помещичьей Польше («Туронь», 1923, т-р «Редута», Варшава; «Улетела от меня перепёлочка», 1925, Варшава, т-р «Народовы» и т-р «Редута»). В 1923 т-р «Розмаитости» пост. историч. пьесу Ж. «Сулковский», в к-рой героич. образ польского патриота Сулковского создал актёр Ю. Остерва.



Соч.: «Фьюить...». Комедия в 3 д., пер. Евг. Троповского, Л., 1925; Dzieła, ser. 2—Dramaty, Warsz., 1956.

Лит.: История Польши, т. 3, под ред. Ф. Г. Зуева [и др.], М., 1958, с. 480—81, 494—98, 501—02; Ростоцкий Б.,

«Грех», «Театр», 1955 № 1, с. 172—74; Feldman W., O twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Stefana Żeromskiego, Warsz., 1905. *Б. Рос.*

ЖЕСТ — телодвижение (преим. движение рукой), сопровождающее речь или заменяющее её. Ж. имеет рефлекторную или сознат. природу. Является одним из важнейших выразит. средств в т-ре. В иск-ве драм. актёра Ж. является либо бессловесным действием, либо дополнением к словесному действию (когда человек объясняет что-нибудь, он обычно прибегает к Ж., в исключит. случаях объясняется одними Ж. без слов или одними словами без Ж.). В склонности человека к скупости Ж. или к их изобилию, в отборе применяемых им Ж. в нек-рой степени обнаруживаются его воспитание, привычки, темперамент, душевное состояние в данный момент и в итоге — характер. Пользование Ж. у человека подчинено определённым закономерностям (см. С. М. Волконский, «Выразительный человек»), но если актёр на сцене думает о своих Ж., мысленно предопределяет их исполнение, это значит, что его сценич. самочувствие лишено правды, естественности, что он недостаточно овладел своей ролью. Важный элемент иск-ва актёра, Ж. составляет одно целое с общим стилем игры исполнителя. Сам принцип использования Ж. в реалистич. т-ре иной, чем в т-ре античности, классицизма или романтизма. Характер Ж. обусловливается и жанровой спецификой спектакля (трагедия, бытовая пьеса, комедия-гротеск и др.). *П. Е., Т. Р.*

ЖЕТЕ (франц. — le jeté, от jeter — бросать) — одно из основных прыжковых па в классич. танце, при к-ром во время танц. шага тяжесть корпуса танцовщика переносится с одной ноги на другую. Ж. выполняется при малом и при большом прыжках. Соответственно Ж. делятся на малые (petit jeté) и большие (grand jeté). Ж. исполняется на месте или же с перемещением, причём протяжённость передвижения зависит от величины шага и силы прыжка. Ж. могут исполняться вперёд, в сторону, реже назад. Исполняя большие Ж., танцовщик во время прыжка принимает одну из поз классич. танца и сохраняет её до завершения прыжка. Ж. может выполняться также с поворотом (en tournant) на $^1/_4$, $^1/_2$ и $^3/_4$ круга и на полный круг. Большие Ж. могут выполняться с поворотом и с продвижением по диагонали или по кругу. Ж. с поворотом имеет большое число разновидностей, из к-рых наиболее распространены перекидные Ж. (jeté entrelacé).

Лит.: Ваганова А. Я., Основы классического танца, 3 изд., М., 1948; Мориц В., Тарасов Н., Чекрыгин А., Методика классического тренажа, М.—Л., 1940; Цорн А. Я., Грамматика танцевального искусства и хореографии..., Одесса, 1890. *А. Л.*

ЖИБАЛТ, Густав [16(28). I. 1873 — 11. VIII. 1938] — латышский актёр. С 1896 участвовал в любительских спектаклях в Лиепае. В 1905 вступил в труппу Нового латышского т-ра в Риге, затем т-ра «Аполло». В 1908—1915 работал в Новом Рижском т-ре. Роли: Чёрный рыцарь («Огонь и ночь» Райниса, 1911), Дзилна («Голос и эхо» Упита, 1911), Осип («Ревизор», 1911).

В годы 1-й мировой войны Ж. работал в латыш. т-рах Петрограда, Москвы. С 1920 — в Латв. Художеств. т-ре, создал образы: Мальволио («Двенадцатая ночь», 1921), Шейлока («Венецианский купец», 1923), Базилио («Женитьба Фигаро», 1922) и др. Творчество Ж. характеризуется яркой театральностью, склонностью к трагикомич. трактовке роли, к сатирич. заострённости, гротеску.

Лит.: Upits A., Gustavs Žibalts, Riga, 1923. *К. К.*

«ЖИВА́Я ГАЗЕ́ТА» — представление, основанное на газетном материале или на острозлободневных фактах жизни. «Ж. г.» включала монологи, коллективную декламацию, частушки, фельетон и т. п. «Ж. г.» зародилась в клубной художеств.самодеятельности. Возникла из т. н. «Устной газеты» (чтение вслух одним или несколькими чтецами статей и информаций из текущей прессы), к-рая получила наибольшее распространение на фронтах гражд. войны и на отд. участках трудового фронта. В поисках наиболее доходчивых способов подачи материала «Устная газета» стала прибегать к простейшим формам театрализации. Подготовкой репертуара для «Ж. г.» занимались спец. группы, имевшие свои редколлегии и «живкоров», выполнявших функции, сходные с функциями газетных рабкоров и селькоров. «Ж. г.» сформировалась в нач. 20-х гг. и стала вскоре одним из самых распространённых видов злободневной художеств. агитации. Выступления коллективов «Ж. г.» происходили в Домах просвещения, клубах, красных уголках. В 1923 возникла первая профессиональная «Ж. г.» — «*Синяя блуза*». Деятельность «Ж. г.» получила широкое освещение в разл. сборниках (перечень этих изданий — в кн. «Театральная периодика», сост. В. Вишневским, ч. 2, М., 1941, с. 28, 49, 56—58, 60—63, 74, 78, 82, 134).

Лит.: Лобова Н. и Пермяк Е., Живая театрализованная газета, М.—Л., 1932; Маковеев К., Пионерские живые газеты, М.—Л., 1926; Персонов И., Живая газета в деревне, М.—Л., 1927; Трусов С., Живая газета, М., 1927; Теория и практика живой театрализованной газеты, Пермь, 1929. *А. Ш.*

Г. Жибалт в ролях: 1. Чёрный рыцарь. 2. Базилио. 3. Кенцис. «Времена землемеров» по роману бр. Каудзит.



«ЖИВО́Й ТРУП» — драма в 6 д., 12 карт. Л. Н. *Толстого*. Соч. 1900. Пост. 23 сент. 1911 в Художеств. т-ре, Москва (реж. Станиславский, Немирович-Данченко, худ. Симов; Протасов — Москвин, Лиза — Германова, Анна Павловна — Самарина, Саша — Барановская, Каренин — Качалов, Каренина — Лилина, Абрезков — Станиславский, Маша — Коонен, Иван Макарыч — Адашев, Настасья Ивановна — Муратова, Афремов — Лужский, Стахов — Вишневский, Буткевич — Горенский, Коротков — Леонидов, Александров — Готовцев, Петушков — Знаменский, Артемьев — Александров, Вознесенский — Тезавровский, Судебный следователь — Берсенев, Письмоводитель — Баров, Петрушин — Хохлов, Молодой адвокат — Н. Подгорный, Доктор — Массалитинов, Офицер у цыган — Болеславский, Дама в суде — Бромлей, Цыган — Вахтангов, Цыганка — Дейкун, Курьер — Артём). 28 сент. 1911 «Ж т.» показал Александринский т-р (реж. Загаров, Мейерхольд, декорации по эскизам Коровина; Протасов — Аполлонский, Лиза — Стравинская, Анна Павловна — Васильева, Саша — Стахова, Каренин — Юрьев, Каренина — Савина, Абрезков — Далматов, Маша —Комаровская, позднее — Тиме).

«Ж. т.» ставили т-ры провинции: Киевский т-р «Соловцов» (1911; реж. А. Соколовский, Протасов — Слонов), Харьковский т-р под рук. Синельникова (1911; Протасов — Баратов, Орлов — Чужбинин, Каренин — К. Зубов), Одесский т-р Сибирякова (1911); Саратовский т-р (1911); Арм. т-р в Тифлисе (1912; пер. Нар-Доса; Протасов — Алиханян, Лиза — Майсурян, Саша — Жасмен, Каренин — Севумян, Каренина — Сирануш, Абрезков — Абелян, Судебный следователь — Манвелян); пьеса многократно ставилась и возобн. в т-рах Астрахани, Витебска, Воронежа, Нижнего Новгорода, Ростова-на-Дону, Самары, Ярославля и т. д.

На сов. сцене «Ж. т.» пост. т-р Рогожско-Симоновского района, Москва (1919; Протасов — Певцов), т-р Политуправления Сев.-Кавк. воен. округа, Ростов-на-Дону (1922; реж. и исполнитель роли Каренина — Писецкий, Протасов — Харламов), Одесский т-р (1932, 1939; реж. Кроль; Протасов — Н. Соколов), Саратовский т-р (1936; Протасов — Слонов, 1958; Протасов — Колобов), Моск. ТРАМ (1938; реж. Лобанов; Протасов — Черноволенко), Центр. т-р водного транспорта, Москва (1938; реж. Канцель; Протасов — Вахтеров), Моск. т-р им. Ленинского комсомола (1940; реж. Бирман; Протасов — Берсенев, Лиза — Гиацинтова, Каренина — Бирман, Маша — Кутасина); Т-р им. Леси Украинки (1940; реж. Нелли, Черняевский; Протасов — Романов); Иркутский т-р (1940 — реж. Боганов; Протасов — Бодров; 1952 — реж. Шатрин; Протасов — Терентьев); Харьковский т-р (1940; реж. и исполнитель роли Протасова — Крамов); Свердловский т-р (1941; реж. Дарвишев; Протасов — Ильин); Омский т-р (1948; реж. Шубин; Протасов— Ратомский); Горьковский т-р (1949; реж. и исполнитель роли Протасова — Н. Покровский); Ленингр. т-р драмы им. Пушкина (1950; реж. Кожич, Даусон; Протасов — Н. Симонов, Лиза — Рашевская, Анна Павловна — Тиме, Каренин — Дубенский, Каренина — Жихарева, Абрезков — Малютин, Маша — Лебзак, Судебный следователь — Фрейндлих); Куйбышевский т-р (1950; реж. Герштейн; Протасов — Бурэ); Малый т-р (1951; реж. Л. Волков; Протасов — Анненков, Царёв, Лиза — Солодова, Анна Павловна — Борская, Сальникова, Саша— Е. Еланская, Щепкина, Каренин — Велихов, Каренина — Турчанинова, Яблочкина, Абрезков — Н. Комиссаров, Маша — Роек, Хорькова, Артемьев — Дикий); Т-р им. Сундукяна (1951; реж. Гулакян; Протасов — Вагаршян, Джанибекян, Г. Нерсесян); Владивостокский т-р (1951; реж. Бондарев; Протасов — Колофидин); Тамбовский т-р (1951; реж. Галицкий; Протасов — Марин); Калининский т-р (1951; реж. Г. Георгиевский; Протасов — Годлевский); Одесский т-р Сов. армии (1951; реж. В. Фёдоров; Протасов — Аркадьев), Т-р драмы Латв. ССР (1952; реж. Амтман-Бриедит; Протасов — Видениек), Каунасский т-р (1954—реж. Ванявичюс, худ. Зелинский; 1961 — реж. Малинаускайте, Протасов — Зельчюс), Ульяновский т-р (1955; реж. и исполнитель роли Протасова — Юровский), Т-р им. Кингисеппа (1958; реж. Таммур; Протасов — А. Эскола); Башк. т-р драмы (1958; реж. Гадельшин; Протасов — Мубаряков); Ростовский-на-Дону т-р (1960; реж. Молчанов; Протасов— А. Никитин). В 1960 (в связи с 50-летием со дня смерти Л. Н. Толстого) «Ж. т.» пост. т-ры Тбилиси, Баку, Барнаула, Вологды, Воронежа, Вильмы, Днепропетровска, Иванова, Ижевска, Каунаса, Краснодара, Курска, Луцка, Магадана, Перми, Новосибирска, Павлодара, Пензы, Петрозаводска, Рязани, Тарту, Тулы, Фрунзе, Хабаровска, и др.; в 1962 т-р Вахтангова (реж. Симонов; Протасов — Гриценко).

Из зарубежных пост. «Ж. т.» наиболее известны: Нац. т-р, Прага (1911, 1960; Протасов — Гурт, Крейч); «Бургтеатр», Вена (1911; Протасов — Треслер); Фольксбюне, Берлин (1911); т-р «Корт», Лондон (1912); т-р «Валле», Рим (1912; Протасов — де Сантис); Страсбургский гор. т-р (1913); т-р в Берне (1915; спектакль смотрел В. И. Ленин); Нем. т-р (1913; реж. Рейнхардт; Протасов — Моисси), Белградский нац. т-р (1918); Т-р на Виноградах, Прага (1928; Протасов — Штепанек); «Общественный т-р», Лос-Анжелос (1929); т-р в Тронхейме, Норвегия (1953); т-р «Скала», Вена (1955; реж. и исполнитель роли Протасова —Парила); Нац. т-р в Афинах (1956; реж. Соломос); т-р Молодёжи, Бухарест (1957) и мн. др.

По «Ж. т.» Толстого франц. композитор Леру сочинил одноим. оперу. В 1929 реж. Ф. Оцеп пост. фильм с Пудовкиным в роли Протасова. В 1952 киностудия «Ленфильм» экранизировала спектакль в пост. Ленингр. т-ра драмы им. Пушкина (реж. фильма В. Венгеров).

См. илл. на отдельном листе к стр. 169—170.

Издания: Первые публикации «Ж. т.» — газ. «Русское слово», М., 1911, 23 сент., № 218, и отдельной книжкой, М., 1911; на послед. изд.: Толстой Л. Н., Драма в 6 д. и 12 к. С приложением нотной записи цыганских песен, как они

исполняются в Художеств. т-ре, и 12 фотографий работы К. А. Фишера с пост. МХТ, под ред. В. Г. Черткова, [М., 1912]. Из собр. изд.: Толстой Л. Н., Полное собр. соч., т. 34, М., 1952.

Лит.: Арабажин К. И., «Живой труп», «ЕИТ», СПБ, 1911, вып. VI, с. 69—95; Зноско-Боровский Евг., «Живой труп», «Русская художественная летопись», СПБ, 1911, № 18, с. 284—95; Волконский С., Художественные отклики, СПБ, 1912, с. 59—78; И. М. Москвин, Статьи и материалы. Сборник, М., 1948, с. 149—72; Ломунов К., Драматургия Л. Н. Толстого, М., 1956, с. 322—80; Ежегодник Малого театра. 1953—1954, М., 1956, с. 386—406; «Театр», 1960, № 11, с. 76—81. *А. Ши.*

ЖИВОЙИНОВИЧ (Живојиновић), Велимир (р. 2.XI. 1886) — югославский (сербский) поэт, критик и режиссёр. Окончил философский ф-т в Лейпциге и в Белграде (1914). В 1919 вместе с С. Пандуровичем основал журнал «Мисао» («Мысль»), где печатал статьи по эстетике, литературе и т-ру. С 1920 — режиссёр, с 1924 — директор Белградского Нац. т-ра. Автор психологич. драмы из крестьянской жизни «Человек мечтает» (1938, Нац. т-р, Белград) и драмы «Станция». Ж. выступал также как переводчик. Перевёл пьесы Лабиша, Шиллера, Достоевского, Гёте, совм. с Б. Недичем Шекспира («Зимнюю сказку» и «Ромео и Джульетту»). *М. Ник.*

ЖИВОКИ́НИ, Василий Игнатьевич [1805—18(30).I. 1874] — русский актёр. Род. в Москве. Отец Ж. — выходец из Италии, был владельцем небольшой макаронной фабрики (сожжена в 1812). Поступив в Моск. театр. уч-ще (1817), Ж. занимался балетом, обучался игре на скрипке, драм. иск-ву. Готовился стать музыкантом в оркестре. В 1822, под влиянием простой и правдивой игры И. И. Сосницкого, гастролировавшего в Москве, Ж. решил стать драм. актёром. Подготовив три роли, Ж. в 1824 дебютировал в одной из них на моск. сцене (Дубридор — «Глухой, или Полный трактир»). В том же году





В. И. Живокини в роли Жовиаля.

сыграл Митрофанушку («Недоросль»). В 1825, по окончании уч-ща, был зачислен в драм. труппу моск. т-ров (с 1824 — Малый т-р). Выступал вначале в драмах, операх и балетах, играл в оркестре. Вскоре Ж. выделился как замечат. водевильный актёр, комик-буфф. Игра Ж. отличалась естественностью и простотой, что роднило его иск-во с творчеством основоположника рус. сценич. реализма М. С. Щепкина (с к-рым Ж. выступал в одних и тех же спектаклях, а иногда исполнял одинаковые роли). В то же время Ж. стремился к импровизации, к яркой буффонаде, созданию постоянной маски. Своих героев, принадлежавших, как правило, к средним и низшим слоям общества (ремесленники, актёры, небогатые торговцы, мелкие чиновники), Ж. изображал сочувственно, с большой любовью. Творчество Ж. проникнуто оптимизмом (его называли «светлым комиком»). Замечат. комедийный актёр, Ж. широко использовал традиции рус. нар. т-ра (представления скоморохов, балаганы и др.). Любимые персонажи Ж.— весёлые и добродушные люди: хлопотливые отцы, недалёкие, но искренне влюблённые женихи, хитрые старики, флегматичные умники, темпераментные простаки. Играя, по существу, одну и ту же роль, актёр создавал постоянный образ-маску человека средних лет, живого, непосредственного, обладающего ярким чувством юмора, всегда готового к проделкам. У героев Ж. были особая, смешная, хромающая походка, угловатые жесты. Говорил Ж., смешно растягивая слова, делал неправильные ударения, ещё более усиливающие комич. эффект. Для творчества Ж. характерно обращение к импровизации, он вставлял сочинённые им экспромтом реплики, обращался к публике, пел куплеты, иногда превращая своё пение во вставной эстрадный номер. Импровизации Ж. отличались остроумием, часто носили сатирич. направленность. В такой манере Ж. играл не только в водевилях (Жовиаль — «Стряпчий под столом», 1834, Мордашев— «Аз и Ферт» Фёдорова, и мн. др.), но и в классич. пьесах. Однако в реалистич. бытовых драмах импровизационно-буффонная манера игры актёра вступала в резкое противоречие с содержанием произведения. Так, напр., Подколесина («Женитьба»), Расплюева («Свадьба Кречинского»), Расположенского («Свои люди — сочтёмся») и др. роли Ж. играл в обычной для него водевильной манере, не искал характерности. Зато в ролях, дающих возможность обращаться к буффонаде, — Арган («Школа жён» Мольера), Грумио («Укрощение строптивой» Шекспира), Ж. бывал очень хорош. С 60-х гг. Ж., обладавший музыкальностью, выступал также и в операх.

Ж. вёл педагогическую работу в Моск. театр. уч-ще. Обучая своих учеников гл. обр. на водевильном репертуаре, он требовал от них простоты и естественности исполнения, боролся против нажима и напыщенности. Ежегодно (с 1834, Нижний Новгород, антреприза Рязанцева) Ж. гастролировал в провинции. В конце 1873 тяжело заболел и перестал выступать на сцене. Однако, почувствовав себя лучше, он решил возобновить работу в т-ре. 17 янв. 1874 состоялся спектакль с его участием, к-рый Ж. едва довёл до конца и через несколько часов скончался.

Соч.: Из моих воспоминаний, «Библиотека театра и искусства», СПБ, 1914, февраль, кн. 2, с. 3—31.

Лит.: Кони Ф., В. И. Живокини на петербургской сцене, «Репертуар и Пантеон театров», СПБ, 1847, т. 4, с. 10—16; Дмитриев Ю. А., Московского Малого театра артист Живокини, «Театр», 1960, № 9. *Ю. Д.*

ЖИВОКИ́НИ — семья русских актёров: 1) Дмитрий Васильевич (15. V. 1829 — 8. I. 1890). Сын В. И. *Живокини*. С 1848 до конца жизни служил в Малом т-ре; играл комич. (преим. вторые) роли; 2) Александра Васильевна (урождённая Петрова; 1840 — 10. I. 1885). Жена Д. В. Живокини. Работала в Малом т-ре (1857—78). Исполняла преим. вторые роли в водевилях; 3) Надежда Дмитриевна Живокини-Марджанова (р. 29. VIII. 1876). Дочь Дмитрия Вас. Живокини. Жена режиссёра К. А. Марджанишвили. Выступала на сцене с 1896. *Ю. Д.*

ЖИГА́НОВ, Назиб Гаязович [р. 2(15). I. 1911] — татарский советский композитор. Нар. арт. СССР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1944. Деп. Верх. Совета РСФСР 3—5-го созывов. В 1938 окончил Моск. консерваторию (кл. композиции проф. Г. И. Литинского). Творчество Ж., отмеченное ярко выраженным нац. характером и органич. усвоением рус. муз. культуры, заложило основы тат. оперного иск-ва. Ж. написал оперы: «Качкын» («Беглец»; исп. в 1939 на открытии Т-ра оперы и балета в Казани) об участии татарского народа в пугачёвском восстании, «Ирек» (1940, там же) о первых днях Октября в татарской деревне. Борьба против монг. ханов-поработителей показана в опере на либр. М. Джалиля «Алтынчеч» («Золотоволосая», 1941, Т-р оперы и балета, Казань, Гос. пр. СССР, 1948). Героич. подвигу и самоотверж. труду сов. людей в годы Великой Отечеств. войны посв. оперы «Ильдар», на либр. М. Джалиля (1942, Т-р оперы и балета, Казань, 2-я ред. — «Дорога победы», 1954, там же), «Тюляк» (1945, там же), «Намус» («Честь»; 1950, там же). Опера «*Джалиль*» (1957) воссоздаёт образ татарского сов. поэта-героя. В операх Ж. много выразит. арий, вок. ансамблей, симф. антрактов, живописных балетных сцен. Лучшие произв. Ж. отличаются яркой фантазией, художеств. мастерством, реализмом и динамичностью стиля. Ж. также принадлежат балеты «Фатых» (1943), «Зюгра» (1946, Т-р оперы и балета, Казань), симф., камерно-инструмент. и др. соч. С 1953 Ж.— проф. Казанской консерватории. Гос. пр. СССР (1950) за сюиту на тат. темы.



Лит.: Виноградов Ю., Назиб Жиганов и его творчество, в кн.: Литературный Татарстан. Альманах, кн. 2, Казань, 1949; Гиршман Я. М., Назиб Жиганов, М., 1957.

ЖИГМИДДО́РЖ, Бучийн (р. 1910) — монгольский актёр. Чл. МНРП. Засл. арт. МНР. С 1929 был участником художеств. самодеятельности. В 1933—41 работал в Т-ре МНРА, с 1941, после реорганизации этого т-ра,— в Гос. муз.-драм. т-ре.

Роли: Бэджин лама, Бунихишиг да-лама («Сумья ноён, «Ваили»— нар. пьесы), Цаган гэрт хан и Цотон ноён («Три Шарайгольских хана», инсц. Намдака по эпосу «Гэсэриада»), Тибетский купец («Среди печальных гор» Нацагдоржа), Бригелла («Слуга двух господ»), Вакуленко («Калиновая роща» Корнейчука) и др. Снимался в кино.

Э. О., Г. У.

ЖИГУНО́В, Тима Талибович (р. 23. VIII. 1914) — кабардинский советский актёр. Засл. арт. РСФСР и Каб.-Балк. АССР (1957). В 1940 окончил Кабардинскую студию ГИТИСа и вступил в труппу Кабардинского т-ра (ныне Кабардино-Балкарский т-р, Нальчик). Первые роли: граф Альмавива («Женитьба Фигаро»), Сильвио («Слуга двух господ»), Павел Корчагин («Как закалялась сталь»), Аскер («Аршин мал алан» Гаджибекова). В дальнейшем определилось острохарактерное дарование Ж., разнообразие в выборе им выразит. средств. Роли: Хлестаков; Алмастин («Даханаго» Аксирова), Хитрый мулла («Навечно» Шортанова), злобный князь Ашажоко («Камбот и Ляца» Шортанова), Часовщик («Кремлёвские куранты»), Яровой; Дормидонт, Миловзоров («Поздняя любовь», «Без вины виноватые» Островского). *Е. Ж.*

ЖИД (Gide), Андре (22. XI. 1869—19.II.1951)— французский писатель, драматург. В 1891 начал лит. деятельность. Автор романов «Имморалист», «Подземелья Ватикана», «Фальшивомонетчики» и др., идеализирующих принципы индивидуализма и аморализма. В пьесах «Саул» (1898, т-р «Вьё коломбье», 1922) и «Царь Кандавл» (1899, т-р «Творчество», 1901) Ж. изображает властолюбивых деспотов-маньяков, сатирически рисуя также и представителей народа. Любимый герой Ж., изображённый в пьесе «Филоктет» (изд. 1899, пост. в Париже — 1919),— гордый одиночка, презирающий власть общества и богов, ставящий себя выше интересов родины, подчиняющийся лишь акту свободной воли. В нач. 30-х гг., в период обострённого внимания к идеям социализма и разоблачения империализма и фашизма, Ж. написал своё наиболее значит. драматич. произв.— драму «Эдип» (1930, пост. реж. Ж. Питоев в 1932), проникнутую верой в торжество свободы человека. Однако в эти же годы оптимистич. настроенность Ж. уступила место депрессии. Ж. принадлежит либретто драматич. симфонии «Персефона» (муз. Стравинского, 1934, «Гранд-Опера»), в к-ром прозвучал призыв примириться с действительностью. В 1936 Ж. написал книгу «Возвращение из Советского Союза», в к-рой повторил клеветнич. выпады бурж. прессы. Духовная капитуляция перед фашизмом сказалась в пьесе «Робер, или Общественный интерес» (1940, «Т-р мюнсипаль» в Тунисе—1946).

Ж.—автор ряда работ о т-ре, в т. ч. статьи «О эволюции театра» (1904), в к-рой он подчёркивает чужеродность иск-ву «общественных, патриотических» устремлений драматурга. Ж. инсценировал свой роман «Подземелья Ватикана» (1933, «Литературное об-во»), роман «Процесс» Кафки (совм. с Ж. Л. Барро, 1947, «Т-р Мариньи»). В своём драматургич. творчестве Ж. декадентски интерпретировал библейские, мифологич. и античные сюжеты. Эстетизация нравственного уродства, открытая реакционность этич. и историч. концепций, культ индивидуализма, характерные для творчества Ж., подготовили почву для драматургии экзистенциалистского направления и т. н. школы «авангардистского т-ра» во Франции. Нобелевская пр. (1947).

Соч.: Théâtre complet, v. 1—8, Neuchâtel—P., 1947—49; Собр. соч., пер. с франц., т. 1, Л., 1935.

Лит.: Brodin P., Présences contemporaines, v. 2, P., 1958. *В. Бал.*

ЖЙДЕК (Židek), Ивo (р. 1926) — чешский артист оперы (лирический тенор). Пению учился у проф. Р. Вашека в Остраве. Был принят стажёром, затем солистом Остравского оперного т-ра. Дебютировал в партии Вертера (о. п. Массне). Эпизодически выступал в Пражском Нац. т-ре, в 1948 стал солистом этого т-ра, с большим успехом исполнял партию Еника в «Проданной невесте». С 1956 Ж. выступает на сцене Венской гос. оперы.

Партии: Дон Карлос (о. п. Верди), Де Грие («Манон Леско» Пуччини), Вальзаччи («Кавалер роз» Р. Штрауса), Фернандо («Буря» Фибиха), Гофман («Сказки Гофмана» Оффенбаха), Феррандо («Так поступают все» Моцарта).

Лит.: Šíp L., Pěvci před mikrofonem, Praha, 1960.

Л. Мос.

«ЖИДО́ВКА», «Еврейка» («La Juive»),— опера *Ф. Галеви*, либр. Э. *Скриба*, пост. 23 февр. 1835, Париж. Идёт также под назв. «Дочь кардинала». Ставилась на сценах почти всех стран мира. Впервые пост. в России нем. труппой 23 окт. 1837, Петербург. На рус. яз. (в пер. Н. Куликова) пост. 6 февр. 1859, Петербург (Елеазар—Сетов, Кардинал — Васильев 1-й, Рахиль — Булахова, Принцесса — Кох). В Москве пост. 21 янв. 1865, Большой т-р (Елеазар — Сетов, Рахиль — Аненская, Леопольд — Владиславлев, Евдоксия — Кох, де Броньи — Демидов, Руджеро — Артемовский, Альберт — Константинов). В 1914 пост. в Оперном т-ре Зимина (дирижёр Плотников, реж. Иванов, худ. Федотов; Елеазар — Дыгас, Кардинал — Запорожец, Леопольд— Юдин, Судья — Хохлов, Рахиль — Кошиц, Евдоксия — Роговская). На сов. сцене пост. 28 окт. 1922, Москва, Т-р Зимина (дирижёр Орлов, реж. Просторов; Гертруда — Лисичкина, Рахиль — Окунева, Елеазар — Матвеев, Кардинал — Касторский, Леопольд — Палферов, Руджеро — Воронов, Глашатай — Озеров).

Издания: «Ж.», М., Юргенсон, [1888]. *И. Гр.*

ЖИЖЕНКУ́ЛОВА, Ш. — см. *Шара.*

«ЖИЗЕ́ЛЬ» («Giselle») — балет А. *Адана*, либретто Т. Готье и Ж. Сен-Жоржа. Пост. 28 июня 1841 в т-ре «Гранд-Опера», Париж (балетм. Коралли, худ. Чичери; Жизель — Гризи, Альберт — Л. Петипа, Мирта — Дюмилатр). Первая пост. в Петербурге в Мариинском т-ре 18 дек. 1842 (балетм. Титюс, худ. Роллер; Жизель — Андренова, Альберт — Никитин). Первая пост. в Москве 15 сент. 1844 в Большом т-ре. Возобн. в 1911 (балетм. Горский; Жизель — Каралли, Альберт — Тихомиров).

На сов. сцене поставлена: в Большом т-ре в 1934 (балетм. Монахов, худ. Макаров); в 1944 (балетм. Лавровский, худ. Волков; Жизель — Уланова, Альберт — Ермолаев). В Ленингр. т-ре оперы и балета им. Кирова в 1932 (балетм. Лавровский; Жизель — Уланова, Альберт — Чабукиани). Пост. в т-рах др. городов: Харьков (1927), Свердловск (1927—Жизель — Сальникова, 1945 — балетм. Фёдорова; Жизель — Молдавская), Алма-Ата (1941 и 1943); Казань (1941 и 1945; балетм. Жуков, худ. Сперанский; Жизель — Гацулина и Михно); Тбилиси (1942; балетм. Чабукиани, худ. Вирсаладзе; Жизель — Цигнадзе, Альберт — Чабукиани), Минск (1953), Рига (1956; балетм. Гривицкас, Жизель — Сабалаускайте), Вильнюс (1957), Новосибирск (1957; балетм. Сатуновский и Н. Уланова); Львов (1958, балетм. Трегубов).

Из зарубежных пост. «Ж.» наиболее известны: Лондон (1842), Милан (1843), Бостон (1847), Нью-Йорк; Париж (1924, Жизель — Спесивцева, Альберт — Лидар, худ. Бенуа), т-р «Олд Вик», Лондон (1934 и 1951); Стокгольм (1953), Хельсинки (1958, балетм. Лавровский), Варшава (1960, балетм. Дудинская и Сергеев) и др. Среди выдающихся исполнительниц партии Жизели: Бланжи (1842), Гран (1843); Черрито (1843), Эльслер (1843), Санковская (1845), Феррарис (1859), Розати (1862), Муравьёва (1862), Вазем (1878), Гримальди (1889), Преображенская (1889), Джури (1896), Замбелли (1901), Павлова (1903), Карсавина (1910), Фёдорова 2-я (1913), Люком (1921), Гельцер (1924), Маркова (1934), Немчинова (1935), Фонтейн (1937), Туканова (1939), Шовире (1944), Грей (1944), Семёнова (1953), Голдвин (1953), Берёзова (1956), Алонсо, Дейде и др.

Лит.: Слонимский Ю., Жизель, Л., 1926; его же, Жизель, Л., 1934; Балет Гос. ордена Ленина Академического Большого театра СССР, М., 1955, с. 355—66; Beaumont C. W., The ballet called Giselle, L., 1945. *В. Бер.*

«ЖИЗНЬ ЗА ЦАРЯ́» — опера М.И. Глинки. См. «*Иван Сусанин*».

«ЖИЗНЬ ИСКУ́ССТВА» — 1) русская советская «художественно-литературно-театральная газета», издававшаяся в Петрограде в 1918—22. В 1918—21 — ежедневная, впоследствии выходила еженедельно и 2 раза в неделю (более 50 номеров в 1918 — вечернее издание). Орган Отдела т-ров и зрелищ Комиссариата Нар. просв. Союза коммун Сев. области— по 1919, Петрогр. театр. отдела Наркомпроса—по 1921, Художеств. отдела Петрогр. губполитпросвета — по 1922. Имела приложение: Программы петрогр. т-ров. 2) Советский художеств.-лит.-театральный журнал. Создан в 1923 на основе газеты того же названия. Издавался в Ленинграде до 1929. Имел приложения: Программы ленингр.т-ров (1924—1925 и 1928—29). В 1930 слился с журн. «*Рабочий и театр*». В газете, а впоследствии в журн. освещались вопросы театр. иск-ва, печатались хроника, корреспонденции и др. *А. Шн.*

ЖИ́ЛИНА, Елена Ефимовна [27.IV(9.V). 1890, Казань,—29.I. 1963, Винница] — русская советская актриса. Нар. арт. СССР (1957). Выступала на любит. сцене (Нар. дом в Самаре). В 1920 поступила в театр. студию при Наркомпросе в Казани (среди её учителей—В. С. Зотов, З. М. Славянова). В 1921 Ж. дебютировала на сцене Казанского Большого драм. т-ра в роли Саши («Иванов» Чехова). По окончании студии (1922) была принята в труппу этого т-ра. В 1936—42 работала в Архангельском т-ре, с 1942—вновь в Казанском т-ре. Ж. — актриса яркого комедийного темперамента. Её иск-ву свойственны смелые, определённые краски. Мн. образы, созданные Ж., отмечены сатирич. заострённостью, заразительным и метким нар. юмором. Среди её ролей: Караулова («Чужой ребёнок» Шкваркина), Дуэнья («День чудесных обманов» Шеридана), Фелицата, Домна Пантелевна («Правда хорошо, а счастье лучше», «Таланты и поклонники» Островского), Коробочка («Мёртвые души»), Анна Андреевна («Ревизор»), Полина Бардина, Захаровна («Враги», «Старик» Горького). Актриса широкого диапазона, Ж. с успехом играла также героич. и драматич. роли: Параскева Димитрова («Лейпциг 1933» Компанейца и Кронфельда), Мария Николаевна («Русские люди»), Таланова («Нашествие»). С большой психологич. глубиной исполнила Ж. роль Лагутиной («Мать своих детей» Афиногенова).





Е. Е. Жилина в ролях: 1. Лагутина. 2. Захаровна.

Лит.: Авдеев А., Е. Жилина, Казань, 1957. *И. И.*

ЖИЛИ́НСКИЙ, Арвид Янович [р. 18(31).III.1905]— латышский советский композитор. Засл. деят. иск-в Латв. ССР (1954). В 1933 окончил консерваторию в Риге (класс композиции Я. Витола). Автор муз. комедии «В краю голубых озёр» (1954, Латв. т-р оперы и балета, Рига), оперетты «Шесть маленьких барабанщиков» (1955), детского балета «Марите» (1941), Балетной сюиты (1947), музыки к спектаклю «Золотой конь» Я. Райниса, камерно-инструмент., вок. и др. соч. С 1927 ведёт педагогич. работу в Рижской консерватории (с 1947—доцент).

ЖИЛУНО́ВИЧ, Дмитрий Фёдорович (псевд.— Тишка Гартный) [23. X(4. XI). 1887—11.IV. 1937] — белорусский советский писатель, драматург. Акад. АН БССР (1928). Чл. Коммунистич. партии с 1918. В пьесе «Волны жизни» (1918) отразил социальное неравенство и клас. борьбу в белорус. деревне накануне революции 1905, в драме «Социалистка» (1923, Т-р им. Я. Купалы) — революц. настроения белорус. крестьян перед 1917. Пьесы «На стыке» (1925) и «Две силы» (1926) посвящены проблемам социалистич. морали.

Лит.: Цішка Гартны, Прысады, Мінск, 1927; Пісьменнікі Савецкай Беларусі, Мінск, 1959, с. 138—39. *К. С.*

ЖИЛЬСО́Н (Gilson), Поль (15. VI. 1865—3.IV. 1942) — бельгийский композитор и педагог. Один из основоположников флам. нац. муз. школы. Музыке обучался в Брюссельской консерватории, брал уроки у Ф. О. Геварта. Автор опер: «Принцесса Солнечный свет» (1903, Флам. т-р, Антверпен), «Люди моря» по В. Гюго (1904, там же), балетов: «Пленница» (1904, т-р «Де ла Монне», Брюссель), «Любовь разбойника» (1906, Флам. т-р, Антверпен) и др.; музыки к спектаклям: «Альвар» Э. Хиля (1895, Брюссель) и др.; новой ред. оперы «Тиль Уленшпигель» Блокса (1920, т-р «Де ла Монне», Брюссель); драматич. кантаты «Франческа да Римини» по Данте, оратории «Демон» по Лермонтову и др. соч. Ж. вслед за Я. *Блоксом* способствовал становлению флам. нац. оперы, широко использовал нац. фольклор. Испытал воздействие композиторов «Могучей кучки», у к-рых усвоил стремление к развитой мелодике. Иск-вом колоритной, блестящей оркестровки отчасти обязан влиянию Вагнера. В 1889—1909 Ж.— проф. Брюссельской, в 1904—09 —также Антверпенской консерваторий. Среди его учеников: Ж. *Абсиль*, О. де *Бёк* и др. Ж. принадлежит неск. крупных музыкально-теоретических работ. Выступал в печати в качестве музыкального критика. Рим. пр. (1889).

Соч.: Notes de musique et souvenirs, Brux., 1942.
Лит.: Corbet A., Paul Gilson, «Music and Letters», L., 1946, v. 27, № 2; Meulemans A., Paul Gilson, Brux., 1955; Wangermee R., La musique belge contemporaine, Brux., [1959]. *Ал. М.*

ЖИЛЬЦО́В, Алексей Васильевич (р. 9. II. 1895)— русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1948). В 1924 окончил школу при 3-й Студии МХАТа; играл в студии роли Измаила и Тимура («Принцесса Турандот» Гоцци), Барабошева («Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского), Мерика и Генерала («Чеховский спектакль»). Актёр яркой характерности, Ж. умеет раскрыть образ выразительными, сильными и в то же время экономными средствами. Его лучшие роли: Клещ («На дне»), Наркис («Горячее сердце»), Комендант («Глубокая разведка» Крона), Губин («Достигаев и другие»), Тетерев («Мещане»), Прибытков («Последняя жертва»), Рославлев («Битва в пути» по Николаевой), 2-й мужик («Плоды просвещения»; Гос. пр. СССР, 1952). Монументальное звучание приобрели в исполнении Ж. эпизодич. роли: Квач («Враги»), Главнокомандующий («Любовь Яровая»), Сучков («В людях» по Горькому).

В 1927 Ж. основал студию Народно-героич. т-ра. В течение 10 лет был её художеств. руководителем; пост.: «Егор Булычов и другие» (исполнял роль Булычова), «На дне» (роль Сатина), «Емельян Пугачёв» (роль Пугачёва), «Женитьба Белугина» (роль Белугина). Вёл большую педагогич. и режиссёрскую работу во Дворцах культуры, на радио и телевидении. Им инсценированы «Фома Гордеев» Горького, «Тысяча душ» Писемского и др. *П. М.*

«ЖИМНА́З», «Жимназ драматик» (Théâtre du Gymnase, Gymnase-Dramatique),— французский театр. Открыт 23 дек. 1820 в Париже. Здание т-ра построено арх. О. Ружвеном и Л. Р. Гершн на бульваре Бон Нувель. Т-р должен был служить местом сценич. практики учащихся драм. и оперных классов консерватории (отсюда название т-ра: gymnase — гимназия). Однако вскоре «Ж.» стал проф. т-ром. В период Реставрации именовался «Т-ром де Мадам» в честь герцогини Беррийской, родственницы Людовика XVIII. После июльской революции 1830 вновь получил своё прежнее название.

В 1820—40-х гг. в репертуар «Ж.» входили гл. обр. водевили. Осн. драматургом был Э. Скриб. Здесь сложилась блестящая труппа во главе с такими мастерами водевиля, как, напр., Р. Шери (впоследствии— исполнительница ролей в пьесах А. Дюма-сына и др.). В 50-е гг. 19 в. антрепренёр Монтиньи обогатил репертуар «Ж.» совр. комедией. Огромный успех имел спектакль «Меркаде» Бальзака (1851). В «Ж.» ставились также пьесы Э. Ожье—«Зять г-на Пуарье» (1854); А. Дюма-сына — «Диана де Лис» (1853), «Полусвет» (1855), «Денежный вопрос» (1857), «Побочный сын» (1858); Жорж Санд — «Свадьба Викторины» (1851), «Фламинио» (1854), «Мостовая» (1862); В. Сарду — «Мушиные лапки» (1860), «Наши близкие» (1861), «Тупицы» (1863); Э. Лабиша — «Путешествие» (1860), «Пыль в глаза» (1861) и др.

В 1-й пол. 20 в. «Ж.»— один из наиболее известных «т-ров бульваров» Парижа. В репертуаре т-ра в 1940—1960-х гг.— пьесы М. Паньоля, П. Рейналя, Ж. Кокто, Роже-Фердинанда, С. Гитри, М. Ж. Соважона и др. франц. драматургов. «Ж.» возглавляют Поль Ролль и М. Р. Белен.

Лит.: Foyers et coulisses. Histoire anecdotique de tous les théâtres de Paris. Gymnase, v. 1—2, P., 1875; Vizentini A., Derrière la toile, P., 1868; Hervey Ch., The theatres of Paris, P.—L., 1847; Darthenay V., Les acteurs et les actrices de Paris, P., 1853; Cain G., Anciens théâtres de Paris, P., 1906. *Е. Ф.*

ЖИРА́РДИ (Girardi), Александер (5. XII. 1850—20. IV. 1918) — австрийский артист оперетты и драмы. Впервые выступил на сцене в 1869 в «Куртеатре», в предместье Вены. В 1874 был приглашён в труппу т-ра «Ан дер Вин», в к-рой состоял до 1896. После успешного выступления в оперетте И. Штрауса «Весёлая война» Ж. приобрёл широкую популярность у венских зрителей. Артист обладал неистощимым юмором, мастерством импровизации, выразит. манерой игры и пения. Создал различные характеры — от гротескных до сентиментальных. Играл роли людей из народа. Исполнение Ж. богато жанровыми красками. В 1896—1918 эпизодически выступал на сцене Нем. народного т-ра, «Раймундтеатра», «Бургтеатра» (играл роль Аргана —«Мнимый больной» и др.).



А. Жирарди в роли Зупана.

Роли: Фрош, Зупан, Касым-паша («Летучая мышь», «Цыганский барон», «Княжна Ниннетта» Штрауса), Ионафан, Риманович («Бедный Ионафан», «Нищий студент» Миллёкера), Адам («Продавец птиц» Целлера), Шут («Придворный шут» Мюллера).

Лит.: Nowak K. F., Alexander Girardi. Sein Leben und sein Wirken, B., [1908]; Wutzky A. Ch., Girardi, W., 1943; Holzer R., Die Wiener Vorstadtbühnen. Alexander Girardi und das Theater an der Wien, W., 1951.

ЖИРКО́В, Марк Николаевич [1 (13). III. 1892—15. IV. 1951] — якутский советский композитор. Один из основоположников якутского проф. муз. иск-ва. Засл. деят. иск-в РСФСР (1947). Деп. Верх. Совета ЯАССР 2—3-го созывов. В 1936 окончил Моск. консерваторию. В 1936—40 работал зав. муз. частью Якутского драм. т-ра. На основе героич. нар. эпоса—олонхо — Ж. создал первую якутскую муз. драму «Дьулуруйар Ньюргун Боотур» на либр. Д. Сивцева-Омоллона (1940). Совм. с Г. И. Литинским создал оперу «Ньюргун Боотур» (1945—47). С ним же написал оперу «Сыгый Кырынаастыыр» (1946) и первые якутские балеты «Полевой цветок» (1947), «Алый платочек» (1949). Оперы и балеты Ж. пост. Якутским муз.-драм. т-ром. Ж. принадлежит также музыка к спектаклям Якутского драм. т-ра: «Кузнец Кюкюр» Сивцева-Омоллона (1936), «Человек» Мординова (1937), «Любовь» Сапронова (1943) и др. Ж.— один из первых исследователей якут. муз. нар. творчества.

Лит.: Якутский государственный муз.-драм. театр им. П. А. Ойунского, Якутск, 1957; Музыкальная культура автономных республик РСФСР, М., 1957, с. 331—48. *М. Лифш.*

ЖИРО́ (Giraud), Джованни (1776—1834), граф,— итальянский драматург. В 1797 начал работу в т-ре. Написал комедии: «Разговор впотьмах» (1804), «Скромность себя не преодолевает» (1805), «Дядька в затруднительном положении» (1807, т-р «Валле»), «Дон Дезидерио в отчаянии из-за излишне доброго сердца» (1809) и мн. др. В раннем творчестве Ж. отразилось влияние творчества Гольдони, в дальнейшем — франц. мещанской драмы. В 1816—24 написал ряд комедий, в т. ч. одно из лучших своих произв.—«Честный благодаря полюбовной сделке» (1841), в к-ром, изображая нравы общества, резко обличал лицемерие. Ж. осмеивал развращённость аристократии и буржуазии, создавал острые комедийные, порой фарсовые ситуации, хорошо владел драматургич. техникой (в его пьесах содержатся ценные указания актёрам).

Соч.: Commedie scelte, Roma, 1903; в рус. пер.—Дядька в затруднительном положении (L'ajo nell'imbarazzo). Комедия в 3-х д., переделана Н. В. Гоголем, [М.], 1914. *Ал. С.*

ЖИРОДУ́ (Giraudoux), Жан (29. X. 1882 — 31. I. 1944) — французский писатель, драматург. Окончил высшую Нормальную школу в Париже. В 1904 обратился к лит. деятельности. В раннем периоде в творчестве Ж. преобладали настроения тревоги, духовная растерянность, смятение. Молодой писатель ощущал дисгармонию, царящую в мире. События 1-й мировой войны 1914—18 определили отказ Ж. от абстрактно-романтич. отношения к действительности, обращение к социально-историч. и этич. конфликтам. Неосознанная тревога уступила место гражданской взволнованности, художник апеллировал к разуму и чувствам людей. Многие драм. произв. Ж. получили трагедийное звучание. Ряд его пьес, посв. войне, проникнут пацифизмом; пьеса «Зигфрид» (1928) отражает неприятие минувшей войны, в драме-памфлете «Троянской войны не будет» (1935) тревожно звучит предчувствие надвигающейся войны. В мистерии-буфф «Безумная из Шайо» (1945) Ж., осмысливая события 2-й мировой войны, вершит суд над мародёрами, зачинщиками всемирной бойни. Трагедия «Электра» поэтизирует гражданств. чувства, духовное величие человека-тираноборца. Драмы Ж. интеллектуальны, остро конфликтны, автор сталкивает в словесном поединке героев, враждебных по своим убеждениям. Античные, мифо-



логич. сюжеты используются как аллегорич. форма воссоздания совр. коллизии. Ненависть драматурга к низменным страстям и порокам человека-индивидуалиста, к морали и философии «сильных мира» определяет сатирич. заострённость его драматургии. Ж. создал ряд гротескных персонажей, используя фантастику, буффонаду, иронию (фарс «Амфитрион 38», 1929, лирич. комедия «Интермеццо», 1933). Он развенчивал беспринципных честолюбцев («Зигфрид»), исступлённых фанатиков и демагогов («Юдифь», 1931), продажных циников и рутинёров («Троянской войны не будет»), тиранов, пришедших к власти ценой преступления («Электра»), жалких эгоистов, забывших о своём человеческом и гражданском долге («Содом и Гоморра», 1943, т-р «Эберто»), озверевших в погоне за прибылью биржевиков-концессионеров и прислуживающих им аристократов («Безумная из Шайо»). Пьесы Ж. пост. впервые реж. Л. *Жуве*. Они широко ставятся в странах Зап. Европы.

Соч.: Théâtre complet, v. 1—16, Neuchatel—P., 1945—1953; в рус. пер. — Троянской войны не будет. Пьеса, в кн.: Пьесы современной Франции, М., 1960.

Лит.: Magny C. E., Précieux Giraudoux, P., [1945]; Sorensen H., Le théâtre de Jean Giraudoux, technique et style, [s. l.], 1950 (Acta jutlandica. Aarsskrift for Aarhus univers., 22 suppl., Humanistisk ser. 35); Marker Ch., Giraudoux par lui-même, P., [1954]; Mercier-Campiche M., Le théâtre de Giraudoux et la condition humaine, P., 1954; Albérès R. M., Esthétique et morale chez Jean Giraudoux, P., [1957]. *В. Бал.*

«ЖИРОФЛЕ-ЖИРОФЛЯ» («Giroflé-Girofla») — оперетта Ш. *Лекока*, либр. А. Ванлоо и Э. Летерье; пост. 21 марта 1874, Брюссель. Пост. также в др. городах: Лондон (1874, на франц. и англ. яз.), Париж (1874; 1911, на нем. яз.), Берлин (1874), Эдинбург (1875), Вена (1875), Будапешт (1875, на нем. яз.), Милан (1875), Нью-Йорк (1875 и 1926—на франц. яз., 1875 — на нем. и англ. яз.), Прага (1875), Буэнос-Айрес (1875), Сидней (1875), Мехико (1875), Каир (1875), Мадрид (1875), Неаполь (1876, на франц. яз.), Гавана (1876), Стокгольм (1876), Ревель (1879, на нем. яз.), Рига (1879, на нем. яз.), Сараево (1882, на нем. яз.), Загреб (1899, на франц. яз.).

В России пост. в 1875, т-р «Буфф», Петербург (Жирофле-Жирофля — Норде, Мараскин — Жюто, Мурзук — Ру, Болеро—Бурдон, Аврора — Фоссомброни).

На сов. сцене пост. 3 окт. 1922, Камерный т-р (текст Арго и Н. Адуева; пост. Таирова, дирижёр А. Метнер, худ. Якулов, балетм. Лащилин, хормейстер Курочкин; Жирофле-Жирофля — Коонен, Болеро — Соколов, Аврора—Уварова, Мараскин —Церетелли, Мурзук —Фенин, Педро—Королёв, Пакита — Миклашевская, Матаморос — Тихонравов).

Издания: «Ж.-Ж.», клавир, P., Brandus et C-ie, [s. d.]. *И. Гр.*

ЖИХАРЕВ, Степан Петрович [18 (29). II. 1788—31. VIII (12. IX). 1860] — русский писатель, драматург и переводчик. Учился в Моск. ун-те. В юности был другом актёра А. С. Яковлева, знаком со многими писателями, актёрами и драматургами. Введённый поэтом Г. Р. Державиным в лит. собрания «Беседа любителей русского слова», Ж. в то же время не порывал своих связей и с противниками «Беседы», враждовавшими с её консервативным классицистич. направлением. В 10-е гг. был членом «Вольного общества любителей российской словесности», а с 1815—членом лит. об-ва «Арзамас», находившегося в сфере декабристских влияний. Однако политически Ж. был далёк от декабристского движения, а в 20-е гг., опасаясь за служебную карьеру, совсем отошёл от своих радикально настроенных друзей. С конца 1850-х гг. и до конца жизни — председатель театр.-лит. комитета при Дирекции имп. т-ров в Петербурге.

Ж. известен как автор книги «Записки современника», замечательной по богатству материала, широте и яркости документальных картин эпохи. Книга состоит из дневников Ж., охватывающих период 1805—07 (1-я часть — «Дневник студента», 2-я— «Дневник чиновника»; впервые публиковались в журн. «Москвитянин» за 1853 и 1854, далее в журн. «Отечественные записки» за 1855), и «Воспоминаний старого театрала» («Отечественные записки», 1854). Значит. часть «Дневника чиновника» опубл. не была и считается утерянной (по словам Ж., его дневник доходил до 1817). «Записки современника», отражающие в осн. события и впечатления художеств. жизни нач. 19 в., преим. театральной, отмечены острой наблюдательностью, непосредственностью эмоционального восприятия автора, содержат ценнейшие для историка т-ра сведения. Любовь к т-ру заставляла Ж. постоянно мечтать о поприще драматурга. По свидетельству В. А. Жуковского, ему принадлежит более 30 пьес и драм. переводов. В 1809 он участвовал в коллективном переводе (совм. с А. А. Шаховским, Н. И. Гнедичем, М. Е. Лобановым, А. Полозовым) трагедии «Заира» Вольтера, в к-рой впоследствии играли на петерб. сцене Е. С. Семёнова и А. С. Яковлев. Перевёл трагедию Кребильона «Атрей и Фиест» (прошла один раз в бенефис Яковлева в 1811). В 1856 в бенефис моск. актрисы П. И. Орловой была исполнена пьеса Ж. «13-го января 1807 года, или Предпоследняя репетиция трагедии „Димитрий Донской“».

Соч.: Записки современника, ред., статьи и коммент. Б. М. Эйхенбаума, М.—Л., 1955. *Т. Р.*

ЖЙХАРЕВА, Елизавета Тимофеевна [р. 17(29).XI. 1875] — русская советская актриса. Засл. арт. РСФСР (1939). Окончила Драм. курсы МХТ; ученица М. Г. Савицкой и В. И. Немировича-Данченко. Сценич. деятельность начала в 1903 в МХТ. В 1906—08 работала в провинции (Кострома, «Товарищество новой драмы»). Затем снова в Москве: Т-р Корша (с 1909), Т-р Незлобина (1911—14), Малый т-р (1915—17). До 1927 выступала за границей. По возвращении играла в Минском, Тбилисском и др. т-рах. Сильный драматич. темперамент, эффектные внешние приёмы игры определили успех Ж. в трагедийных ролях. С 1936 Ж.— в труппе Ленингр. т-ра им. Пушкина, где создала страстный, героико-патриотич. образ Пассионарии («Салют, Испания!» Афиногенова), проникнутый гневом, обличающий фашизм образ Марии Эстераг («Мой сын» Гергея и Литовского).

Роли: в Т-ре Корша — Катерина («Гроза»), Графиня Юлия (о. п. Стриндберга), Мирре Эфрос (о. п. Гордина); в Т-ре Незлобина — Наташа («Униженные и оскорблённые» по Достоевскому), Жанна Д'Арк («Орлеанская дева» Шиллера), Настасья Филипповна («Идиот» по Достоевскому); в Малом т-ре — Гедда Габлер (о. п. Ибсена); в Минском, Тбилисском и др. т-рах (гастроли) — Анна Кристи (о. п. О'Нила), Любовь Яровая, Кручинина; в Ленингр. т-ре им. Пушкина — леди Макбет; Гертруда («Мачеха» Бальзака), Гурмыжская; Каренина («Живой труп»).

Лит.: А. К., Сорок лет на сцене, «Огонёк», 1943, № 4. *С. Др.*

ЖОДЕ́ЛЬ (Jodelle), Этьенн (1532—73) — французский поэт и драматург. Чл. «*Плеяды*» — поэтич. кружка, возникшего в конце 40-х гг. 16 в. Написал трагедии «Пленённая Клеопатра» (1552) и «Дидона, приносящая себя в жертву» (ок. 1555). Эти произв. мало оригинальны, бездейственны, их язык риторичен и напыщен; однако соблюдение трёх единств, деление на 5 актов, небольшое количество действующих лиц, стихотворная форма предвосхищают построение классицистской трагедии. Лучшее драм. произв. Ж.— комедия «Евгений» (1552), положившая, по мнению теоретиков «Плеяды», начало новой франц. комедиографии. Новаторство этой комедии —в объединении приёмов итал. «учёной комедии» с традициями фарса. Элементы сатиры, обличение совр. нравов выделяют пьесу среди произв. франц. драматургии 16 в. «Пленённая Клеопатра» и «Евгений» впервые были пост. учащимися Реймсского коллежа в присутствии короля Генриха II.

Соч.: Cléopâtre captive, P., 1925; Eugène, [Milano, 1955]; Пинус С., Французские поэты, т. 1, вып. 2, СПБ, 1914; Хрестоматия по истории западноевропейского театра, сост. и ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1953.

Лит.: История французской литературы, т. 1, М.—Л., 1946; История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956; Бояджиев Г. Н., Первая французская ренессансная комедия («Евгений» Этьена Жоделя), в кн.: Ученые записки Гос. научно-иссл. ин-та театра и музыки, т. 1. Сектор театра, Л., 1958; Chamard H., Histoire de la Pléïade, v. 2, P., 1939. *А. Мих.*

ЖОДЛЕ́, Жоделе [(Jodelet); наст. имя и фам.— Жюльен Бедо; 1590 (?) —26.III.1660] — французский актёр. Начал сценическую деятельность в 1-м десятилетии 17 в. Играл в старинных галльских фарсах и в итал. комедии дель арте, создав комич. маску слуги. Ж. продолжал традиции искусства фарсовых актёров Готье-Гаргиля, Гро-Гильома и Тюрлюпена, использовал пародийные гротесковые приёмы. В 1620 вступил в труппу Г. Мондори (в дальнейшем — театр «Маре»). В 1634 был переведён королевским указом в т-р «Бургундский отель», в 1640 вернулся в т-р «Маре», в 1659 перешёл в труппу «Брата короля», возглавляемую Мольером. Роли: Клитон («Лжец» Корнеля, 1644), Жодле («Жодле, или Хозяин-слуга», 1645, «Жодле-дуэлист», 1646, Скаррона и «Наученный уму-разуму» Жилле Тессонери, 1647), виконт Жодле («Смешные жеманницы» Мольера, 1659). Ж. создал тип весёлого, никогда не унывающего слуги — выразителя здравого нар. смысла. С успехом играл тщеславного и хвастливого дворянина (загл. роли — «Дон Бертран де Сигарраль» Т. Корнеля, 1650, «Дон Яфет из Армении» Скаррона, 1652). Популярность Ж. была так велика, что его изобразили в своих пьесах П. *Скарон*, А. Метель д'Увилль («Жодле-астролог»), Т. Корнель («Жодле-принц, или Сам у себя под стражей») и др. франц. драматурги. Г. Брекур посвятил Ж. пьесу «Притворная смерть Жодле» (1660). Ж. приписывается авторство бурлескных песенок и нек-рых «мазаринад»—памфлетов, направленных против кардинала Мазарини в годы Фронды (1648—53).



Лит.: Mongrédien G., Les grands comédiens du XVII siècle, P., 1927. *В. Л.*

ЖОНА́С (Jonas), Эмиль (5. III. 1827—22. V. 1905)— французский композитор. Музыке обучался в Парижской консерватории. Дебютировал как театр. композитор в 1855 одноактной оперой «Дуэль Бенжамена», пост. в т-ре «Буфф-Паризьен». Для того же т-ра Ж. написал оперетты «Парад» (1856), «Король пьёт» (1857), «Иов и его собака» (1863), «Перед свадьбой» (1865), «Дезире, император Шампиньи» (1869) и др. Младший современник Оффенбаха, Ж. пользовался широкой популярностью далеко за пределами Франции. Особенно известны были его оперетты «Два арлекина» (1865, Париж; 1868, т-р «Гейети», Лондон), «Утка с двумя клювами» (1869, Париж; 1871, т-р «Гейети», Лондон), «Золушка младшая» (1871, т-р «Гейети», Лондон), «Золотой шиньон» (1874, Брюссель). С 1847 Ж. преподавал в Парижской консерватории. Рим. пр. (1849).

ЖОНГЛЁР — странствующий комедиант и музыкант эпохи средневековья во Франции. Ж. называли также *гистрионами*.



Французские жонглёры.

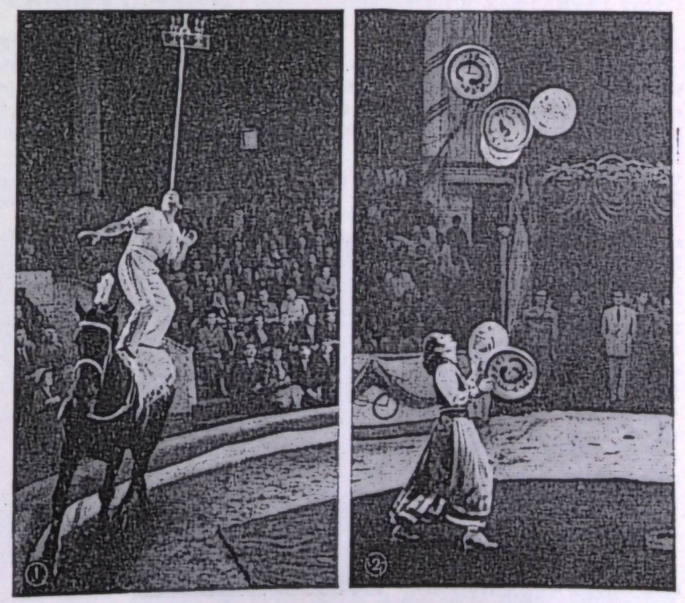
В Германии Ж. родственны *шпильманы*. Ж., находившийся при трувере и трубадуре, назывался *менестрелем*.

ЖОНГЛЁР (франц. jongleur, от лат. joculator — шутник, забавник) — цирковой артист. Исполнители этого жанра выступают соло, вдвоём (парные Ж.), группой. Делятся на: Ж. в партере (обычно работают с мячами, палочками, булавами, кольцами и др. предметами); Ж. на лошади, на проволоке, трапеции, велосипеде, лестнице; силовых Ж., работающих с большими тяжестями; антиподистов, жонглирующих ногами. *Ю. Д.*

ЖОНГЛИ́РОВАНИЕ — жанр циркового искусства. При Ж. исполнитель номера в определённом ритме подбрасывает и ловит предметы (не менее трёх). Ж. часто соединяется с балансированием, эквилибристикой, акробатикой, клоунадой. Ж. известно с древних времён, существовало в Др. Египте, в античной Греции и Риме. В период средневековья с Ж. выступали бродячие нар. актёры: во Франции—жонглёры, в Италии — мимы, в Германии — шпильманы, в Польше — франты, в России — скоморохи. Широкое развитие Ж. получило в странах Востока, в частности в Китае и Японии.

В России Ж. демонстрировалось в 17—18 вв. на ярмарках, гуляниях, в балаганах. С сер. 19 в. становится одним из цирковых жанров. В дореволюц. рус. цирке особенного успеха достигли Э. Растелли,

1. Жонглёр на лошади Н. Ольховиков. 2. Жонглёр Н. Ширай.



жонглёр на лошади Н. А. Никитин, К. и М. Пащенко, жонглировавшие самоваром, лампами, различными чашками и т. д. С конца 19 в. в разных странах мира в Ж. широко вводятся элементы театрализации: труппа Перцова разыгрывала сцену в ресторане, жонглируя тарелками, шляпами, бутылками и даже стульями. Солерно и Карро изображали джентльменов, жонглировали предметами ресторанного обихода. „Мексиканка“ Лизет и „индеец“ Жанто перебрасывались ножами, тамогавками, балансировали луками и стрелами. Появляются комич. жонглёры Карл Репп, Марк Турк и др.

С 30-х гг. 20 в. увеличивается количество предметов, к-рыми жонглирует артист, убыстряется темп исполнения, большего разнообразия достигают жонглёрские комбинации: в номера Ж. вводятся эквилибристика, балансирование, акробатика, усиливается театрализация, иногда вводится текст (напр., в номере Р. Морея Ж. сопровождалось монологом артиста).

В сов. цирках и на эстраде Ж. получило большое распространение и развитие. Среди лучших исполнителей этого жанра: А. и В. Кисс, И. Коваленко, К. Никольский, М. Мещеряков, Ф. Савченко и др. Сов. артисты жонглируют большим количеством предметов при одновременном балансировании. Сложные трюки демонстрируют групповые жонглёры Ширман, Кожуховы, Аберт. Созданы номера, в к-рых используются элементы нац. иск-ва народов СССР: Т. Брок, Филиппенко, Н. Ширай. Больших успехов достигли жонглёры на лошади: Н. Ольховиков, Ф. Фабри, В. Викторов и др.

Лит.: Кузнецов Е., Цирк, М.—Л., 1931; Дмитриев Ю. А., Русский цирк, М., 1953. *Ю. Д.*

ЖОНСЬЁР (Joncières), Викторен (наст. имя и фам.— Феликс Людже Россиньоль; Rossignol) (12. IV.1839—26.X.1903) — французский композитор. Учился в Парижской консерватории. Как театр. композитор дебютировал музыкой к «Гамлету» (концертное исполнение 1863, пост. 1867, Нант) и оперой «Сарданапал» (1867, «Т-р лирик», Париж). Лучшие произв. Ж. отличаются разработанностью оркестровых и вок. партий, яркой сценичностью. Автор опер «Последний день Помпеи» (1869, «Т-р лирик», Париж), «Дмитрий» (1876, там же), «Королева Берта» (1878, «Гранд-Опера», Париж), «Ланселот»(1900, там же) и др. С 1871 работал муз. и театр.критиком газ. «Либерте».

Лит.: Jullien A., Musiciens d'aujourd'hui, v. 1—2, P., 1892—94.

ЖО́РА (Jora), Михай [р. 14. VIII. 1891] — румынский композитор. Один из основоположников совр. рум. музыки. Засл. деят. иск-в РНР. Окончил юридич. ф-т ун-та и консерваторию в Яссах; совершенствовался в Лейпциге (по композиции — у М. Регера). Творч. деятельность начал в 1914. Написал балеты «На рынке» (1928), «Мадемуазель Мариуца» (1940), «Старый двор» (1948), «Когда зрест виноград» (1953), «Возвращение из глубин» (1958), симф., камерно-инструмент., вок. и др. соч. Действит. член АН РНР. Проф. (с 1929) Бухарестской консерватории. Премия Энеску (1915).

Лит.: Dumitrescu M., Cristian V., M. Jora. L'homme et son oeuvre, Buc., 1957. *Д. Перс.*

ЖОРЖ (George; наст. фам.—Веймер; Weimer), Маргерит Жозефин (23. II. 1787, Байё,— 11. I. 1867, Пасси) — французская актриса. Дочь музыканта и актрисы. С 5 лет начала выступать на сцене т-ра в Амьене в детских ролях. В 1801 училась сценич. иск-ву у актрисы *Рокур*. В 1802 дебютировала в т-ре «Комеди Франсез» (роль Клитемнестры — «Ифигения в Авлиде» Расина). Обладая строгой «античной» красотой, величественной внешностью, низким голосом металлич. тембра и огромным по диапазону, Ж. исполняла «сильные» роли в трагедиях (в противовес «нежным», лирич. ролям, к-рые играла её соперница — К. *Дюшенуа*). Среди лучших ролей Ж.: Гермиона, Роксана («Андромаха», «Баязет» Расина), Корнелия, Арсиноя («Смерть Помпея», «Никомед» Корнеля), Идаме («Китайский сирота» Вольтера). С самого начала сценич. деятельности Ж. выступала также в ролях «трагических матерей»: Агриппина («Британник» Расина), Клеопатра, Медея («Родогюна», «Медея» Корнеля), Меропа, Семирамида (о. п. Вольтера) и др. Ж. была яркой представительницей позднего классицизма, с характерной для него торжественной приподнятостью, декоративностью. От Рокур она унаследовала традиционную напевную декламацию, от своего постоянного партнёра, актёра Ф. Ж. *Тальма*, восприняла повышенную экспрессию, резкую контрастность эмоц. переходов. В 1808—12 гастролировала в России (в Петербурге и Москве; роли — Федра в о. п. Расина; Клитемнестра, Семирамида, Меропа; Аменаида — «Танкред» Вольтера). Вначале внешне эффектная «завывающая» декламация Ж. произвела сильное впечатление на рус. актёров и светскую публику. Однако соревнование Ж. с выдающейся рус. актрисой Е. С. *Семёновой* (обе актрисы выступили, исполняя одни и те же роли, в Новом императорском, или т. н. Арбатском, т-ре в Москве) завершилось победой Семёновой. В своих «Замечаниях о русском театре» Пушкин противопоставлял «бездушной» Ж. живое и верное чувство Семёновой. Пребывание в России способствовало изменению ортодоксально-классицистских позиций Ж. Возвратившись в 1813 в «Комеди Франсез», Ж. вскоре



Жорж в ролях: 1. Эмилия. «Цинна» Корнеля. Худ. Ф. Лагрене. 2. Клитемнестра (слева). С карт. худ. Ф. Дюбуа. 3. Маргарита Бургундская. Худ. П. Малёвр.







после падения Наполеона (1818) оставила этот т-р; выступала в провинции, гастролировала за границей (Англия, Бельгия). Нек-рые из современников Ж. (А. Дюма-отец и др.) считали, что причиной её ухода явились бонапартистские настроения актрисы, неугодные Бурбонам. В 1822 вступила в труппу т-ра «Одеон» (Париж). В 30-е гг. 19 в. Ж. играла одновременно на сцене парижских т-ров «Одеон» и «Порт-Сен-Мартен», антрепренёром к-рых был её муж Ш. Ж. Арель. В эти годы Ж. стала одной из осн. исполнительниц ролей в произв. романтич. драматургии: заглавная роль в пьесе «Жена маршала д'Анкр» А. де Виньи, Маргарита Бургундская, королева Христина («Нельская башня», «Христина» Дюма-отца), Лукреция Борджиа, Мария Тюдор (о. п. Гюго) и др. В этих пьесах, написанных прозой, Ж. отказалась от напевной декламации; освободившись от скованности традиционной классицистской формы, актриса раскрыла всю силу своего трагедийного темперамента. Однако Ж. продолжала подчёркивать величавую возвышенность и благородство своих «титулованных» героинь, что отличало её игру от иск-ва актёров демократич. романтизма. В 1840 антреприза Ареля потерпела крах. С этого времени Ж. гастролировала за границей (Италия, Австрия, Германия, Россия, Турция), выступала и во Франции. В 1849 Ж. оставила сцену, но до сер. 50-х гг. иногда выступала в отдельных спектаклях. В 1853 в т-ре «Комеди Франсез» состоялся спектакль с участием Ж. (Клеопатра— «Родогюна» Корнеля), вылившийся в чествование Ж.— носительницы нац. сценич. традиций.

Соч.: Mémoires inédits de mademoiselle George, publiés par P.-A. Cheramy, P., 1908.

Лит.: Всеволодский (Гернгросс) В. Н., Театр в России в эпоху Отечественной войны, СПБ, 1912; Lucas H., M-lle George Weymer, в кн.: Galerie des artistes dramatiques de Paris, v. I, P., 1841; Montchamp L., Les reines de la rampe, P., 1863, с. 137—67; De Manne E.-D., Galerie historique de la Comédie française pour servir de complément à la troupe de Talma, Lyon, 1876, с. 1—14; Royer A., Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger depuis 1800 jusqu'en 1875, v. I, P., 1878; Claretie J., Profils de théâtre, P., [s. d.], с. 237—48; Fleischmann H., Une maîtresse de Napoléon, P., 1908. *Е. Ф.*

«ЖОРЖ ДАНДЁН, ИЛИ ОДУРА́ЧЕННЫЙ МУЖ» («George Dandin, ou le Mari confondu»)—комедия в 3 д. Ж. Б. *Мольера*. Соч. 1668. Пост. 18(19?) июля 1668 в Версале, 9 ноября того же года — в т-ре Пале-Рояль, Париж (Жорж Данден — Мольер). В этой же роли выступали в 17 в. франц. актёры Перье и Резен (младший), позднее — Го. «Ж. Д.» исполнялся на франц. яз. в Лондоне (1718), в Лисабонском т-ре (1737), в Мадридском т-ре «Де ла Крус» (1769), в т-рах «Арджентина» и «Мандзони», Рим (1907), в «Нем. т-ре» (1911, реж. Рейнхардт) и др.

В России «Ж. Д.» был впервые представлен (предположительно) в 1712 на нем. яз. под назв. «О бедном Юргене» нем. труппой Манна в т-ре Натальи Алексеевны в Санкт-Петербурге. В 1790 «Ж. Д.» был показан франц. труппой на сцене Деревянного т-ра, СПБ. Первые пост. «Ж. Д.» на рус. яз.—24 сент. 1758, Малый Оперный т-р, СПБ, и 3 сент. 1760 (предположительно), т-р Моск. ун-та. На проф. сцене— 18 янв. 1851, Малый т-р (бенефис Щепкина, пер. Барсова; Жорж Данден — Щепкин, Анжелика — Рыкалова, г-н де Сотанвиль — Немчинов, г-жа де Сотанвиль — Львова-Синецкая, Клитандр — Черкасов, Клодина — Соболева 1-я). Среди послед. пост. пьесы Мольера: Малый т-р (1866, в пер. И. Мещерского — «Жорж Данден, или Муж же и виноват!»; Жорж Данден — П. Садовский, Анжелика — Федотова, г-н де Сотанвиль—Дмитревский, г-жа де Сотанвиль— Рыкалова, Клитандр—Александров, Рассказов, Клодина— Колосова, Любен — Н. Музиль, Колен — Ермолов; 1897, и др.); Александринский т-р, на сцене Михайловского т-ра (1870; Ж. Данден — Федотов, Анжелика — Стрельская); Народный т-р, Москва (1872; г-н де Сотанвиль — Н. Рыбаков); Моск. об-во искусства и литературы (1888; г-н де Сотанвиль — Станиславский); т-р Корша (1892; бенефис Светлова; Данден — Светлов, г-н де Сотанвиль — Киселевский); пост. также многими т-рами провинции.

На сов. сцене «Ж. Д.» особенно широко ставился в т-рах республик: Тюркский т-р, Баку (1923), Вологодский т-р (1936), Коми т-р (1946), Северо-Осетинский т-р (1946), Хакасский т-р, Абакан (1949), Т-р им. Камала (1951), Ташкентский т-р (1958) и мн. др.

Издания: Первая публикация комедии — «George Dandin, ou le Mari confondu», éd. P. Trabouillet, P., 1672. Первый рус. пер.: «Ж. Д., или В смятение приведенный муж» Ив. Чаадаева, М., 1775; «Ж. Д., или Одураченный муж» — О. И. Бакста, в кн.: Мольер. Полное собр. соч., под ред. П. И. Вейнберга и П. В. Быкова, т. 3, СПБ, 1913. Из сов. пер.— В. Чернявского, в кн.: Ж.-Б. Мольер. Собр. соч., т. 2, М., 1957.

Лит.: Баженов А. Н., Сочинения и переводы, т. 1, М., 1869, с. 656—659; «Русское обозрение», М., 1892, т. 6, ноябрь, с. 436—443; Народный театр. Сборник, М., 1896, с. 211—217; Мокульский С., Мольер, М., 1936, с. 273—77; Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, М., 1962, то же, Собр. соч., т. 1, М., 1954, с. 110—114; Карнаева Т. и Литвиненко М., Северо-Осетинский драматич. театр, Орджоникидзе, 1960, с. 110—13; Reinhardt und seine Bühne, B., 1919, с. 57—63; Tilley A., Molière, Cambr., 1936, с. 195—99. *А. Шн.*

ЖОРЖОЛИА́НИ, Александр Максимович [р. 27.I (8.II).1888]—грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1942). В 1911 окончил Одесский ун-т, историко-филологич. ф-т; вёл педагогич. работу в Баку (1912—18) и Тифлисе (1918—20). Одновременно принимал активное участие в работе груз. любительского кружка. С 1921 начал проф. сценич. деятельность в т-ре груз. драмы (с 1922, Т-р им. Руставели). Был одним из основоположников (1928) Т-ра им. К. Марджанишвили, в к-ром работает до наст. времени. Ж.— один из мастеров груз. сцены, яркий комедийный актёр, обладающий разнообразной и отточенной техникой; в его исполнении эпизодич. роли превращаются в обобщённый типич. образ. Творчество Ж. характеризуется жизнерадостностью, заразительным юмором.

Роли — в т-ре Руставели: Караман («Кто виноват?» Накашидзе), Коция («Вчерашние» Дадиани), Орсин («Гамлет»); в Т-ре им. Марджанишвили: Бен-Акиба («Уриэль Акоста»), Арган («Мнимый больной»), Гофмаршал («Коварство и любовь»), проф. Захаров («Страх»), Хлопов («Ревизор»), Гремио («Укрощение строптивой»), Кварквare («Кварквare Тутабери» Какабадзе), Мосе («Гурия Ниношвили»), Караман («Повесть о них» Габескирия), Дариспан («Невзгоды Дариспана» Кллиашвили), Почтальон («Марина» Бараташвили), Илико («Я, бабушка, Илико и Иларион» Думбадзе).

Пользуется большой популярностью и как эстрадный актёр. С 1925 снимается в кино (фильмы: «Последний маскарад», «Золотая долина», «Дарико» и «Стрекоза»). *Г. Ц.*

ЖОССО́ (Josseau), Фернандо (р. 1925) — чилийский драматург. Автор пьес «Ростовщик», «Цезарь», «Они ждали рассвета», «Комедианты» и др. Наибольшую популярность получила его пьеса «Башня из слоновой кости» (1958, т-р «Моцарт», Сантьяго). Драматич. произв. Ж., посв. гл. обр. темам современности, ставятся проф. и любительскими труппами Чили. *Л. Х.*

ЖОФФРУА́ (Geoffroy), Жюльен (17. VIII. 1743—27. II. 1814) — французский театральный и литературный критик. В 1800—14 руководил отделом театр. критики в газете «Журналь де деба». Ж.— создатель жанра лит. фельетона, в к-ром обсуждение вопросов лит-ры и театра сочеталось с обсуждением политики, философии и т. п. Был сторонником классицистского направления в театр. иск-ве. Как критик пользовался большим авторитетом. Его статьи, нередко излишне пристрастные (напр., о Ф. Ж. Тальма), вызывали яростные споры, к-рые привлекали внимание читателей и усиливали популярность Ж.

Соч.: Cours de la littérature dramatique..., v. 1—5, P., 1819—20, v. 1—6, P., 1825; Discours sur la critique, P., 1779; Commentaire sur le théâtre de Racine, P., 1808.

Лит.: Kerambrun R., Geoffroy, в кн.: Biographie bretonne de Levot, P., 1852; Lemaître J., La critique dramatique. Geoffroy, в кн.: Livre du centenaire de Journal des Débats, 1789—1889, P., 1889. *Н. Мок.*

ЖУБА́НОВ, Ахмет Куанович [р. 16(29).IV.1906] — казахский советский композитор. Нар. арт. Каз. ССР (1944). Чл. Коммунистич. партии с 1940. Доктор искусствоведения (1945). В 1932 окончил историко-теоретич. отделение Ленингр. консерватории. Автор опер (совм. с Л. Хамиди) «Абай» (1944, Т-р оперы и балета им. Абая), «Тулеген Тохтаров» (1947, там же), музыки к спектаклям и др. соч. Ведёт педагогич.

работу в Алма-Атинской консерватории (с 1947— профессор).

ЖУВЕ́ (Jouvet), Луи (24. XII. 1887, Крозон,—16. VIII. 1951, Париж) — французский режиссёр, актёр, театральный педагог. С юности увлекался т-ром, играл в любительских театр. кружках. В 1911 начал проф. деятельность в Париже как актёр в «Т-ре дез Ар», где играл роли: Король («Фантазио» Мюссе), отец Зосима («Братья Карамазовы» по Достоевскому) и др. С 1913 работал в т-ре «Вьё коломбье» («Т-р старой голубятни»), был ближайшим учеником и помощником руководителя этого т-ра Ж. *Копо*. Под рук. Копо проходило формирование Ж. как актёра и режиссёра. Во время 1-й мировой войны Ж. находился в армии; в 1917 по ходатайству Копо был демобилизован, участвовал в гастролях труппы Копо в США. Вернувшись в 1919 во Францию, продолжал работать в т-ре «Вьё коломбье». В 1922 перешёл в т-р «Комедия Елисейских полей», к-рым руководил в 1924—34. В 1930—31 — худ. рук. т-ра «Пигаль». С 1934 работал в т-ре «Ателье» (кроме 1941—45, когда жил в Швейцарии и Юж. Америке), создав здесь один из лучших театр. коллективов Парижа. В 1926 организовал (вместе с реж. Ш. Дюлленом, Г. Бати, Ж. Питоевым) театр. объединение «Картель», целью к-рого было обновление франц. т-ра, освобождение его от диктатуры дельцов. Ж. ставил преим. произв. совр. драматургов, играл в пост. им пьесах Ашара: Мальбрук («Мальбрук в поход собрался», 1924), Жан («Жан с Луны», 1929), Домино (о. п., 1932), Петрюс (о. п., 1933); в пьесах Ромена: Анселем, Труадек («Кромдейр старый», 1920, «Мсье Труадек, предавшийся распутству», 1923, «Женитьба Труадека», 1925, «Донгоо-Тонка», 1930). Образ Кнока (в о. п. Ромена, 1923) — беспощадная карикатура на бурж. дельцов — вошёл в историю франц. т-ра 20 в. как одна из крупнейших актёрских работ. Наиболее близок Ж. драматург Ж. *Жироду*, он



пост. все его пьесы, почти всегда исполняя в них центр. роли: генерал де Фонжелуа («Зигфрид», 1928), Меркурий («Амфитрион 38», 1929), Страж («Юдифь», 1931), Инспектор («Интермеццо», 1933), Гектор («Троянской войны не будет», 1935), Нищий («Электра», 1937), Ганс («Ундина», 1939), Тряпичник («Безумная из Шайо», 1945) и др. Ж. был актёром острой интеллектуальности, мощной выразит. силы, его иск-ву присущи и жестокая, злая сатира (Кнок), и мягкий юмор, лиризм (Жан), и скорбный трагизм (Гектор). В иск-ве Ж. всегда преобладала гуманистич. направленность, он стремился раскрывать внутренний мир человека, утверждал духовную красоту и поэзию. В своих лучших пост., отмеченных высоким художеств. вкусом, Ж. поднимал острые темы современности — войны и мира, нац. розни, обречённости бурж. об-ва. Ж. был выдающимся интерпретатором классич. драматургии, особенно Мольера. Спектакли «Школа жён» (1936), «Дон Жуан» (1947), «Тартюф» (1950), в к-рых Ж. играл гл. роли, отличались тонким раскрытием авторского замысла, изысканным артистизмом и вместе с тем острым чувством современности.

Ж. вёл педагогич. работу: с 1934 — профессор драм. классов консерватории. Президент Общества истории т-ра. В 1951 был назначен советником по вопросам т-ра при Гл. упр. иск-ва и лит-ры. Много снимался в кино (впервые в 1913) и экранизировал пост. им спектакли («Кнок» и др.).

Соч.: Réflexions du comédien, P., [1952]; Témoignages sur le théâtre, P., 1951 (в рус. пер.— Мысли о театре, М., 1960); Le comédien désincarné, P., [1954].

Лит.: Brasillach R., Animateurs de théâtre, P., [1936]; Veinstein A., Du Théâtre Libre au Théâtre Louis Jouvet, P., [1955]; Liebowitz-Knapp B., Louis Jouvet. Man of the theatre, N. Y., 1957. *Е. Ф.*

ЖУ́КОВ, Иван Васильевич [р. 23. V (5. VI). 1914] — русский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. Тат. АССР (1957) и засл. арт. Казах. ССР (1947). В 1933 окончил Центр. техникум сценич. иск-в (Москва). В 1933—35 — актёр Агитеатра при Политпросветцентре Наркомпроса РСФСР. Пению учился у частных педагогов. В 1938—50—солист Т-ра оперы и балета им. Абая (Алма-Ата). В 1950—59— солист Т-ра оперы и балета им. Джалиля (Казань). С 1959 работает в т-ре Морд. АССР (Саранск).

Партии: Андре («Муса Джалиль» Жиганова, исп. на тат. яз.), Леван («Кето и Котэ» Долидзе), Щелкалов («Борис Годунов»), Евгений Онегин, Елецкий; Светлейший, Курляев («Черевички», «Чародейка» Чайковского), Мизгирь («Снегурочка»), Мазепа; Роберт («Иоланта»), Троекуров («Дубровский» Направника), Сильвио («Паяцы»), Валентин («Фауст»), Невер («Гугеноты»), Жермон («Травиата»), Риголетто, Эскамильо и др. *А. Ив.*



И. В. Жуков в роли Риголетто.

ЖУ́КОВ, Леонид Алексеевич [8(20). IV. 1890 — 3. XI. 1951] — русский советский артист балета. Заслуженный арт. РСФСР (с 1933). В 1909 окончил балетное отделение Моск. театр. училища, где учился у Н. П. Домашова и В. Д. Тихомирова. После окончания школы был зачислен в балетную труппу Большого т-ра, где выступал с перерывами до 1946. В первые годы работы в Большом т-ре Ж. исполнил партии Дезире («Спящая красавица»), Колена («Тщетная предосторожность»), Франца («Коппелия») и др. Хореографич. и актёрское мастерство Ж. формировалось под рук. балетмейстера Большого т-ра А. А. Горского. Исполнительской манере Ж. были свойственны оптимизм, жизнерадостность. При сравнительно массивной фигуре он обладал лёгким прыжком. Был партнёром Е. В. Гельцер, М. Р. Рейзен, М. П. Кандауровой и др. Выступал как балетмейстер; в Большом т-ре пост. балеты: «Испанское каприччио» (1923) и «Шехеразаду» на муз. Римского-Корсакова. Ж. вёл педагогич. деятельность, работал как педагог и балетмейстер на Украине (1925, 1933—35), Казах. ССР (1938), Тат. АССР (1945) и Кирг. ССР (1948), где пост. балеты: «Лебединое озеро» (1949), «Бахчисарайский фонтан» (1948), «Красный мак» (1950) и др. *М. Кл.*

ЖУ́КОВ, Михаил Николаевич (1901—8. XI.1960)— русский советский дирижёр. Засл. арт. РСФСР (1941) и засл. деят. иск-в Латв. ССР (1949). Окончил Синодальное уч-ще в Москве по классу композиции Н. С. Голованова. В 1918 — концертмейстер, в 1919—25 и 1926—33 — зав. муз. частью и дирижёр оперной студии Станиславского (с 1924 — Оперная студия Большого т-ра), преобразованной в 1928 в Оперный т-р им. К. С. Станиславского, дирижёром к-рого Ж. был в 1935—41. Руководил пост. опер: «Царская невеста» (1926), «Золотой петушок» (1932), «Дон Паскуале» Доницетти (1936), «Семён Котко» Прокофьева (1940) и др. В 1933—34 — дирижёр Т-ра оперы и балета им. Кирова, в 1944—46 — Моск. т-ра оперетты. С 1946 — дирижёр, с 1949 — гл. дирижёр Т-ра оперы и балета Латв. ССР (Рига). Спектакли: «Борис Годунов» (1949, Гос. пр. 1950); «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова (1949) и др. С 1951 Ж.— дирижёр Большого т-ра. Дирижировал операми: «Сорочинская ярмарка» Мусоргского (1952), «Вертер» (1957) и др. Ж. написаны оперы «Триумф» (1924), «Овод» (1928), «Гроза» (1941). Ж.—воспитанник и ученик К. С. Станиславского — являлся, по определению своего учителя, образцом «музыкального режиссёра», умеющего расшифровать «жизнь человеческого духа», скрытую в партитуре, и разъяснить её актёру.

Лит.: Кристи Г., Работа Станиславского в оперном театре, М., 1952, с. 137; Станиславский К. С., Материалы. Письма, Исследования, М., 1955 (Театр. наследие, т. 1), с. 322, 678. *А. Ив.*

ЖУКО́ВСКАЯ, Глафира Вячеславовна [р. 26. IV (8. V). 1898] — русская советская артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). Засл. арт. РСФСР (1937). Занималась с проф. Е. Я. Константиновым. В 1921 поступила в Оперу Д. Х. Южина, работавшую в Самаре. В 1923—25 пела в Оперном т-ре Зимина в Москве. В 1925—48 — солистка Большого т-ра. Исполняла лирико-драматич. и лирико-колоратурные партии: Татьяна; Иоланта (о. п. Чайковского), Антонида («Иван Сусанин»), Людмила, Снегурочка, Марфа; Царевна-Лебедь, Ольга («Сказка о царе Салтане», «Псковитянка» Римского-Корсакова), Виолетта, Микаэла, Мими; Аврора («Сын солнца» Василенко) и др. Иск-во Ж. отличается взволнованностью, искренностью чувств, высокой простотой. В рус. оперной классике Ж. создала галерею лирически светлых, поэтичных женских образов.

Лит.: Шавердян А., Большой театр Союза ССР, М., 1952, с. 122—23. *А. Ив.*

ЖУКО́ВСКИЙ, Борис Елисеевич [р. 1 (14). V. 1900] — русский советский актёр и театральный педагог. Нар. арт. РСФСР (1955). С 1917 был статистом петрогр. т-ра Муз. драмы, т-ра Незлобина,



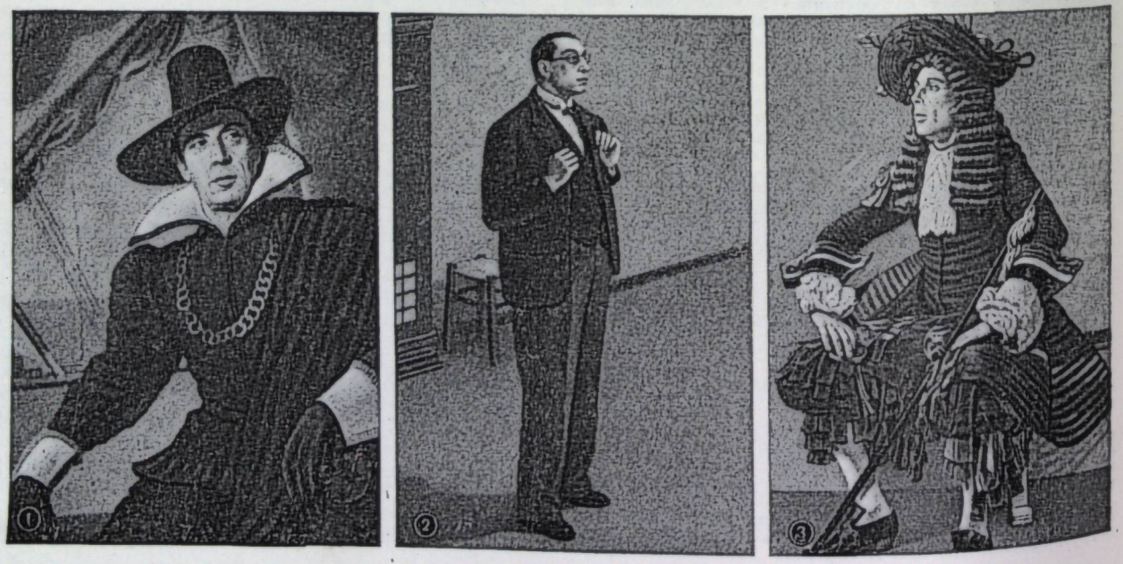
Б. Е. Жуковский в ролях: 1. Глоба. 2. Чеснок.

Большого драм. т-ра. В 1923 окончил Школу рус. драмы. В том же году вступил в труппу Академич. т-ра драмы (ныне Ленингр. академич. т-р им. Пушкина). Актёр перевоплощения, броских красок, яркого темперамента, острой сценич. формы, Ж. создал разнохарактерную галерею образов современников — Пеклеванов («Бронепоезд 14-69»), Чеснок («В степях Украины» Корнейчука), Глоба («Русские люди»), Харитонов («За тех, кто в море»), генерал Кривенко («Победители» Чирскова, Гос. пр. 1947), Рыбаков («Кремлёвские куранты»). Исполнил роль адмирала Макарова («Порт-Артур» Степанова и Попова). Страстностью сов. художника отмечены и обличит. образы Ж.—Михаил Скроботов («Враги»), Расстегин («На берегу Невы» Тренёва), генерал Горлов («Фронт»). Выступает как режиссёр. С 1922 Ж. ведёт педагогич. работу (с 1924—в Ленингр. театр. ин-те). С 1944—профессор. Снимается в кино (с 1920). Гос. пр. СССР (1951).

Лит.: Дрейден С., Творческая зрелость, газ. «Вечерний Ленинград», 1949, 23. I. № 19, с. 3; Альтшуллер А., Актёр советского репертуара, «Театральный Ленинград», 1957, 4—10 сент., № 29. *С. Др.*

ЖУКО́ВСКИЙ, Василий Андреевич [29.I (9. II). 1783, с. Мишенское Тульской губ.,—12(24). IV. 1852, Баден-Баден (Германия)] — русский поэт. Образование получил в благородном пансионе при Моск. ун-те. Лит. деятельность начал в 1801. Творчество Ж. явилось новым этапом в развитии рус. художеств. культуры, связанным с кризисом классицизма и рождением романтич. иск-ва. В 1808—10

Л. Жуве в ролях: 1. Дон Жуан. 2. Кнок. 3. Арнольф. «Школа жён».





Ж. поместил в журн. «Вестник Европы» (редактором к-рого он был в 1808—09, в 1810 совм. с проф. М. Т. Каченовским) ряд прогрессивных для своего времени статей — эстетических и театр.-критических, выдвигая в них романтич. требование свободы творчества, подчёркивая значение вдохновения и чувства в творческом процессе, требуя от художника создания целостного характера. В статьях, содержащих разбор игры франц. актрисы Жорж («Вестник Европы», 1809, № 22 и 23), Ж. критикует гастролёршу за приверженность к классицистич. школе, лишающую её исполнение внутр. теплоты и правды, осуждает Жорж за холодность, скованность, склонность к внешним эффектам. Ж. хочет видеть на сцене живого человека во всём богатстве его внутр. мира. Он считает, что актёр не может быть связан никакими «правилами» и должен исходить лишь из собственных чувств, знания человеческой души. Ж. требует от актёра слияния с изображаемым лицом, способности правдиво вести себя в обстоятельствах пьесы. Утверждая самостоят. значение актёрского творчества, Ж. создаёт рецензию нового типа, в к-рой оценивает не мастерство и не отдельные достоинства актёра, а рассматривает образ в целом (впоследствии Белинский в статьях о Мочалове развил этот тип рецензии до совершенных форм). Сюжеты баллад Ж. использовались для создания романтич. спектаклей в т-ре 20-х гг. («Светлана, или Сто лет в один день», 1822, Петерб. т-р; «Сон Светланы», 1825, там же) и романтич. опер («Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев», 1832, композитор А. Н. Верстовский). Ж. принадлежит комич. опера «Богатырь Алёша Попович, или Страшные развалины», написанная в традициях рус. сказочной оперы 18 в. С чтением стихотворений Ж. выступала Е. С. Семёнова. В 1823 Ж. перевёл для актрисы Колосовой пьесу Скриба «Валерия, или Слепая» (пост. в том же году). В 1821 им осуществлён замечательный по своим поэтич. достоинствам перевод трагедии Шиллера «Орлеанская дева»; запрещённая цензурой, эта трагедия попала на сцену лишь в 1884 благодаря настойчивости Ермоловой, создавшей в ней образ Иоанны д'Арк.

С о ч.: Полное собр. соч., т. 1—3, П., 1918; Очерки по истории русской журналистики и критики, т. 1, Л., 1950. *Т. Р.*

ЖУКО́ВСКИЙ, Герман Леонтьевич [р.31.X (13.XI).1913] — украинский советский композитор. Засл. деят. иск-в УССР (1958). Окончил Киевскую консерваторию по классу фп. проф. К. Н. Михайлова (1937) и по классу композиции проф. Л. Н. Ревуцкого (1941). Написал оперы: «Марина» по повести Шевченко (1939, Оперная студия Киевской консерватории), «Честь» об укр. партизанах (1947, Т-р оперы и балета им. Шевченко), «От всего сердца» по о. п. Мальцева (1951, Большой т-р, Гос. пр. СССР, 1951), «Первая весна» об участии укр. молодёжи в освоении целинных земель (1960, Т-р оперы и балета им. Шевченко), балеты: «Ростислава» по мотивам древнерус. легенд (1955, там же), «Лесная песня» (1961, Большой т-р) и др. Ж. принадлежит музыка к фильмам и ряд соч. в др. жанрах. Музыка Ж. отличается широкой напевностью, связана с рус. и укр. муз. фольклором. Мелодика его произв. близка к интонациям совр. нар. и массовой песни.

Лит.: Об исправлении ошибок в оценке опер «Великая дружба», «Богдан Хмельницкий» и «От всего сердца». Постановление ЦК КПСС от 28 мая 1958, «Правда», 1958, 8 июня, № 159. *А. Ив.*

ЖУ́ЛЕВА (по мужу — Н е б о л ь с и н а), Екатерина Николаевна [30. VIII (11. IX). 1830 — 29. VI (12.VII). 1905, Петербург] — русская актриса. Училась в Моск. (с 1840) и Петерб. (окончила в 1847) театр. уч-щах; с 1846 участвовала в спектаклях Александринского т-ра. В 1847—1905—в труппе этого т-ра. Внешне привлекательная, эмоциональная актриса, Ж. обладала хорошим голосом (сопрано). Начав с водевилей, Ж. первое время увлекалась ролями с переодеванием — «травести»: Габриэль («Девушка-гусар» Кони), юнкер Лелев («Гусарская стоянка, или Плата тою же монетою» Орлова) и др. Благодаря естественности и непринуждённости игры, искренности чувства и задушевности пения Ж. стала к 1851 одной из ведущих водевильных актрис петерб. сцены. С большим успехом выступила и в опере (Роза — «Андорская долина» Галеви, сезон 1851 — 52). Как драматич. актриса Ж. выделилась исполнением роли Офелии (1849—1850); играла в мелодрамах: Амалия («30 лет, или Жизнь игрока» Дюканжа), Эсмеральда («Эсмеральда, или Четыре рода любви» по Гюго, сезон 1851—1852). Первые роли Ж. в рус. классике — Лиза («Горе от ума», 1847—48), Дарья Васильевна («Провинциалка» Тургенева, 1855—56), Донна Анна («Каменный гость» Пушкина, 1855—56). Дарование Ж. проявилось наиболее полно с переходом в 60-х гг. на роли «грандам», пожилых светских женщин, благородных матерей. Её героини отличались импозантностью и элегантностью. Ж. мастерски раскрывала внутр. сущность образа; её тон, мимика, жест были всегда органичны для данного лица. Среди её ролей — Турусина («На всякого мудреца довольно простоты», 1868), Царица Марфа («Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Островского, 1872), Чебоксарова («Бешеные деньги», 1876), Хлёстова («Горе от ума», 1880), Анна Андреевна («Ревизор», 1881), Мурзавецкая («Волки и овцы», 1895), Гурмыжская («Лес», 1896). В 1896 в связи с 50-летием сценич. деятельности Ж. получила звание засл. артистки.



Лит.: К о н и Ф., Русский театр в Петербурге, «Пантеон и Репертуар русской сцены», 1850, т. 3, кн. 6, с. 3—8, 10, 11 [Театральная летопись]; е г о ж е, Е. Н. Жулева, артистка русской сцены, «Пантеон», 1852, т. 2, март, кн. 3, с. 27—34; В о л ь ф А. И., Хроника петербургских театров, СПБ, 1877, ч. 1—2; С.—в Н. [Н. А. Селиванов], Е. Н. Жулева (по поводу 50-летия ее сценич. деятельности), «ЕИТ». Сезон 1895—1896 гг., СПБ, 1897, с. 390—405; е г о ж е, Репертуар Жулевой (1846—1896), там же, с. 406—411. *Е. Фил.*

ЖУЛКО́ВСКИЙ (Żółkowski), Алойзы Фортунат (2. XII. 1777—11. IX. 1822) — польский актёр и драматург. Актёрскому иск-ву учился в Варшаве у А. Трусколаской, дебютировал в её труппе в 1798. Сценич. деятельность Ж. связана с т-ром В. Богуславского, где он выступал с 1799. Одна из его лучших ролей — Журден («Мещанин во дворянстве»). Среди др. ролей: Франц Моор; Гомец («Сид» Корнеля), Труфальдино («Слуга двух господ»), Лурвель («Генрих VI на охоте» Богуславского), Лисевиг («Пан Гельдгаб» Фредро) и др. Ж. развивал нац. реалистич. традиции польского актёрского иск-ва, обращался своим творчеством к широкому зрителю. За это критики неоднократно упрекали его в ориентации на «раёк». Ж. завоевал популярность не только талантливой игрой, но и политич. остротой творчества, он импровизировал текст своих ролей, внося в него



А. Ф. Жулковский. Гравюра.

злободневные намёки. Лит. деятельность Ж. начал в 1804, переводил пьесы с франц. и нем. В 1811 написал первую пьесу «Наследник римского трона». Наиболее популярна пьеса Ж. «Шарлатан, или Воскрешение мёртвых» (изд. 1828), послужившая сюжетом для либретто одноим. оперы Карпинского. В 1809 Ж. изд. «Театральный словарик», написанный совм. с актёром Дмушевским, где в лёгкой и остроумной форме даются сведения о состоянии т-ра и театр. терминологии того времени. Публика называла Ж.—«Момус», т. е. бог шутки, сатиры (в 1820—21 Ж. редактировал журнал «Момус»).

Лит.: S z w a n k o w s k i E., Alojzy Żółkowski (ojciec), Warsz., 1956; K o w a l s k a A., «Momus» Alojzego Żółkowskiego 1820—1821, Warsz., 1956. *P. B.*

ЖУЛКО́ВСКИЙ (Żółkowski), Алойзы (4. XII. 1814 — 25. XI. 1889) — польский актёр. Сын актёра А. Ф. Жулковского. Дебютировал в 1833 в опере «Фра Дьяволо» Обера, в партии Англичанина. Через год, продолжая петь в опере, начал выступать в комедиях А. Фредро (пан Гельдгаб — о. п.; Шамбелан — «Пан Повяльский»), Ю. Близиньского (Игнаций — «Мартовский кавалер», Шаруцкий — «Мастер и подмастерье») и др. совр. авторов, а также во франц. пьесах Сарду (де Вокуртуа — «Старые холостяки») и др. Исполнял преим. комедийные роли. Для творч. манеры Ж. характерны богатство и разнообразие мимики, жеста. Ж. играл так легко и непринуждённо, что его исполнение производило впечатление импровизации. Выступал в варшавских т-рах «Вельки» и «Розмаитости».

Лит.: S z c z u b l e w s k i J., S z w a n k o w s k i E., Alojzy Żółkowski-syn, Warsz., 1959. *P. B.*

ЖУНКЕ́ЙРУ, вернее—Г е р р а Ж у н к е й р у (Guerra Junqueiro), Абилиу Мануэл Герра (15. IX. 1850 —7. VII. 1923) — португальский поэт и драматург. Закончив в 1873 юридич. ф-т ун-та в Коимбре, обратился к лит. и политич. деятельности. По своим лит. воззрениям примыкал к «коимбрской школе», выступившей поборницей реалистич. иск-ва. В первой своей пьесе — сатирич. обозрении «Путешествие вокруг Парвонии» (написана совм. с Гильерме ди Азеведу, 1878), Ж. даёт в обобщённом гротесковом образе «Парвонии» («Страны глупцов») едкую критику социальных и политич. пороков совр. ему Португалии. Антиклерикальные, пронизанные пантеизмом, стихи Ж. «Старость Вечного отца» были инсценированы. Разоблачению португальской монархии и покровительствовавшей ей Англии посв. патриотич. драматич. поэма «Родина» (1896).

Лит.: А д а м о в Е., Из португальской жизни и литературы (Письмо из Лисабона), «Современный мир», 1911, № 8; H o u r c a d e P., Guerra Junqueiro et le problème des influences françaises dans son oeuvre, P., 1932. *З. П.*

ЖУПА́НЧИЧ (Župančić), Отон (23. I. 1878—11. I. 1949) — югославский (словенский) поэт и переводчик. Окончил ун-т в Вене. В 1912—13 и 1928—45 был директором Словенского нар. т-ра в Любляне. В 1924 написал лирич. драму «Вероника Десенишка». Переводил пьесы Мольера, Шиллера, Шоу, Ростана и др. Лучшими переводами Ж. были пьесы Шекспира: «Юлий Цезарь» (изд. 1904), «Отелло» (изд. 1923), «Много шуму из ничего» (изд. 1927), «Король Лир» (изд. 1936), «Ромео и Джульетта» (изд. 1940), «Как вам это понравится» (изд. 1954) и др.

Лит.: Летопис Словенске академије знаности ин уметности, кн. 3, за годину 1948—1949, Љубљана, 1950, с. 235—54; Библиографија расправа, чланака и књижевних радова, кн. I—VII, Загреб, 1956—60. *М. Ник.*

ЖУРАВЛЁВ, Дмитрий Николаевич [р. 11 (24). X. 1900] — русский советский актёр и артист эстрады. Мастер художеств. слова. Нар. арт. РСФСР (1960). В 1927 окончил уч-ще при Т-ре им. Вахтангова; до 1936 был актёром этого т-ра. Роли: Дудин («Барсуки» Леонова), Миллер («Коварство и любовь»), Жув («Интервенция») и др. Знакомство с творчеством выдающегося чтеца А. Я. Закушняка побудило Ж. посвятить себя иск-ву художеств. чтения. В 1931 он выступил с первым открытым концертом, в программу к-рого входили «Египетские ночи» Пушкина, стихи Маяковского. Дальнейший творческий путь Ж. неразрывно связан с именами этих поэтов. В его репертуаре — «Медный всадник», «Пиковая дама» (1940), «Моцарт и Сальери» и стихотворения Пушкина, «Во весь голос», «Стихи о советском паспорте», Октябрьская поэма «Хорошо!», цикл монтажей, посв. Ленину (1934), «Сергею Есенину» Маяковского. Среди лучших работ Ж. также — произв. Чехова («Дама с собачкой», 1939, «Дом с мезонином», 1953), Тургенева («Певцы», 1934), Л. Н. Толстого (фрагменты из «Войны и мира»), Мериме («Кармен», 1937), Тихонова («Киров с нами», 1942), Мопассана («Лунный свет», «Счастье», «Мисс Гарриет», 1947), Блока («Двенадцать», «Скифы» и др., 1957), Горького (отрывок из «Детства»), Бабеля («Начало», 1959) и другие. Искусство Ж. — блестящего мастера художеств. слова — отличается лиризмом, мягким юмором, естественностью и непринуждённостью, сочетающимися с эмоциональностью, тонким чувством ритма, музыкальностью речи. Ж. точно передаёт стиль автора, его исполнение произв. классиков отмечено чувством современности. Гос. пр. СССР (1949).



Лит.: Г о н ч а р о в а Н., Д. Н. Журавлёв, «Театр», 1941, № 5, с. 66—73; В е р х о в с к и й Н. Ю., Книга о чтецах, М.—Л., 1950, с. 169—171, 188—191; е г о ж е, Д. Н. Журавлёв, М., 1951; Дмитрий Журавлёв читает «Пиковую даму», «Театр», 1956, № 5. *В. М.-М.*

ЖУРАВЛЁНКО, Павел Максимович [29.VI (11.VII). 1887 — 28.VI. 1948] — русский советский артист оперы (бас). Нар. арт. РСФСР (1938). Пению обучался в муз. школе. С 1906 брал уроки у А. В. Секар-Рожанского в Москве. Впервые выступил на оперной сцене в Казани в 1911. Пел в Петерб. т-ре муз. драмы с момента основания (1912) до 1918, затем в Мариинском и одновременно в Малом оперном театрах. В 1918—21 Ж. был постоянным партнёром Шаляпина во время его выступлений в Петрограде. Обладая мощным, сочным басом красивого тембра, Ж. пел разл. партии, голос его звучал гибко и полно во всех регистрах. Особенно выразительно исполнял он характерные партии, где обнаруживал тонкое комедийное дарование.

Партии: Фарлаф; Додон, Салтан, Голова («Золотой петушок», «Сказка о царе Салтане», «Майская ночь» Римского-Корсакова), Варлаам, Черевик («Борис Годунов», «Сорочинская ярмарка» Мусоргского), Лепорелло («Каменный гость» Даргомыжского), Скула («Князь Игорь»), Лепорелло («Дон Жуан»), Ерёмка («Вражья сила» Серова) и др. Создал яркий образ Скупого в опере Рахманинова «Скупой рыцарь». Ж. выступал также в оперетте.

ЖУРАХО́ВСКИЙ (Ж у р а к о в с к и й), Даниил Данилович (г. рожд. неизв. — ум. 1867) — украинский актёр, антрепренёр. Играл сначала в Харьковской труппе И. Ф. Штейна, был некоторое время его

компаньоном. В труппе Штейна и Жураховского дебютировал на сцене Елизаветграда (ныне Кировоград) О. А. Петров. В дальнейшем Ж. держал антрепризу самостоятельно. Его передвижная труппа выступала преимущественно на Украине (в Одессе, Николаеве, Херсоне и др.). В 1842 Ж. выстроил в Севастополе каменный т-р, на сцене к-рого гастролировал в 1846 М. С. Щепкин во время совм. поездки на юг с В. Г. Белинским. Труппа Ж. была слабой, но он сам был великолепным комедийным актёром. Славился в укр. ролях: Финтик, Возный («Москаль-чаровнык», «Наталка-Полтавка» Котляревского), Шельменко—волостной писарь (о. п. Квитки-Основьяненко). Труппа Ж. во главе с известным актёром И. Дрейсигом давала спектакли в Севастополе во время историч. обороны 1854—55. *А. Г.*

«ЖУРНАЛ ДРАМАТИЧЕСКОЙ» («Журнал драматической на 1811 год»)—второй по времени русский театральный журнал (М., 1811), редактор-издатель—М. Н. Макаров; вышло 11 номеров, ч. I—III, № 1 (январь) — № 11 (ноябрь). Журнал печатал переводные и оригинальные пьесы (в осн. тексты опер, одноактные пьесы), статьи по вопросам т-ра и актёрской игры, биографич. очерки о драматургах, актёрах и композиторах, критич. заметки-рецензии, стихи, эпиграммы.

В отличие от первого рус. театр. журнала «*Драматический вестник*», «Ж. д.» утверждал эстетич. позиции сентиментализма Н. М. Карамзина («Ж. д.» является библиографич. редкостью).

Лит.: Геннади Г., Русские книжные редкости, СПБ, 1872, с. 84; «Русский библиофил», СПБ, 1912, № 2. *А. Шн.*

ЖУРНАЛЫ ТЕАТРАЛЬНЫЕ бывают еженедельные, двухнедельные, декадные (1 раз в 10 дней), ежемесячные и т. д. К Ж. т. приближаются периодич. издания — «Учёные записки», «Сообщения» или «Труды» научно-исследоват. учреждений по иск-ву, «Временники», «Ежегодники» и др.

Содержание и общее построение Ж. т. зависит от их назначения и степени периодичности, они могут быть хроникально-информационные, обобщающие текущий опыт т-ра, анализирующие важнейшие историко-теоретич., художественно-технич. и др. проблемы театр. иск-ва и др. В Ж. т. находит отражение обществ.-политич., эстетич. и научные взгляды тех обществ. слоёв, выразителем к-рых является данный журнал, теоретич. уровень и организационная структура театр. дела в данную эпоху, в данной стране. В подавляющем большинстве Ж. т.—издания иллюстрированные.

Журналы театральные в России.

Первое издание, приближающееся к Ж. т., в дореволюц. России — «Russische Theatralien», СПБ, 1784 (на нем. яз. вышло три номера). Инициатор этого издания, основной автор, редактор и издатель — актёр нем. труппы в Петербурге Зауервейд. В России первый театр. журнал на рус. яз.— «*Драматический вестник*»— 2 раза в неделю (СПБ, 1808). Второй рус. Ж. т.— «*Журнал драматической*» (М., 1811). Из последующих Ж. т. в дореволюц. России наиболее известны: «Театральный альбом» (СПБ, 1842—43, иллюстрированный), муз.-театр. газета «Нувеллист» (СПБ, 1878—1905)—ежемесячное приложение к муз. журн. «Нувеллист» (1840—1905, ред. М. И. Бернард, позже—Н. М. Бернард). Особое место в театр. периодике 1-й пол. 19 в. занимает группа петерб. журналов: «*Репертуар русского театра*» (1839—41), «*Пантеон русского и всех европейских театров*» (1840—41), «*Репертуар русского и Пантеон всех европейских театров*» (1842), «*Репертуар русского и Пантеон иностранных театров*» (1843), «*Репертуар и Пантеон*» (1844—45), «*Репертуар и Пантеон театров*» (1847), «*Пантеон и Репертуар русской сцены*» (1848; 1850—51), «*Пантеон*» (1852—56). Эти журналы печатали разнообразные материалы по теории, истории и совр. состоянию драматич. иск-ва, музыки, балета, живописи в России и за рубежом. Во 2-й пол. 19 в. выходил «*Музыкальный и театральный вестник*» (СПБ, 1856—60); журн. «Искусства» включал, помимо раздела т-ра, музыку, живопись, архитектуру и словесность (СПБ, 1860, вышло шесть номеров); «Русская сцена»—ежемесячный (СПБ, 1864—65); «Театральные афиши и Антракт» — ежедневная, подзаголовок — газета (М., 1864—65), «Музыка и театр»—двухнедельный, подзаголовок—газета (СПБ, 1867—68); «*Суфлёр*» — 2 раза в неделю, подзаголовок — газета (СПБ, 1878—86); «*Театральная библиотека*»—ежемесячный (М., 1879—80, вышло 6 номеров); «Театральный мирок» — еженедельный журн., подзаголовок — газета (назв. менялось, СПБ, 1884—93); «Дневник театрала» (М., 1889—91, подзаголовок—еженедельная газета, вышло всего 12 номеров); «*Артист*» (М., 1889—95, с 1892—с приложением «*Дневник артиста*»); «Дневник театра и искусства», подзаголовок — газета (СПБ, 1898—1905, выходила по 2—4 номера в год); «*Театрал*»—еженедельный иллюстрированный (М., 1895—98); «*Театр и искусство*»— еженедельный иллюстрированный (СПБ, 1897—1918), приложения: «Словарь сценических деятелей» (1898—1903) и «*Библиотека театрала*»—еженедельная, подзаголовок—газета (СПБ, 1903—05, вышло 73 номера, ред.-издатель А. А. Плещеев); «*Театральная Россия*» — еженедельный (СПБ, 1904—05), организован на основе журналов: «Музыкальный мир» и «Театральная газета» (СПБ, 1904—05); «Русский артист» — еженедельный (М., 1907—08); «*Сцена и жизнь*» — еженедельный иллюстрированный (СПБ, 1907—08, вышло 25 номеров); «*Рампа и жизнь*» — еженедельный иллюстрированный (М., 1909—18); «*Студия*» —еженедельный (М., 1911—12, с авг. 1912 в СПБ—«Новая студия»); «*Маски*» — ежемесячный (М., 1912—15), «Театральная газета» — еженедельная (М., 1913—18); «Любовь к трём апельсинам» (ред.-изд. Вс. Мейерхольд, СПБ, 1914—16) и др.

Существовали специальные журналы, в к-рых печатались пьесы. Первый — «*Российский Феатр*, или Полное собрание всех российских Феатральных сочинений» (СПБ, 1786—91, 1793—94); «*Талия*» — ежегодный (М., 1810—12); «Собрание театральных пиес...»—ежемесячный (СПБ, 1858—59) и «Драматический сборник»—ежемесячный (СПБ, 1858—62), в 1859 слились, в дальнейшем выходили как приложение к журн. «Музыкальный и театральный вестник»; «*Театральная библиотека*» — ежемесячный (М., 1891—94, 1896—98); «Сцена» — серия репертуарных выпусков (М., 1894—1907, вышло св. 163 номеров), в 1907—09 под назв. «Пьесы и роли» (33 номера, изд. «Театральный вестник книгоиздательства библиотеки С. Ф. Рассохина»); «*Домашний театр*» — ежемесячный, приложение к журн. «Родина» (СПБ, 1895—1904); «Вестник лучших драматических произведений французских писателей» — ежемесячный (СПБ, 1901—1902, на рус. и франц. яз. параллельно, вышло свыше 13 номеров, ред.-издатель А. П. Фёдоров) и т. п.

К периодич. изданиям приближается сб. «Русская Талия. Подарок любительницам и любителям отечественного театра на 1825 г.» (СПБ, 1824, ред.-издатель Ф. Булгарин), в к-ром были напечатаны отрывки из драматич. произв., в т. ч. впервые опубликованы нек-рые сцены из «Горя от ума».

Особую группу Ж. т. (журналов-газет) составляли издания, публикующие либретто и программы спектаклей и др. зрелищ; см. *Программы театральные*.

Вся театр. периодика в дореволюц. России возглавлялась частными предпринимателями; в единичных случаях Ж. т. издавались отд. учреждениями, организациями, т-рами. Крупнейшим изданием этого рода является «*Ежегодник императорских театров*» (СПБ, 1892—1915); «Журнал театра Литературно-художественного общества» (первоначально — «Театр Литературно-художественного общества», СПБ, 1906—10); «Известия Совета императорского Русского театрального общества» (СПБ, 1913—17, с 1917, М., вышло 23 номера); «*Записки Передвижного Общедоступного театра*» (СПБ, 1914, 1917—24).

Кроме Москвы и Петербурга, осн. центров дореволюц. театр. периодики, отд. Ж. т. и журн.-газеты издавались также в провинц. городах. Среди этих изданий — на рус. языке: «Бакинский театральный курьер» (Баку, 1913—14, ред.-издатель Е. С. Мельников); «Иркутская справочная театральная газета» (1906); «Сибирские театральные известия» (Иркутск, 1906—07, ред. В. П. Калугин, И. Сеглин); «Киевский театрал» (Киев, 1906—07, ред. Г. Я. Адельгейм, И. С. Поярков, Г. В. Шварц); «Киевский листок» (Киев, 1907—08, ред. А. В. Карпов); «*В мире искусств*» (Киев, 1907—10); «Театральное либретто» (Нижний Новгород, 1908—09, ред.-издатель В. Успенский); «Театр» (Одесса, 1896—1902, в 1902—05 — «Вечерняя и театральная газета», ред.-издатель Н. Г. Вучетич, И. П. Желиховский, Г. М. Сигал, А. Ф. Фёдоров); «Театр-варьете» — двухнедельный (Одесса, 1906—12, на рус., нем. и англ. яз., ред.-издатель Л. М. Ленин-Менделеев, Д. Г. Порпурин); «Дивертисмент» — иллюстрированный журн. т-ров варьете, цирков и спорта (Одесса, 1907—18, ред. Б. А. Бродский, Ф. Н. Кубчишен); «Театральный листок» — ежедневная иллюстрированная газета (Одесса, 1908—11, ред.-издатель В. М. Ханис, Э. Коссовский), «Обозрение театров», позднее—«Одесское обозрение театров» (Одесса, 1911—17, ред. А. Л. Гершкович, З. Я. Генис, И. С. Эрманс); «Южная театральная газета» (Ростов-на-Дону, 1906—07, ред.-издатель В. П. Щульман); «Сцена и жизнь» (Ростов-на-Дону, 1907—08, ред. П. Л. Бурцечи, В. И. Мурашевский, В. В. Турпевич); «Театральное эхо» (Саратов, 1907, ред.-издатель Н. И. Соболь-щиков-Самарин); «Последние новости сезона» (Харьков, 1907—17, ред. М. И. Шор); «Вестник опер» (Харьков, 1912—1913, ред.-издатель А. И. Петухов).

На языках др. народов дореволюц. России: на польском яз.— «Goniec teatralny» («Театральный вестник») — еженедельный иллюстрированный журн. (Варшава, 1877—78, ред.-издатель И. Наимский), «Echo muzyczne i teatralne» («Музыкальное и театральное эхо») — еженедельный журн. (Варшава, 1883—1907), «Kurjer teatralny» («Театральный курьер»)—еженедельный (Варшава, 1901—05); «Scena i Sztuka» («Сцена и искусство») — журн., подзаголовок — газета (Варшава, 1907—12), «Organ» («Орган») — журн. (Варшава, 1909—15, на польск. и рус. яз., ред.-изд. Р. З.

Витолло); на нем. яз. — «Rigasches Theaterblatt» («Рижский театр. листок», Рига, 1815 — 16, с конца 1815—«Abendblatt für allerlei Leser»—«Вечерний листок для любых читателей»); на латыш. яз. —«Skatuwe» («Сцена») — ежемесячный журн. (Рига, 1906—07); на груз. яз.— «Театри» («Театр») — еженедельное издание (Тифлис, 1885—89, ред.-изд. В. А. Абашидзе, А. Е. Неберидзе), «Театри да цховреба» («Театр и музыка») — еженедельный (Тифлис, 1910; 1914—17; 1920; 1924 — 26, ред.-издатель И. З. Имедашвили); на арм. яз. —«Татрон» («Театр») — журнал (Тифлис, 1893—1905, ред.-издатель А. Тарханян), «Ушарар» («Суфлёр»)—журнал (Тифлис, 1907—09, 1912—13, ред.-издатель М. Меграбян), «Татрон ев ераижтутюн» («Театр и музыка»)— иллюстрированный ежемесячник (Тифлис, 1910—17, ред.-издатель А. Майлян).

Среди рус. дореволюц. Ж. т. существовали спец. журналы, посв. гл. обр. т-рам-варьете, кафе-концертам, кабаре, циркам: «Артистическое иллюстрированное обозрение кафе-концертов, театров-варьете и цирков» (СПБ, 1898—99, на рус. и частично на франц. яз. вышло 25 номеров, ред.-издатель Е. С. Метакса); «Друг артистов» — двухнедельный журн. театра-варьете, цирка и спорта (М., 1909, вышло 8 номеров, ред.-издатель О. И. Журавская); «Артист и сцена»—иллюстрированный двухнедельный журн. драмы, оперы, оперетты, фарса, театра-варьете, цирка... (СПБ, 1910—12, вышло 59 номеров, ред.-издатель Е. А. Асташева, М. Э. Садовский); «Артистический мир» — журн. театров-варьете, цирка, спорта и кинематографов (М., 1912—18, вышло 40 номеров, ред.-издатель А. З. Серполетти); «Варьете и цирк»—еженедельный иллюстрированный (М., 1912—17, вышло 48 номеров, ред.-издатель Я. Г. Бадиков); «Сцена и арена» — журнал Российского общества артистов варьете и цирка (М., 1914—18). Эти издания были гл. обр. рекламными, их ценность в фактологич. сведениях (имена исполнителей и их номера, названия зрелищных предприятий и др.).

Журналы театральные в СССР.

Первый рус. сов. Ж. т. — «Вестник государственных театров» (П., 1917—19). В 1918—21 выходили 116 театр. периодич. изданий, но они существовали недолго (только 20 выходили в течение одного-двух лет). Ценные материалы о театр. иск-ве этого периода содержат «*Бирюч Петроградских государственных театров*» (1918—20), «*Жизнь искусства*» (1918—22 — газета, в 1923—29 — журнал), «*Вестник театра*» (1919—21), «*Вестник работников искусств*» (1920—26), «Культура театра» (1921—22), «Еженедельник петроградских государственных академических театров» (1922—23).

В последующие годы, с ростом общей сов. периодич. печати, росла и журнальная периодика по т-ру (св. 500 изданий до 1961 против 384 за весь дореволюц. период). Наряду с Ж. т., издающимися гос. организациями, возникли профсоюзные, общественные и др. журналы; несоизмеримо вырос их идейно-художеств. уровень. Сов. Ж. т. стали активными пропагандистами совр. отечеств. и передовой зарубежной театр. культуры, а также лучших традиций театр. наследия прошлого. На страницах сов. Ж. т. освещаются коренные вопросы марксистско-ленинской эстетики, печатаются статьи по истории, теории, технике, организационной практике театра, развёрнутые рецензии по отд. постановкам сов. и зарубежных т-ров, публикуются творч. портреты театр. деятелей, библиографич. обзоры и т. д.

Среди сов. Ж. т.: «Театральная жизнь» — еженедельный (Киев, 1918), «Театральный журнал» — еженедельный иллюстрированный (Харьков, 1918), «Мельпомена»—еженедельный (Одесса, 1918—19), «Театральный вестник» (Харьков, 1919), «Театр и искусство» — еженедельный (Чита, 1919), «Шляхи мистецтва» («Пути искусства») —ежемесячный журн. Художеств. сектора Главполитпросвета УССР (Харьков, 1921—23, на укр. яз.), «Искусство»— еженедельный (Киев, 1922), «Художественная мысль» —еженедельный (Харьков, 1922), «Театральная Вологда» — два раза в неделю (Вологда, 1922), «Силуэты» (Одесса, 1922—25), «*Новый зритель*»—еженедельный (М., 1924—29), «Современный театр»—еженедельный (М., 1927—29), «Хеловнебис драша» («Знамя искусства») — ежемесячный (Тбилиси, 1924, на груз. яз.), «Рабочий Зритель» — еженедельный (Москва, 1923—25), «Искусство трудящимся» — еженедельный журн. научно-художеств. секции Гос. учёного совета (М., 1924—26); «*Рабочий и театр*» (Ленинград, 1924—37), впоследствии «*Искусство и жизнь*» (Ленинград, 1938—41); «Театр, музыка, кино»—еженедельный (Киев, 1925—27), «Театр» — еженедельный (Вятка, 1925—28), «Театр и кино» — еженедельный (Баку, 1925—26), «Эхо театра» — еженедельный (Свердловск, 1925—26), «Нове мистецтво» («Новое искусство») — еженедельный журн. отдела искусств Главполитпросвета УССР (Харьков, 1925—28, на укр. яз.), «Тамашаче» («Зритель»)—ежемес. (Казань, 1927—30, на тат. яз.), «Рабис» (М., 1927—34), «*Сабчота хеловнеба*» («Советское искусство», Тбилиси, 1927, 1931—32, 1935, 1941, 1953..., на груз. яз.), «Радиньске мистецтво» («Советское искусство», Киев, 1928—32, на укр. яз.), «Радянський театр» (Харьков, 1929—31, на укр. яз.), «Массовый театр» — ежемесячный (Харьков, 1931—33), «*Советский театр*» (М., 1930—33), впоследствии «*Театр и драматургия*» (М., 1933—36), «Хорурдани арвест» («Советское искусство», Ереван, 1932—41, на арм. яз.), «Театр» (Киев, с 1936—40—..., на укр. яз.), «Театр» (М., 1937—1940, с 1943), «Театральная жизнь» (М., с 1958).

Новый вид журнальной периодики по т-ру, возникший в СССР, — издания по самодеятельному т-ру. Первый журнал—«Народный театр» (М., 1918, вышло четыре номера). Затем: «*Синяя блуза*»,орган Культотдела МГСПС (М., 1924—28), «*Малые формы клубного зрелища*» — репертуарные сборники МГСПС (после — МОСПС, М., 1928—30, вышли 32 номера) и «За агитпропбригаду и Трам», орган МОСПС и Центр. Совета Трамов (М., 1931—32, вышло 6 номеров); «*Деревенский театр*» (М., 1925—31, с 1928 — с приложением «Красная рубаха»); «Искусство массам»— орган Сектора иск-в Наркомпроса, ЦК ВЛКСМ и Центр. дома самодеятельного иск-ва им. Крупской (М., 1931, вышло 9 номеров), «Самодеятельное искусство» — ежемесячник сектора искусств Наркомпроса, АПО ЦК ВЛКСМ и Центр. дома самодеят. иск-ва им. Крупской (М., 1932—33, вышло 14 номеров); «*Колхозный театр*» (М., 1934—36); «*Народное творчество*» (М., 1937—39); «ЖТГ» — «Живая театрализованная газета», орган Окружкома ВКП(б), Окрпрофобра и Окрполитпросвета (Пермь, позднее — Свердловск, 1926—31, подзаголовки и периодичность менялись); «Сільский театр» — ежемесячный (Харьков, 1926—30, на укр. яз.); «Клубная сцена» (М., 1927—28, 1930—32); «Пионерская ЖТГ» — Живая театрализованная газета (Пермь, позднее — Свердловск, 1927—32); «Красноармейская эстрада» (М., 1928—31), «Красноармейский клуб» (М., 1932—35), «Молодёжная эстрада» —двухмесячный (М., 1943—53), «Художественная самодеятельность» — двухмесячник Республиканского дома нар. творчества (Вильнюс, на литов. яз. с 1956); «Художественная самодеятельность» — ежемесячный ВЦСПС (М., с 1957).

Одним из видов журнальной периодики по т-ру можно считать также бюллетени, выпускаемые разл. организациями — см. *Театральные бюллетени*.

Среди журналов, публикующих произв. драматургии, — ежемесячный альманах «Современная драматургия» (М., с 1957). Большое распространение получили в СССР журналы-программы — см. *Программы театральные*. Эстраде и цирку посв. сов. журналы «Цирк» (М., 1925—27), «Цирк и эстрада» (1927—30), «Советский цирк» (выходит с 1957).

Лит.: Вишневский В. (сост.), Театральная периодика. Часть I. 1774—1917, Часть II. 1917—1940, [М.—Л., 1941]; Театральное наследство. Сообщения и публикации, М., 1956, с. 29—43; Периодическая печать СССР. 1917—1949, М., 1958, с. 109—118 и 124—138; Летопись периодических изданий СССР 1950—1954, М., 1955, с. 111—112; Летопись периодических изданий СССР. ... (с 1 янв. 1955 по 1 апр. 1958, М., 1959, с. 25; то же — с 1 янв. 1955 по 1 апр. 1959, М., 1959, с. 36); Смирнов-Сокольский Н. П., Рассказы о книгах, М., 1959, с. 225—228, 282, 355—371, 2 нед., М., 1960.

Журналы театральные за рубежом.

Появление театр. журналистики как самостоятельной отрасли журнальной периодики за рубежом относится к 70-м гг. 18 в. («Journal des théâtres»— первый франц. Ж. т., Париж, 1770, и др.). Постепенно эта отрасль журнальной периодики стала развиваться всё шире, получив особое распространение в 19—20 вв. В 20 в. спец. периодич. изд. имеются во мн. странах мира (наряду с театр. разделами в общей прессе).

Австрия—«Maske und Kothurn» («Маска и котурны»)—квартальное изд. по театроведению, Вена, 1955.

Англия — «Era» («Эра») — еженедельный журнал по всем видам зрелищных иск-в (информация, хроника, спрос и предложение), Лондон, 1837—39; «The Theatre industry» («Театральная индустрия») — ежемесячный, Лондон, 1894; «The Dancing Times» («Временник по танцу»), Лондон, 1894, нов. серия, 1910—; «Drama» — 4 раза в год, Лондон, 1919—; «Theatre World» («Театральный мир»)—ежемесячный, Лондон, 1925—; «Sawdust ring» («Опилочный ринг»)—орган цирковой Ассоциации Великобритании, Лондон, 1934—; «Mime Review» («Обозрение по мимическому искусству») — 4 раза в год, Лондон, 1935—39; «Performer» («Исполнитель») — еженедельный орган Федерации артистов варьете, Лондон, 1906—12; 1926—; «Amateur Stage» («Любительская сцена») — ежемесячный, Лондон, 1946—; «Ballet to-day» («Балет сегодня») — ежемесячный о совр. балете, Лондон, 1946—; «Theatre notebook» («Театральные заметки»), 4 раза в год, Лондон, 1946—; «Plays and Players» («Пьесы и актёры») — ежемесячный, Лондон, 1953—; «Act» «Действие») — журн. по драматургии, выходит раз в 3 мес., Йорк, 1955; «Stage» («Сцена») — ежемес., Лондон, 1880—.

Аргентина — «Máscara» («Маска»), Буэнос-Айрес, 1940; «Boletin de estudios de teatro» («Бюл. по изучению театр. иск-ва»), Буэнос-Айрес, 1943—; «Proscenio» («Просцениум»), Буэнос-Айрес, 1945—; «Talia» («Талия») — ежемесячный журн. по т-ру и иск-ву, Буэнос-Айрес, 1953—.

Бельгия — «Amateur» («Любитель») — двухнедельный журн., орган Нац. федерации драматич. иск-в, Брюссель, 1946—; «Théâtre dans le monde» («Мировой театр») — квартальное издание, орган Междунар. театр. ин-та (с участием ЮНЕСКО), Брюссель, 1952—.

Болгария — «Изкуство» («Искусство») — ежемесячный, София, 1944—; «Театър» — ежемесячный — орган Союза театр. работников, София, 1947—; «Годишник на Высшия институт за театрално изкуство „Кръстю Сарафов"» («Ежегодник высшего театр. ин-та им. Крыстю Сарафова»), София.

Бразилия — «Revista de teatro» («Театральный журнал») — двухнедельное издание. Ассоциации бразильских драматургов, Рио-де-Жанейро, 1917—; «Comoedia» («Комедия») — ежемесячный театр.-драматургич. журн., Рио-де-Жанейро, 1946—; «Revista de teatro amador» («Любительский театр») — ежемесячник, Сан-Паулу, 1955—.

Венгрия —«Színház és Film művészet» («Театральное и кинематографич. иск-во»), Будапешт, 1950—; «Tánzmüvészet» («Искусство танца»), Будапешт, 1951—; «Színháztörténeti értesitő» («Историко-театральный вестник») под ред. Музея истории т-ра, Будапешт, 1953—; «Film, Színház, Muzsika» («Кино, театр, музыка»)—журн., Будапешт, 1957—.

Германия — «Bayreutheur Blätter» («Байрёйтские листки») — периодич. изд. Совета Байрёйтских фестивалей и Всеобщего вагнеровского союза, Байрёйт, 1878—1938; «Artist» — еженедельный журн. «малых форм» (варьете, кабаре, цирк, музыка), Дюссельдорф, 1883 —; «Bühne und Welt» («Сцена и мир», позднее — «Deutsches Volkstum») — ежемесячный журн. по т-ру, лит. и музыке, Берлин, 1898—1939; «Masken» («Маски») — двухнедельный, Дюссельдорф, 1906—; «Bühne» («Сцена», ранее — «Deutsche Bühne») —орган Нем. союза сценич. деятелей, Берлин, 1909—;«Theater»— ежемесячный, Берлин, 1909; «Bühnentechnische Rundschau» («Театрально-технич. обозрение»)—двухнедельный журн. по технике сцены, строительству и оборудованию театр. зданий, Берлин, 1910—; «Volksbühne» («Народная сцена») — ежемесячный журн. Объединения нем. союзов народного т-ра, Берлин, 1947 —; «Puppenspieler» («Кукольник», первоначально —«Кукольный театр») — журн., Бохум, 1923—; «Der Tanz» («Танец») — ежемесячный хореографич. журн., Берлин, 1928—; «Theater der Zeit» («Современный театр») — ежемесячный журн. т-ра, кино и музыки, Берлин, 1946—; «Artistik» («Эстрадник-циркач») — еженедельный журн. варьете, кабаре, цирка, Берлин (ГДР), 1955—.

Голландия — «Theater» — ежегодный журн. театра, оперы, балета, Амстердам.

Дания — «Echo» («Эхо») — журн. варьете и цирка 1939—; (на англ., датск., нем. и франц. яз., параллельно), Копенгаген, «Scenen», театр. журн., Копенгаген, 1950.

Индия — «Theatre» — журн. драмы и искусств, раз в 3 мес., Бангалур, 1931—; «Unity» («Единство») —ежемесячный, Калькутта, 1952—; «Gujarati Natya» («Гуджаратская драма»)—ежемесячный, Бомбей, 1953—; «Nritya Bharati» («Индийские танцы») — квартальный журн. по театру, Бомбей, 1954; «Natya» («Сценич. иск-во») — журн. театр. иск-ва, раз в 3 мес., Нью-Дели, 195.—; «Marg», ежеквартальный, Бомбей.

Испания —«Teatro»—ежемесячный, Мадрид, 1952—;

Италия — «Dramma» («Драма») — репертуарно-театральный ежемесячный журн., Турин, 1925—; «Commedia fiorentina» («Флорентинская комедия») — ежемесячный, Флоренция, 1927—; «Scenario» («Сцена») — ежемесячный журн. драмы, балета, театра, музыки, цирка, Милан, 1932—; «Rivista italiano del dramma» («Итальянский драматич. журн.») — двухнедельный, Рим, 1937—; «Sipario» («Занавес») — ежемесячный, Милан, 1946 —; «Ridotto» («Театральное фойэ») — ежемесячный, Венеция, 1951—; «Spettacolo» («Зрелище») — квартальный, Рим, 1951—; «Arena» — театр. журн., раз в 3 мес., Рим, 1953—; «Palcoscenico» («Сценич. подмостки») — 5 раз в год, Милан, 1954—; «Teatro d'oggi» («Современный театр»), Рим, 1953—; «Maschere» («Маска») — ежемесячный, Рим, 1956—; «Rivista di studi teatrali» («Театральное обозрение») — раз в 3 мес., Милан, 1953—.

Канада — «Teatre Canade» («Канадский театр») — ежемесячный, Оттава, 1951—.

Китай — «Сицюй бао» («Театральный вестник») — ежемесячный, Пекин, 1954 —; Аньхой сицюй Хэфей (Аньхойский театр [Пекин], 1958; «Удао» («Танцы») — журн., Пекин; «Цзюйбэнь» («Пьесы») — журн., Пекин, 1959—.

Куба — «Revista nacional de teatro» («Народный театр»), журн., Гавана, 1960—.

Перу — «Escena» («Сцена») — Лима, 1953— (выходит нерегулярно).

Польша — «Teatr ludowy» («Народный театр») — ежемесячный журн. по любительскому т-ру и самодеятельным муз. коллективам, Варшава, 1908—; «Teatr» — ежемесячный, Варшава, 1945—; «Dialog»— ежемесячный журн. драматургии, т-ра, кино, радио, Варшава, 1956—; «Pamiętnik teatralny» («Дневник театра») — квартальное периодич. издание по истории т-ра и критике, Варшава, 1952—; «Teatr lalek» («Театр кукол») — квартальный журн., Лодзь, 1950—; «Listy teatru Polskiego» («Театральные страницы») — нерегулярн., Варшава; «Le théâtre en Pologne» («Театр в Польше»)— ежемесячный журн. Польского сектора Междунар. театр. ин-та (с участием ЮНЕСКО), Брюссель, 1959—.

Португалия — «Bulletin d'histoire du théâtre portugais» (журн. истории португ. т-ра) — выходит раз в полгода, Лисабон, 1950—.

Румыния — «Scena şi ecranul» («Сцена и экран»)— двухнедельный журн., Бухарест; «Teatrul» («Театр»)— ежемесячный журн. Министерства образования и культуры и Союза писателей Румынской Народной Республики, Бухарест, 1956—.

США — «Billboard» («Афишная доска») — журн. т-ра, цирка, Цинциннати, 1894—; «Cast» («Труппа») — еженедельный журн. нью-йоркских т-ров, Нью-Йорк, 1899—; «Variety» («Варьете») — еженедельный, Нью-Йорк, 1905—; «Theater arts» («Театральное искусство») — ежемесячный, Нью-Йорк, 1916—; «Dance magazine» — ежемесячный, о хореографич. иск-ве (первонач:«Dance lovers'magazine»), Нью-Йорк, 1923—; «Shakespeare association bulletin» (Бюллетень Шекспировского об-ва Америки), Нью-Йорк, 1924—; «Stage» («Сцена»)— ежемесячный, Нью-Йорк, 1925—; «Dance» («Танец») — ежемесячный,Нью-Йорк,1927—; «White tops» («Белые вышки»)— двухнедельный, Эвансвилл, 1928—; «Theater news» («Новости театра») — еженедельный, Нью-Йорк, 1928—; «Carolina playbook» («Альманах драматургии и театра») — квартальное издание Ассоциации драматургов и актёров, Нью-Йорк, 1928—36 (с 1936 — приложение к новому журн. «Carolina Stage»—«Театр Каролины»); «Circus scrap book» («Альбом по цирку»), выходит 1 раз в 3 мес., Нью-Йорк, 1929—; «Theater Leben» («Театральная жизнь») — ежемесячный на нем. яз., Нью-Йорк, 1931 —; «Working theater» («Рабочий театр») — ежемесячный журн. Лиги рабочих т-ров США, Нью-Йорк, 1932—; «Theater Workshop»(«Театральная мастерская») — квартальный театр. и киножурнал, Нью-Йорк, 1936—; «One act play magazine» («Альманах одноактных пьес») — ежемесячное издание, Бостон, 1937—; «Plays» («Пьесы») — ежемесячный, Бостон, 1941—.

Турция—«Türk tiyatrosü» («Турецкий театр»)—еженедельный, Стамбул, 1951—.

Франция — «Théâtre contemporain illustré» («Современный театр в иллюстрациях»)—Париж, 1852—67; «Les annales du théâtre et de la musique» («Ежегодники театра и музыки»)—Париж, 1875—1910; «Théâtre français du XIX siècle» («Французский театр 19 в.») — Париж, 1876—84; «Illustration théâtrale» («Театральная иллюстрация», приложение к универсальному франц. журн. «L'Illustration», заголовок менялся: «La petite Illustration — série théâtrale», «La petite Illustration théâtrale—nouvelle série»—Париж, 1943—47 (с 1947—«Le monde illustré théâtral et littéraire», приложение к журн. «Le monde illustré»); «Rampe» («Рампа») — двухнедельный журн. театр. программ, Париж,1915—; «Bon répertoire» («Хороший репертуар») — двухнедельный театрально-репертуарный журн., Париж, 1921—; «Théâtre populaire» («Народный театр») — раз в 3 мес., Париж, 1953; «Paris théâtre», ежемес., Париж, 1947; «Revue d'histoire du théâtre» («Историко-театральное обозрение») — раз в 3 мес., Париж, 1948—; «Avant-scène» («Авансцена») — двухнедельный репертуарно-театр. журн., Париж, 1949—; «Cirque dans l'Univers» («Всемирный цирк») — квартальное издание Клуба цирковых деятелей под руководством Анри Тетара, Париж, 1951—; «Dance» («Танец») — ежемесячный журн., международное обозрение по танцу, Париж, 1954—.

Чехословакия — «Loutkář» («Кукольник») — ежемесячный журн., Прага, 1915—; «Lidovè divadlo» («Народный театр») — орган чешского общества театр. любителей, Прага, 1920—; «Loutková Scena» («Кукольная сцена»)— журн. теории и практики кукольного т-ра, 10 раз в год, Прага, 1945—; «Divadlo» («Театр») — журн., выходит 10 раз в год, Прага, 1946—; «Velka opera» («Большая опера») — журн. новой оперы и сценич. танца, Прага, 1946—; «Slovenské divadlo» («Словенский театр») — квартальное издание, Братислава, 1952—; «Narodni divadlo» («Народный театр»)— программа Пражского Нац. т-ра, 30 выпусков в год (аналогичное издание выпускают все крупнейшие т-ры Чехословакии),1924—; «Ochotnické divadlo» («Любительский театр»)— раз в 2 месяца, Прага, 1956—; «Film a divadlo» («Фильм и театр»), журн., 24 номера в год, Братислава.

Швейцария «Rythme» («Ритм») — орган Междунар. объединения преподавателей ритмики по системе Далькроза, Женева, 1916—; «Volksbühne» («Народная сцена») — ежемесячный журн. Центрального объединения швейцарских драматич. обществ, Люцерн — Цюрих, 1923—; «Le mois théâtral» («Театральный месяц»)—ежемесячный, Женева, 1935—; Schweizerische Teaterzeitung» («Швейцарская театр. газета») —ежемесячный, Эльг, 1946—.

Швеция — «Teatern» («Театр») — журн. театр. иск-ва, музыки и кино, выходит нерегулярно, Стокгольм, 1934—; «Scen och salong» («Сцена и зрительный зал»)—театр. и киножурнал, Стокгольм, 1916—.

Югославия — «Scena» («Сцена») — квартальный журн. зрелищ, Загреб, 1950—; «Teatar» («Театр»)— двухнедельный журн., Загреб, 1955—.

Япония — «Engel gwaho» — ежемесячный журн., Токио, 1907; «Play» («Зрелище») — журн. заголовок — на англ. яз., текст на япон.

Лит.: Иностранная периодика. Систематический указатель, изд. 1954—60, полученных библиотекой им. Ленина, вып. V, М., 1961, с. 340—42; Театр за рубежом. 1, Театр стран нар. демократии, Л. — М., 1958, с. 255—271, 290—93; British Union-Catalogue of peridoicals..., v. 1—4, L., 1955—58; Ulrich's periodicals directory..., N. Y., 1932—; Les annales du théâtre et de la musique, P., 1875—1910; Repertoire de la presse et des publications périodiques françaises, P., 1958, с. 754—56; Guide to Indian periodicals, Delhi, 1955—56. Аналогичные сводные указатели имеются и по мн. др. странам (Германии, Италии, Латинской Америке и т. д.); Hugnes le Roux, Les jeux du cirque et la vie foraine, P., 1884, с. 1—9.

А. Аг., А. Ш.

ЖУРНЕ́ (Journet), Марсель (25.VII.1867—5.IX. 1933) — французский артист оперы (бас). Дебютировал на оперной сцене в Безье в 1891. С 1892 выступал в т-ре «Де ла Монне» в Брюсселе. В 1897—1909 — солист т-ра «Ковент-Гарден». В 1900—08 гастролировал на сцене т-ра «Метрополитен-опера», с 1912 — на сцене оперных т-ров Монте-Карло, Парижа («Гранд-Опера»), Буэнос-Айреса («Колон»), Чикаго, Барселоны и др. городов мира. С 1922 часто выступал в т-ре «Ла Скала», участвовал в премьерах итал. опер под рук. А. Тосканини («Нерон» Бойто, 1924, и др.). В 1931 оставил сцену.

Наряду с П. Плансоном и Э. Решке Ж.— один из выдающихся франц. певцов конца 19 — нач. 20 вв. Обладал голосом исключительным по силе, красоте тембра и широте диапазона. Исполнение Ж. отличалось лёгкостью и свободой звуковедения, высоким технич. мастерством, яркой эмоциональностью и артистизмом.

Партии: Лепорелло («Дон Жуан»), Марсель («Гугеноты»), Ландграф, Вотан, Сакс («Тангейзер», «Валькирия», «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера), Вильгельм Телль (о. п. Россини), Мефистофель, Эскамильо; Атанаэль («Таис» Массне), Тонио («Паяцы»), Скарпиа («Тоска»), Голо («Пелеас и Мелизанда» Дебюсси).

Вс. Т.

ЖУРУ́ЛИ, Георгий Багратович (р. 22.X.1899) — грузинский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1943). Учился в Тбилисском ун-те на историко-филологич. ф-те. Занимался в драм. студии при МХТ под рук. режиссёра Мчеделова. До 1932 работал режиссёром в рус. т-рах. В 1933 возвратился в Грузию и был назначен художественным рук. Потийского т-ра. В 1934—38 и 1941—45 — режиссёр-постановщик Т-ра им. К.Марджанишвили, в 1938—41— Т-ра им. З. Палиашвили, в 1945—49 — худ. рук. Сухумского т-ра. С 1949 — гл. режиссёр Грузинского ТЮЗа. Пост. спектакли: «Иные нынче времена» Цагарели, «Сурамская крепость» Мтварадзе, «Из искры» Дадиани, «Ревизор», «Двенадцатая ночь», «Коварство и любовь» и др.

Д. Ч.

ЖЮДИК (Judic) [наст. имя и фам.— Анна Дамьен (Damiens); 17.VII.1850—15.IV.1911] — французская артистка оперетты. Училась в Парижской консерватории. В 1867 дебютировала как эстрадная певица, затем выступала в эстрадном и водевильном



жанре в разл. парижских т-рах, в т. ч. «Жимназ», «Гете», «Фоли бержер», в кафе-концерте «Эльдорадо», в провинц. т-рах. В 1872 по приглашению Ж. Оффенбаха выступила в оперетте на сцене т-ра «Буфф-Паризьен», после чего с успехом гастролировала в городах Европы (неоднократно в Петербурге с 1875).

В творчестве Ж. актёрское иск-во франц. оперетты достигло своей вершины. Яркое комедийное дарование, грациозный жест, точная мимика сочетались в игре Ж. с богатой — от колоратуры до муз. говорка — вок. интерпретацией образа. Создала новый жанр театрализованной эстрадной песни (chanson de geste), позже развитый певицей И. *Гильбер.*

Роли: Елена, Кунигунда, Герцогиня («Прекрасная Елена», «Король-морковь», «Герцогиня Герольштейнская» Оффенбаха), Нитуш («Мадемуазель Нитуш» Эрве), Мальда («Серебряный кубок» Вассера) и др.

Лит.: Янковский М., Оперетта, Л.—М., 1937.

ЖЮЛЬЁН (Jullien), Адольф (1.VI.1845—30.VIII. 1932) — французский музыковед. Впервые выступил в печати в 1869. Работал муз. критиком в разл. парижских газетах, пропагандировал творчество Вебера, Шумана, а также Вагнера, Берлиоза, к-рым посвятил капитальные монографии; написал ряд работ о совр. композиторах: «Музыканты наших дней» (2 тт., 1892 и 1894), «Музыканты вчера и сегодня» (1910). Особую ценность представляют его исследования по истории франц. т-ра.

Соч.: L'opéra en 1788, P., 1873; Histoire du théâtre de m-me de Pompadour..., P., 1874; Les spectateurs sur le théâtre, P., 1875; L'église et l'opéra en 1735, P., 1877; La cour et l'opéra sous Louis XVI; Marie-Antoinette et Sacchini, Salieri, Favart et Gluck, P., 1878; La comédie et la galanterie au XVIII siècle, P., 1879; Histoire du costume au théâtre, P., 1880; L'opéra secret au XVIII siècle. 1770—1790, P., 1880; La comédie à la cour de Louis XVI, P., 1883.

Лит.: Delhasse F., Écrivains français. A. Jullien, P., 1884.



«ЗА КРА́СНЫЙ ПЕТРОГРА́Д» («1919 год»)— муз.-драматическая хроника А. *Гладковского* и Е. Пруссака, либр. В. Лебедева. Первая сов. опера. Пост. 24 апр. 1925, Ленингр. Малый оперный т-р (дирижёр Самосуд, реж. Петров, худ. Арапов; Железнов — Куклин, Даша — Максакова, мать — Николаева, Вася — Засецкий, Сермягин —Генари, Офицер — Киселёв, Комитетчик — Шаронов, Пузанов — Волгин, Комиссар — Серебровский, Унтер-офицер — Фомин, Квартирная хозяйка — Обидейко, Организатор коллектива — Курганов, 1-й красный — Григорович). *Н. Гр.*

«ЗА ТЕХ, КТО В МО́РЕ!» — пьеса в 3 д. 7 к. Б. А. *Лавренёва*. Соч. 1945. Пост. 8 мая 1946 в Ленингр. т-ре им. Пушкина (реж. Музиль, худ. Босулаев, комп. Дзержинский, Максимов — Меркурьев, Боровский — Киреев, Крюгер. Харитонов — Жуковский, Лишев — Адашевский, Будков — Воронов, Клобуков — Вальяно, Шабунина — Инютина, Горелова — Парамонова, Рекало — Борисов, Харитонова — Александровская). В Москве пост.: в 1947 Т-р им. Ленинского комсомола (реж. Берсенев, худ. Татлин, комп. В. Ширинский, Максимов — Петроченко, Боровский — Карнович-Валуа, Харитонов — Всеволодов, Лишев — Шаров, Будков — Вершинин, Клобуков —Пелевин, Шабунина — Фадеева, Горелова —Окуневская, Рекало—Иванов),Малый т-р (1947; реж. Зубов, Цыганков, худ. Пименов, Максимов — Анненков, Боровский — Царёв, Харитонов — Жаров, Лишев — Рыжов, Будков — Зражевский, Клобуков — Оленев, Шабунина — Зеркалова, Горелова — Гоголева, Рекало—Афанасьев), ЦТСА (1947; реж. Тункель, худ. Федотов, Максимов — Сегал, Боровский — Майоров, Харитонов — Хохлов, Клобуков — Попов, Шабунина — Солдатова, Горелова — Добржанская, Рекало — Зельдин). В 1946—47 пьесу пост. также: Волгоградский т-р (1946; реж. В. Иванов; Максимов — Синицын, Боровский — Красовский, Горелова — Е. Евгеньева); Куйбышевский т-р (1946; реж. Е. Дзиган; Максимов — Бурэ, Боровский—В. Кузнецов); Художественный т-р Латв. ССР (1946; реж. Смильгис, Эртнер, худ. Вилкс; Максимов — Крейцум, Боровский—Зиле); Одесский т-р (1946; реж. Соломарский; Максимов — П. Михайлов, Харитонов — Ляров); Т-р им. Камала (1946; реж. Уразиков, Халимжанов, Максимов — Камал III, Боровский — Гильманов); Ростовский-на-Дону т-р (1946; реж. Левантовский; Максимов — А. Никитин, Боровский — В. Молчанов); Горьковский т-р (1947; реж. Асеев, худ. Гераськименко; Максимов—Буйный, Боровский — Костин); Свердловский т-р (1947; реж. Брилль; Максимов — Ильин, Боровский — Б. Молчанов); Т-р им. Я. Купалы (1947; реж. Литвинов, худ. Дмитриев; Максимов — Рахленко, Боровский—Кудрявцев, Харитонов — Глебов, Шабунина — Жданович, Горелова — Галина, Харитонова — Ржецкая); Саратовский т-р (1947; реж. А. Ефремов, Максимов — Бржевский, Боровский — Сальников); Т-р им. М. Заньковецкой (1947; реж. Романицкий, худ. Борисовец, Максимов — Данченко, Боровский — Лисненко); Воронежский т-р (1947; реж. Энгелькрон, Максимов — Папов, Боровский — Пальмин); Т-р им. Хамзы (1947; реж. Гинзбург, Максимов — Бурханов, Боровский — Рахимов, Шабунина — Ишантураева); Харьковский рус. т-р (1947; реж. Крамов); т-р «Красный факел» (реж. Редлих); т-р Балтфлота (реж. Пергамент). Среди др. т-ров, ставивших в разные годы пьесу Лавренёва: Туркменский (Ашхабад), Александровский на Сахалине, Иркутский, Ивановский, Ижевский, Костромской, Краснояр-ский, Курский, Мариупольский, Финский драматич. т-р (реж. Туорила); Рыбинский, Самаркандский, Смоленский, Тамбовский, Тюменский, Фрунзенский, Якутский.

Пьеса перев. на яз.: арм. (С. Паязат), латыш. (Б. Гревинь), литов. (А. Брикиус), тат. (Б. Гизатуллин и М. Ильдар), туркм. (К. Бурунов), укр. (Е. Старинкевич) и др. В 1949 была пост. Народным т-ром в Софии; в 1952—в Ченстохове (Польша) и др.

Издания: Первая публикация пьесы — «Звезда», Л., 1945, № 12; под назв. «Дальняя дорога», пьеса в 4 д., 9 к., М.—Л., 1946; из последующих изд. — Лавренёв Б., Пьесы, М., 1954.

Лит.: «За тех, кто в море!». Материалы к постановке пьесы Б. Лавренева, М., 1946. *А. Шн.*

«ЗА ЧЕМ ПОЙДЁШЬ, ТО И НАЙДЁШЬ» («Женитьба Бальзаминова») — картины московской жизни А. Н. *Островского* (последняя часть трилогии; первая — «Праздничный сон — до обеда», вторая — «Свои собаки грызутся, чужая не приставай!»). Соч. 1861. Пост. 1 янв. 1863, Александринский т-р (Бальзаминова — Линская, Бальзаминов — П. Васильев, Красавина — Воронова, Матрёна — Рамазанова, Чебаков—П. Степанов, Белотелова—Васильева 2-я, Раиса — Натарова); 14 янв. 1863 в Малом т-ре (Бальзаминова — Рыкалова, Бальзаминов — Рассказов, Красавина — Акимова, Матрёна — Таланова, Чебаков — Дмитревский, Белотелова —Колпакова, Анфиса — В. Бородина, Раиса — Колосова). В дальнейшем пьеса неоднократно ставилась и возобновлялась на сценах Москвы, Петербурга и в провинции. Среди исполнителей: С. Васильев, В. Давыдов, И. Дуван-Торцов, Н. Музиль, Н. Яковлев (Бальзаминов), Стрельская, Красовская, О. Садовская (Красавина), Левкеева, Медведева, Никулина-Косицкая, Шаровьева (Белотелова) и др.

На сов. сцене: Т-р им. Сафонова, Москва (1925), студия Малого т-ра (реж. Каверин) (1926; под назв. «Похождения Бальзаминова», в спектакле объединены все части трилогии), Ленингр. т-р драмы (1934), Свердловский т-р (1943), Центр. т-р транспорта, Москва (1944), Чувашский т-р, Чебоксары (1946), Петрозаводский т-р (1947), Елецкий т-р (1947), Одесский т-р Советской Армии (1948), Иркутский ТЮЗ, Ярославский т-р, Таганрогский т-р (1949), Т-р им. Янки Купалы и Лиепайский т-р (1951), Т-р им. Кингисеппа (1953), Кировский т-р (1954), Брестский т-р (1957), Ленингр. драм. т-р (1958), Тульский т-р (1960) и др.

Издания: Первая публикация пьесы —журн. «Время», 1861, № 9; из последующих изд.— Островский А. Н., Собр. соч., т. 3, СПБ, 1896; Островский А. Н., Полное собр. соч. в 10 тт., т. 2, М., 1959. *А. Шн.*

«ЗАБА́ВНОЕ ВАРЬЕТЕ́», «Варьете амюзант» (Variété Amusante) — парижские театры, существовавшие в 1778—1816. 1) Основан в 1778 ярмарочным актёром Л. Леклюзом на Сен-Лоранской ярмарке. Т-р прошёл путь развития от ярмарочного балагана к стационарному т-ру; от репертуара, в к-рый входили пантомимы, дивертисменты, пьесы т. н. *пуассардского жанра*, — к лит. пьесам. Представления постепенно теряли буффонный характер, в них проникало сатирич. начало, они приобретали морально-дидактич. просветительскую направленность. Наряду с т-рами «Великие танцоры короля» и «Амбигю комик» «З. в.» способствовало укреплению демократич. тенденций в театр. иск-ве. В конце 80-х гг. 18 в. здесь шли 3-актные комедии в стихах А. Ж. Дюманьяна, Ш. А. Г. Пиго-Лебрена, Ж. М. Колло д'Эрбуа и др. «З. в.» прославил актёр М. Ф. *Воланж*, создавший образ наивного, обманутого простачка Жано. Среди др. известных актёров «З. в.» — Ж. Ф. Боле, Добиньи, Ф. Бордье. Т-р «З. в.» работал в разл. помещениях — на Сен-Лоранской и Сен-Жерменской ярмарках, на

ул. Бонди, на бульварах Сен-Мартен и Тампль, в Пале-Рояле. В конце 1789 антрепренёры Гайар и Дорфейль переименовали его в т-р «*Пале-Рояль*». 2) Открыт на Сен-Жерменской ярмарке 3 февр. 1791, вскоре после опубликования Декрета о свободе т-ров. Сначала наз. «Комич. и лирич. Варьете», затем, когда в т-р вступил талантливый итал. актёр А. Лаццари,— «Т-р гражданина Лаццари», позднее — «Французский и Итальянский театр», «Французский театр бульваров» и т. д. Покинув ярмарку и переведя свою труппу на бульвар Тампль, Лаццари открыл 24 марта 1793 новый т-р под назв. «З. в.». Используя права, данные революц. Декретом о свободе т-ров, Лаццари ставил комедии Мольера, Ж. Ф. Реньяра, Ф. Н. Детуша, Вольтера, Л. С. Мерсье, муз. драму «Пигмалион» Ж.Ж. Руссо и др., а также пьесы революционного репертуара: «Дворяне в деревне» — опера-водевиль А. Э. М. Гретри (1793), «Друг народа, или Смерть Марата» (1793), «Свобода негров» (1794) Г. Сент-Амана и др. После падения якобинской диктатуры в «З. в.» ставились антиякобинские пьесы: «Деспотизм и свобода» (1794) и «Якобинцы в аду» Шосье и др., а также водевили, пантомимы, мелодрамы. 31 мая 1798 пожар уничтожил здание театра.

Под названием «З. в.» существовали также 2 т-ра на бульваре Тампль в 1803—04 и 1815—16.

Лит.: Brazier N., Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origines, v. 2, P., 1838; De Manne A. E., Ménétrier C., Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet, Lyon, 1869; Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 2, М., 1939, с. 268; Lecomte L. H., Histoire des théâtres de Paris. Les variétés amusantes, P., 1908. *Е. Ф.*

ЗАБЕ́Л (наст. имя и фам.— Мариам Давыдовна Сахавян; 1858—1926) — армянская актриса. Сценич. деятельность начала в 1879, была партнёршей выдающихся арм. актёров П. Адамяна, Сирануйш, О. Абеляна. Играла в труппе арм. драм. об-ва в Тифлисе, часто выступала в арм. нар. т-рах, много гастролировала. З. преимущественно комедийная и характерная актриса; роли: Согомэ («Дядя Багдасар» Пароняна), Шушан («Злой дух» Ширванзаде), Кукушкина («Доходное место»), Анна Андреевна («Ревизор»), Гертруда («Гамлет»). В 1921 в Тифлисе был отмечен 40-летний юбилей её сценической деятельности. *С. Мел.*

ЗАБЕ́ЛА (по мужу — Врубель), Надежда Ивановна [20.III (1.IV). 1868—21.VI (4.VII).1913] — русская артистка оперы (колоратурное сопрано). В 1891 окончила Петерб. консерваторию по классу Н.А.Ирецкой. Брала уроки пения у М. Маркези в Париже. Впервые выступила на оперной сцене в сезоне 1893—94 в Киеве в труппе И. Я. Сетова. В сезонах 1894—95 выступала в Тифлисе, 1895—96 — в Петерб. частной опере, в 1896—1897 — в оперном т-ре в Харькове. Расцвет творческой деятельности З. связан с её выступлениями в 1897—1904 на сцене Моск. частной оперы Мамонтова. В 1904—11 З. — солистка Мариинского т-ра.

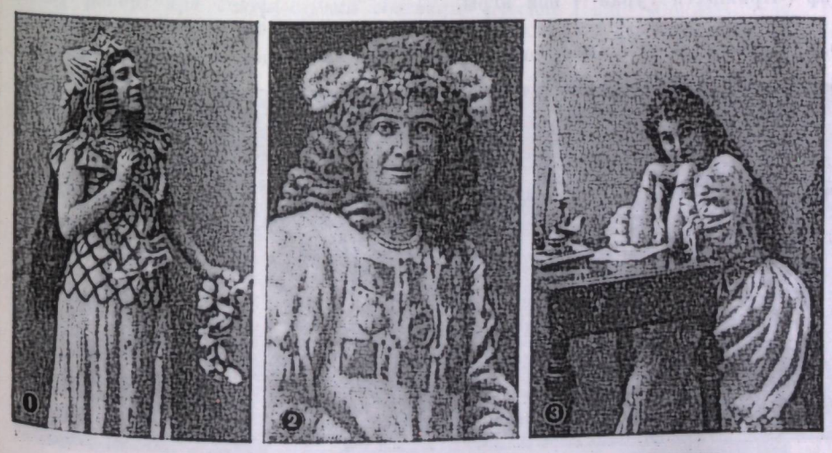


Получила широкую известность как исполнительница главных партий в операх Н. А. Римского-Корсакова— Марфа; Волхова («Садко»), Снегурочка; Царевна Лебедь («Сказка о царе Салтане»), Царевна («Кащей бессмертный») и др. Композитор высоко ценил дарование З.; партию Марфы он написал в расчёте на её муз.-сценич. и вок. данные (нежно-свирельное колоратурное сопрано) и посвятил ей несколько своих лучших романсов. Искусство З. отличалось большой эмоциональной правдивостью и тонкостью выражения. Её сдержанная и проникновенная игра чутко отражала все оттенки музыки. З. была выдающейся камерной певицей. Облик З. запечатлён в портретах, написанных художником М. А. Врубелем (с 1896 — её муж).

Партии: Гориславa («Руслан и Людмила»), Татьяна; Тамара; Недда («Паяцы»), Миньон (о. п. Тома), Маргарита, Джульетта («Фауст», «Ромео и Джульетта» Гуно), Гретель («Гензель и Гретель» Гумпердинка,1-я пост. в России), Мария («Мазепа»), Эльза, Елизавета («Лоэнгрин», «Тангейзер»), Дездемона («Отелло»), Маша («Дубровский»), Виолетта, Микаэла и др.

Лит.: Ф [индейзен] Ник., Современные артисты. Над. Ив. Забела, «Рус. муз. газ.», 1900, № 4; Римский-Корсаков Н. А., Летопись моей музыкальной жизни, 7 изд., М., 1955; Римский-Корсаков А. Н., Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 4, М., 1937, с. 117—23, 153—70; Яковский М., Н. И. Забела, М.—Л., 1953.

Н. И. Забела в ролях: 1. Волхова. 2. Снегурочка. 3. Татьяна.



ЗАБЛО́ЦКИЙ (Zabłocki), Францишек (2.I.1750—10.IX.1821) — польский поэт и драматург. Окончил школу пиаристов. Лит. деятельность начал в 1774, напечатав отрывок перевода «Мизантропа» Мольера. С 1779 переводил и переделывал пьесы Мольера, Бомарше, Дидро и др. З. был одним из первых польск. комедиографов. Выражая идеи Просвещения, он высмеивал в своих комедиях — «Суеверный» (1781), «Ухаживания Фирцика» (1781), «Сарматизм» (1785) — нравы шляхетской среды — консерватизм, невежество, родовую спесь, галломанию. Написанные стихами, с соблюдением «трёх единств», пьесы З. отличаются в то же время живостью характеристик, языка, остроумием и юмором. Пьесы З. ставились т-ром «Народовы» (Варшава). В 1795 З. уехал в Рим (тяжело перенеся подавление восстания Костюшко) и принял там духовный сан. В 1811 вернулся в Польшу.

Соч.: Dzieła, t. 1—2, Warsz., 1877.

Лит.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957, с. 756—60; Gawa-

lewicz M., Franciszek Zabłocki, Kraków, 1894; Chmielowski P., Nasza literatura dramatyczna, Petersburg, 1898. *Б. Рос.*

ЗА́БОРСКИЙ (Záborský), Вилем (р. 9.X.1920) — чехословацкий актёр. По национальности словак. В 1938 был принят в труппу Словацкого нац. т-ра. Выступая в т-ре, одновременно учился в Братиславской консерватории на драматич. отделении (прошёл за один год двухгодичный курс), а в 1938—42— в Братиславском ун-те на философском отделении. Сценич. иск-во З. характеризуется ярким, открытым темпераментом, строгим отбором изобразительных средств. Роли: профессор Зонненбрук («Немцы» Кручковского), Чацкий; Захар Бардин («Враги»), Бенеш из Вайтмила («Кровавый суд» Тыла), Галилео Галилей («Жизнь Галилея» Брехта), Эдди («Вид с моста» Миллера), Мариан («Полуночная месса» Карваша), Боркин («Иванов» Чехова). З.— один из лучших мастеров художеств. слова ЧССР; выступает на эстраде. С 1944 — преподаватель сценической речи в Братиславском театр. ин-те. Лауреат Гос. пр. (1953). *Л. Сол.*

ЗАБРО́ДИН, Иван Степанович [р. 21.II(5.III). 1908] — русский советский режиссёр. Засл. арт. РСФСР (1947). В 1929 окончил 1-ю театр. мастерскую Пролеткульта в Москве (педагоги: Л. М. Кricберг, С. А. Мартинсон, В. В. Люце). В 1929—36 был актёром и режиссёром в т-рах Зап. Сибири. В 1936—48 З. руководил Горно-алтайским т-ром, созданным на базе основанной им студии. Пост.: «Чейнеш» (1939) и «Оролор» (1939) Кучияка, «Темир Санаа» Енгинова (1941), «Юч-кыс» Улагашева и Кучияка (1941), «Гроза» (1938), «Васса Железнова» (1944), «Мещане» (1946), «Русский вопрос» (1948) и др. В 1952—56 работал в т-рах Кузбасса и Казахстана. В 1950—52 и с 1956 — реж. Тувинского театра; пост. «Ревизор» (1951), «Человек с ружьём» (1957), «Разлом» (1956) и др. *А.Ив.*

ЗАВА́ДСКИЙ, Юрий Александрович [р. 30.VI (12.VII). 1894, Москва]— русский советский режиссёр, актёр, педагог, театральный деятель. Нар. арт. СССР (1948). Чл. Коммунистич. партии с 1944. Род. в дворянской семье. Учился в Моск. ун-те; в 1915 поступил в Студию Е. Б. Вахтангова, где был сначала художником, затем актёром и режиссёром. В 1924—31 — актёр МХАТа. В 1924 основал студию, реорганизованную в 1927 в Театр-студию под рук. Завадского (см. *Завадского студия*). В 1932—35—худ. рук. Центр. т-ра Красной Армии, в 1936—40 — Ростовского т-ра им. Горького. С 1940 — гл. режиссёр Московского т-ра им. Моссовета. Ведёт педагогич. работу в ГИТИСе (с 1940). С 1947—профессор. Гос. пр. СССР (1946, 1951).

Создав первые роли — Антоний («Чудо св. Антония» Метерлинка, 1916), Калаф («Принцесса Турандот» Гоцци, 1922) — под руководством Вахтангова, З. воспринял от него стремление к изящной театр. форме, праздничности, лёгкости сценич. представления. Работа под рук. Станиславского в МХАТе над ролями Чацкого (1925), Графа Альмавивы («Женитьба Фигаро», 1927), Трубецкого («Николай I и декабристы» А. Р. Кугеля, 1926) открыла перед З. неисчерпаемые возможности, определила стремление к глубокому анализу душевной жизни человека. В годы работы в Театре-студии порой театр. форма постановок становилась для З., увлечённому театр. «игрой», самоцелью («Волки и овцы»; «Школа неплательщиков» Вернея и др.). Искусство З. достигло зрелости к сер. 30-х гг., когда выявились лучшие черты его творчества — лиризм, рождающийся в результате проникновенного раскрытия характеров современников, оптимизм восприятия жизни художником. Героическое, великое раскрывалось им как задушевное, органически присущее каждому человеку —спектакли «Мстислав Удалой» Прута (1932), «Гибель эскадры» (1934), пост. в ЦТКА; «Машенька» (1941), «Нашествие» (1943); «Встреча в темноте» Кнорре (1944), «Бранденбургские ворота» Светлова (1946), пост. в Т-ре им. Моссовета. З. вписал яркую страницу в сценич. историю комедий Гольдони («Трактирщица», 1940, «Забавный случай», 1942) и Шекспира («Укрощение строптивой», 1938, «Виндзорские насмешницы», 1957), утверждая при пост. этих спектаклей принцип контрастного сочетания драматизма и комедийности, психологической правды и откровенной театральной игры.





Ю. А. Завадский в роли Калафа.

Сцены из спектаклей в пост. Ю. А. Завадского: 1. «Надежда Дурова». 2. «Трактирщица». 3. «Дали неоглядные».



Опытный режиссёр-педагог, З. воспитал ряд выдающихся актёров — В. П. Марецкую, Н. Д. Мордвинова, О. Н. Абдулова, Р. Я. Плятта и др., создал актёрскую школу, особенностями к-рой являются лёгкость перевоплощения, широкий диапазон творчества — от остродраматических трагедийных ролей до фарсовых, буффонных. Увлекаясь живописью (З. нередко выступал в ранние годы художником своих спектаклей), З. всегда уделяет большое внимание внешнему облику спектакля, являясь сторонником поэтич., изящного образа постановки. Среди спектаклей, пост. З. в 40-е гг., — «Отелло» (1945), «Госпожа министерша» Нушича (1946).

Среди лучших спектаклей, поставленных З. во 2-й пол. 50-х — нач. 60-х гг.: «Дали неоглядные» (1957) и «Летом небо высокое» (1960) Вирты, «Битва в пути» по Николаевой (1958), «Антей» Зарудного (1961). Эти спектакли свидетельствуют о дальнейшем развитии З. принципов лирич., светлого воспроизведения совр. действительности.

Соч.: Из опыта режиссёра, в сб.: Работа режиссёра над советской пьесой, М.—Л., 1950; Работа режиссёра с художником и композитором, в кн.: Режиссёр в советском театре, М.—Л., 1940; Композиция сценического пространства, в сб.: Театральный альманах, кн. 2 (4), М., 1946.

Лит.: Образцова А. Г., Режиссёрское творчество Ю. А. Завадского. Автореф. дисс., М., 1951; Незнамов М., Творческий путь театра, [Ростов-на-Дону], 1939. *А. О.*

ЗАВА́ДСКОГО СТУ́ДИЯ — театральная студия, существовавшая в Москве в 1924—36. Организована Ю. А. Завадским. Возникла, как и ряд других молодых театр. коллективов, на волне студийного движения 20-х гг.«Нам казалось тогда, —писал Завадский,— что новое слово в искусстве может и должен сказать молодой театр, который возьмет от МХАТ его мудрость и глубину, от Вахтангова — зоркость, страстность, экспериментаторский жар и вечную неудовлетворенность, а также вкус к театру, отвергающему дурную театральность и жадному к театральности подлинной». Несмотря на искреннее стремление к новаторскому выражению современности, студия порой приходила к формальному пониманию своих задач. В 1924—27— период учёбы, в эти годы подготовлен первый спектакль — изящная иронич. комедия Мюссе «Любовью не шутят». Педагогич. работу в студии, кроме Завадского, вели актёры и режиссёры МХАТа и Т-ра им. Вахтангова — Н. П. Хмелёв, Е. С. Телешева, Н. С. Соколова, А. А. Орочко и др. В 1927 студия была реорганизована в Театр-студию под рук. Ю. А. Завадского. Т-р открылся спектаклем «Простая вещь» по Лавренёву (пост. Ю. А. Завадского, Н. П. Хмелёва и Б. А. Мордвинова). В дальнейшем основу репертуара Театра-студии составили русские классич. и зарубежные произв. — «Компас, или Деловой человек» («Делец») Газенклевера (1928), «Моё!» («Вольпоне») Бена Джонсона (1932), «Ученик дьявола» Шоу (1933), «Волки и овцы» Островского (1934), «Школа неплательщиков» Вернея (1935) и др. Находясь под воздействием творческих экспериментов Вахтангова, Завадский переносил из спектакля в спектакль приёмы сценич. гротеска и иронии. Вольно обращаясь с текстом, меняя место и время действия, трансформируя характеры, т-р то добивался яркого и свежего прочтения классики, то попадал в плен ложно понимаемого новаторства. Завадский слыл в эти годы «большим мастером маленьких вещей», творцом «изысканных сценических миниатюр» и «безделушек» (наиболее удачно из совр. пьес была поставлена трагедия в стихах Л. Первомайского «Ваграмова ночь», 1935). В работе с молодёжью он пропагандировал систему Станиславского, добивался психологической тонкости и правды в сценической трактовке образов, требовал виртуозного перевоплощения.

Работа в Театре-студии явилась серьёзной школой для молодых актёров и режиссёров — В. П. Марецкой, Н. Д. Мордвинова, Р. Я. Плятта, О. Н. Абдулова, Д. П. Фивейского, И. С. Вульф, М. П. Чистякова, А. П. Алексеевой, Ю. А. Шмыткина, Н. И. Бродского и др. В 1936 студия была направлена в Ростов, составив основу труппы Ростовского т-ра им. Горького.

Лит.: Бояджиев Г. Н., Студийные театры, в кн.: Очерки истории рус. сов. драматич. театра, т. 1, М., 1954 (гл. 10 и 11). *А. О.*

ЗАВА́ТТА (Zavatta), Ашиль (р. 6.V.1915) — французский цирковой артист; клоун. Впервые выступил в цирке своего отца в 1921. Был акробатом-гимнастом, жонглёром, дрессировщиком львов. В 1932 дебютировал в цирке Ранси (г. Лимож) как соло-клоун. В 1933—55 работал в Зимнем цирке в Париже. З. включал в свои выступления пантомимно-акробатические сценки, в к-рых показывал жизнь простых людей-тружеников. В 1961 гастролировал в Советском Союзе. *М. Зон.*

ЗАВЕ́ЙСКИЙ (Zawieyski), Ежи (р. 1902) — польский писатель и драматург. З. является членом объединения католиков («Стоважишэне», организовано в 1952), одобряющих социалистич. преобразования Польши. В своих драматич. произведениях пропагандирует католическое «всепрощение». Среди пьес З.: «Возвращение Пшеленцкого» (1937, т-р «Народовы», Варшава)— написана во время полемики с драматургом С. Жеромским о путях развития культуры Польши; «Спасение Якуба» (1947, т-р им. Словацкого, Краков), «Любовь Анны» (соч. 1948) — о людях послевоенной Польши; «Сократ» (соч. 1950), «Жалоба Ореста» (соч. 1951), «Тиртей» (соч. 1955) — о героях античности; «Совершенный человек», «Песня надежды» — о библейских героях, и др. Герои пьес З.— чаще всего страдающие, беспомощные, безвольные люди, находящие искупление в страдании, раскаянии и любви к ближнему. Однако в более поздних драмах «Сократ» и «Обоюдоострый меч» (о Томасе Море) прославляется новый герой — человек, твёрдый духом, умирающий за правду.

Соч.: Ocalenie Jakuba, Warsz., 1947; Rozdroże miłości, «Miłość Anny», [Warsz.], 1948; Wysoka ściana, Warsz., 1956; Dramaty, [Warsz., 1957].

Лит.: Skołuda C., «Lament Orestesa», Zawieyskiego, «Teatr i Film», 1957, № 12 (22). *Р. В.*

Сцены из спектаклей Театра-студии Завадского: 1. «Школа неплательщиков». 2. «Ученик дьявола».



ЗАГА́РОВ (наст. фам. — Ф е с с и н г), Александр Леонидович (17.I.1877 — 12.XI.1941) — русский советский актёр и режиссёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1940). В 1898, по окончании драм. отделения Муз.-драм. уч-ща при Моск. филармонич. об-ве (класс В. И. Немировича-Данченко), вступил в труппу МХТ. Работал здесь до 1906 (с перерывами). Роли: Клещ («На дне»), Сорин («Чайка»), Публий и Пиндар («Юлий Цезарь» Шекспира) и др. Режиссёрскую деятельность начал в сезоне 1901—02 в Ярославле. Был актёром и режиссёром в т-рах Тифлиса, Риги, Херсона, Киева. В 1909—10 — гл. режиссёр т-ра Корша в Москве. В 1911—16 — актёр и режиссёр Александринского т-ра в Петербурге. После Октябрьской революции св. 10 лет работал на Украине, сыграв значит. роль в становлении и развитии укр. сов. т-ра. Возглавлял т-р им. Шевченко в Киеве, Харьковский Краснозаводский т-р. Затем актёр и режиссёр в т-рах Пензы, Владивостока, Хабаровска, Коврова и др. городов. В 1939—41 — в Саратовском ТЮЗе и Саратовском т-ре им. К. Маркса.

Роли: доктор Штокман (о. п. Ибсена), Оргон («Тартюф»), Егор Булычов; профессор Бородин, Малько («Страх» и «Далёкое» Афиногенова). Художник большой культуры, беспокойной творческой мысли, страстный пропагандист учения Станиславского и Немировича-Данченко, З. был режиссёром-педагогом, много работал с актёрами. Его лучшие спектакли — «Тартюф», «Женитьба Фигаро», «Враги», «Аристократы», «Егор Булычов и другие», «Бесприданница»; «Беспокойная старость» Рахманова и др. С 1901 З. вёл педагогич. работу (студия С. В. Халютиной, школа МХАТа, студия при т-ре Суходольской, и др.). С 1920— профессор киевского Муз.-драм. ин-та. Среди его учеников — И. Н. Певцов, А. И. Канин, Н. М. Ужвий и мн. др. Выступал в периодич. печати со статьями о т-ре.

С о ч.: Мистецтво актора, Київ, 1920.

Лит.: Г л а д к о в Н. А., А. Л. Загаров — мастер и человек, Ковров, 1939; «Театральная жизнь», 1959, № 16, с. 30—31. *Юр. З.*

«ЗАГМУ́К» — трагедия в 5 д. А. Г. *Глебова* (о восстании рабов в Вавилоне). Пост. 29 дек. 1925 в Малом т-ре (реж. Волконский, худ. Федотов, комп. Книппер; Арад-Эа, он же — Зер-Сибан — П. Садовский, Ильтани — Белевцева, Гоголева, Бель-Наид — Аксёнов, Нингир-Син — Ленин, Нингал-Умми — Пашенная, Мар-Аммурим — Ольховский, Убар-Ирситим — Айдаров, Абумильки — Костромской, Ururу — Оленев).

Пьесу ставили также: Т-р им. Руставели (1926; пер. Шаншашвили; реж. Ахметели, худ. Гамрекели; Арад-Эа — У. Чхеидзе, Ильтани — Цулукидзе, Нингир-Син — Васадзе, Нингал-Умми — Чавчавадзе, Мар-Аммурим — Гамбашидзе, Абумильки — Хорава, Набу-Мушебиль — Жоржолиани, Ururу — Кобахидзе); Еврейский т-р, Харьков (1927); Т-р им. Азизбекова (1929; пер. Ибрагимова; реж. Туганов; Арад-Эа — Шарифов) и др. По либретто автора комп. А. Крейн написал одноим. оперу (поставлена в Большом т-ре, 1930, реж. Смолич). Пьеса переведена на нем. яз.

И з д а н и я: Г л е б о в А., Загмук. Трагедия раннего восстания, 5 д. (7 к.), М., 1926.

Лит.: Предисловие А. В. Луначарского, в кн.: Г л е б о в А., Загмук. Трагедия..., М., 1926. *А. Ши.*

ЗАГО́РСКИЙ, Александр Васильевич [р. 26.VIII (7.IX). 1884] — русский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1954). Сценич. деятельность начал в 1908 в Ярославле. Выступал в провинции как актёр и режиссёр. С 1921 работал в т-рах Астрахани, Тулы, Курска, Ярославля, Калуги, Свердловска, Казани, Киева и др. городов. С 1939 — актёр Тбилисского рус. т-ра им. А. С. Грибоедова.

Роли: Берсенев («Разлом»), Фамусов («Горе от ума»), Городничий; Прохор («Васса Железнова»), Окаёмов («Машенька»), Макаров («Порт-Артур» Степанова и Попова), Вершинин («Три сестры») и др. *Е. Ш.*

ЗА́ГОРСКИЙ (Záhorský), Богуш (р. 15.II.1906) — чехословацкий актёр. Засл. арт. ЧССР (1956). Чл. КПЧ с 1946. В 1923—25 учился в Пражской консерватории на драматич. отделении. В 1925—28 принимал участие в создании авангардных театр. трупп («Художеств. студия», «Современная студия»). В 1928 вместе с Э. Бурианом и Й. Гонзлем переехал в Брно и поступил в студию «Дада», к-рая в 1929 влилась в Гос. т-р. В 1931—38 З.—актёр Освобождённого т-ра (Прага). В 1938—45 выступал в различных труппах. Был одним из создателей Реалистич. т-ра в Праге (1945). С 1946 — актёр Нац. т-ра (Прага). Ведёт педагогич. работу.

Роли: Чир («Любовь Яровая»), Ножейчек («Упрямая женщина» Тыла), пан Вах, Струна («Августовское воскресенье», «Хрустальная ночь» Грубина), Сорин («Чайка») и др.

Лит.: С о л н ц е в а Л., Чехословацкий театр сегодня, М., 1962 (находится в печати). *Л. Сол.*

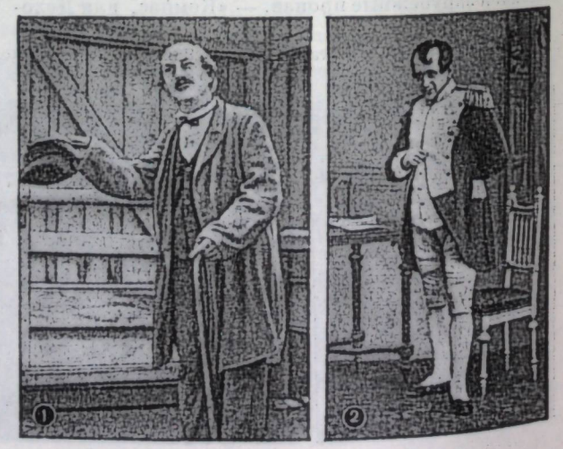
ЗАГО́РСКИЙ, Иван Аникиевич [14(26).XI.1858—11(24). VIII.1904] — украинский актёр. Сценич. деят. начал в рус. провинц. труппах. С 1889 — в труппе М. Л. Кропивницкого. В 1900—03—в труппе, возглавлявшейся М. Л. Кропивницким, П. К. Саксаганским и Н. К. Садовским. Наиболее полно талант З. раскрылся в комич. и бытовых ролях — Шпак («Шельменко—денщик» Квитки-Основьяненко), писарь, Павло, Мартын Хондоля, Гордей Поваренко («По ревизии», «Олеся», «Мироед, или Паук», «Пока солнце взойдёт, роса очи выест» Кропивницкого). Флегматичные, сохраняющие серьёзность в самых комич. положениях герои З. были воплощены актёром с филигранной отточенностью.

Лит.: [Некролог], «Киевская старина», 1904, т. 87, октябрь, [кн. 10], отдел II, с. 34—35. *Е. Хл.*

ЗАГО́РСКИЙ (наст. фам. — П о д з и к у н о в), Иван Васильевич (1861—20.IV.1908) — украинский актёр. С 14 лет участвовал в любительских спектаклях. В 1879 вступил в рус. труппу Н. Н. Савина (Харьков). В 1880 в труппе Г. Выходцева (Кременчуг) встретился с М. Л. Кропивницким, под руководством к-рого работал до 1888. В 1888—1900—актёр труппы Н. К. Садовского. В 1900—07 работал на рус. сцене. В 1907 вернулся в укр. т-р (труппы: О. З. Суслова, Н. К. Садовского). Мастер ярких эпизодов, З. славился как комик-буфф. Созданные им образы отличались выразительностью, остротой сценич. рисунка. Роли: Шинкарь («Наймичка» Карпенко-Карого), Шлема, дед пасечник, Хома («Не суждено», «Крути, да не перекручивай», «Ой, не ходи, Грицю...» Старицкого), Возный («Наталка-Полтавка» Котляревского), Добчинский («Ревизор»), Бычок («Мироед, или Паук» Кропивницкого).

Лит.: С а д о в с ь к и й М., Пам'яти І. В. Загорського, «Сяйво», Київ, 1913, № 5—6, с. 134. *Е. Хл.*

ЗАГО́РСКИЙ, Иван Васильевич [р.22.I(3.II). 1899] — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР



И. В. З а г о р с к и й (Пузикунов) в ролях: 1. Кукса. «Остались в дураках» Кропивницкого. 2. Наполеон. «Мадам Сан Жен» Сарду и Моро.

(1960). Нар. арт. Тат. АССР (1954). Чл. Коммунистич. партии с 1949. В 1920 окончил театр. студию в Ашхабаде. Проф. сценич. деятельность начал в 1921 в Самаркандском т-ре. В 1923—37 играл в т-рах Уфы, Архангельска, Владивостока, Хабаровска, Курска, Омска, Баку, Ярославля и др. городов. С 1938 — в Казанском т-ре.

Роли: Андрей Белугин («Женитьба Белугина» Островского и Соловьёва), Васька Пепел («На дне»), Прохор («Угрюм-река» по В. Я. Шишкову), Ноздрёв («Мёртвые души» по Гоголю), Годун («Разлом»), Кошкин («Любовь Яровая»), Рыбаков («Кремлёвские куранты»), Гвоздилин («Третья патетическая» Погодина) и др. *И.И.*

ЗАГО́РСКИЙ, Михаил Борисович (псевдонимы — Р е й-М е й, К н и ж н и к, «М о м у с», М. Ч а р с к и й) [1(13).I.1885—23.VIII.1951] — русский советский театральный критик и историк т-ра. Лит. деятельность начал в 1904. В 1919—21 заведовал редакцией журн. «Вестник театра». З. написал св. 2 тыс. статей и рецензий (в периодич. изданиях «Новый зритель», «Жизнь искусства», «Театр», «Советское иск-во» и др.), посв. гл. обр. анализу совр. спектаклей, различным проблемам истории рус. т-ра, критике совр. научно-исследоват. работ по т-ру (цикл статей «Полемич. заметки»). Автор пьес: «Когда проснётся спящий» (1925, Т-р б. Корша), «На западе без перемен» (по Ремарку, 1930, ленингр. Большой драм. т-р).

С о ч.: Степан Кузнецов. Жизнь и творчество, М.—Л., 1927; Пушкин и театр, М.—Л., 1940; М. М. Тарханов, М.—Л., 1946; Гоголь и театр, М., 1952 (сост. и автор коммент.); Щепкин в оценке современной ему критики, «Театр», 1938, № 8, с. 59—67; Полемические заметки, там же, 1939, № 7, 1940, № 1 и № 7; «Бесприданница» в Моск.т-ре Революции, «Театр», 1941, № 2, с. 58—65; Крылов-драматург, в кн.: К р ы л о в И.А., Пьесы, М.—Л., 1944, с. 3—31; Шекспир в России, в кн.: Шекспировский сборник. 1947, М., [1948], с. 57—104; Проблемы театра Пушкина, «Театр», 1949, № 6, с. 44—539. *С. Г.*

ЗАГО́СКИН, Михаил Николаевич (14.VII.1789—23.VI.1852) — русский писатель и драматург. Родился в семье пензенского помещика. Драматургич. деятельность начал в 1814 (одноактная пьеса «Проказница»). В 1815 З. написал пьесу «Комедия против комедии, или Урок волокитам», поддерживающую взгляды А. А. *Шаховского* и направленную против прогрессивных критиков, близких декабристам. В 1817 издавал журнал «Северный наблюдатель», где выступал как театр. критик, отстаивал эпигонский классицизм, нападал на рус. сатирич. комедию. Считая себя последователем Мольера, З. заимствовал у него сюжетные ситуации и переводил их «на русские нравы». В лит.-театр. борьбе своего времени З. занимал консервативную позицию; осмеивал в своих пьесах дворянскую вольнодумствующую молодёжь, нападал на новшества, идеализировал «патриархальный» помещичий быт. Вместе с тем, в его комедиях содержалась критика (хотя и поверхностная) дворянских нравов — мотовства, галломании и др. Злободневность, обилие комедийно-развлекат. положений, а также участие талантливых актёров, прежде всего М. С. Щепкина, создали в своё время успех таким пьесам З., как «Господин Богатонов, или Провинциал в столице» (1817), «Богатонов в деревне, или Сюрприз самому себе» (1821), «Благородный театр» (1828) и др.

С конца 20-х гг. 19 в. З. выступал гл. обр. как автор истор. повестей и романов («Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» и др.). На сюжеты его произведений «Пан Твардовский», «Аскольдова могила», «Тоска по родине» создал свои романтич. оперы композитор А. Н. Верстовский. В 1831—42 З. возглавлял Дирекцию моск. императорских т-ров.

С о ч.: Сочинения, т. VI и VII, М., 1889.

Лит.: [А к с а к о в С. Т.], Биография М. Н. Загоскина, Соч. С. Аксакова, М., 1853; История русской литературы, т. V, М.—Л., 1941; Д а н и л о в С. С., Очерки по истории русского драматич. театра, М.—Л., 1948; е г о ж е, Русский драматический театр XIX века, т. 1, Л.—М., 1957. *Т. Р.*

ЗАГУ́РСКАЯ, Галина Николаевна (р. 27.IV.1905)— русская советская актриса. Нар. арт. Узб. ССР (1944). Окончила Иркутское балетное уч-ще. Сценич. деятельность начала в 1921 как артистка балета в Иркутском т-ре. В 1926 дебютировала на сцене Ярославского т-ра как драм. актриса. Затем играла в драм. т-рах Владивостока, Иркутска и др. городов. С 1937— в труппе Ташкентского т-ра. Для творчества З. характерны психологич. глубина, темперамент, выразит. пластика, мастерство сценич. речи.

Роли: Лида («Платон Кречет»), Панова («Любовь Яровая»), Валя («Русские люди»), Джамиля («Бай и батрак» Хамзы), Анна Каренина (по о. п. Л. Н. Толстого), Катюша Маслова (по «Воскресению» Л. Н. Толстого), Ирина («Три сестры»), Раневская («Вишнёвый сад»), Филумена Мартурано (о. п. Де Филиппо), Евгения («На бойком месте»), Елена («Мещане»), Татьяна («Враги»), Кручинина; Юлия Тугина («Последняя жертва»), Хозяйка («Каменное гнездо» Вуолийоки), Майсара («Проделки Майсары» Хамзы). *Л. Ав.*

ЗАГУ́РСКИЙ, Борис Иванович [р. 26.VII(8.VIII). 1901] — русский советский музыковед и театральный деятель. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). Член Коммунистич. партии с 1919. В 1929 окончил Ленингр. консерваторию. В 1929—49 занимался педагогич., научной, административной деятельностью в области т-ра. С 1949 З.— директор Ленингр. Малого оперного т-ра.

С о ч.: М. И. Глинка, Л., 1949; Советские оперы и балеты на сцене Малого оперного театра, Л., 1961; перевод с нем. и вступ. статья З. к книге Я. Ш т е л и н а, Музыка и балет в России XVIII века, Л., 1935, и др.

ЗА́ДОР (Zádor), Енё (р. 5.XI.1894) — венгерский композитор, педагог. Доктор философии (1921). Музыке обучался в Венской консерватории и в Лейпциге. В 1915—20 выступал как муз. критик. В 1922—39 преподавал композицию в Новой консерватории в Вене. С 1939 живёт в США. З. принадлежат оперы: «Диана» (1923), «Мёртвый остров» (1928), «Рембрандт» (1930), «Азра» (1936) (все пост. в Будапештском оперном т-ре) и др., балет-пантомима «Робот» (1934, Брауншвейг), фп., вок. и др. соч.

Лит.: S z a b o l c s i B., A magyar zenetörténet kézikönyve, Bdp., 1955; E ő s z e R., Az opera útja, Bdp., 1960. *И. Дуб.*

ЗАЙКИН, Иван Михайлович (5.XI.1880—1949) — русский борец, артист цирка. Род. в бедной крестьянской семье, работал грузчиком. В 1902 начал заниматься тяжёлой атлетикой. В 1904 был победителем Всеросс. соревнований по поднятию тяжестей. Принимал участие в чемпионатах борьбы в России и за рубежом. В 1908 занял 2-е место в международном чемпионате в Париже (1-е — И. Поддубный). Увлёкшись авиацией, З. в 1910 окончил во Франции лётную школу и несколько месяцев гастролировал по рус. городам, демонстрируя полёты. В 1920 эмигрировал за границу, выступал как атлет и борец в Японии, США, Франции, Италии и Румынии. С 1940 жил в СССР (в Кишинёве). *Б. К.*

ЗАЙМОВ, Халик Шакирович [р. 31.X(13.XI). 1914] — башкирский советский композитор. Чл Коммунистич. партии с 1943. Работал музыкантом в Башк. т-ре драмы. В 1952 окончил Моск. консерваторию по классу проф. А. Н. Александрова. Написал совм. с А. Спадавеккиа оперу «Ак бузат» («Белый конь») по мотивам нар. сказаний (1942, Башк. т-р оперы и балета, Уфа, новая ред., 1955). Совм. с А. Чугаевым написал балет «Галима» на сюжет романа башк. писателя М. Гафури «Опозоренные» (1962). Автор мн. муз. произведений в др. жанрах.

Лит.: Л е б е д и н с к и й Л., Композиторы Башкирии, М., 1955, с. 27—30. *А. Ив.*

ЗАЙЦ (Zajc), Иван (3.VIII.1832—16.XII.1914) — хорватский композитор и дирижёр. Основатель Хорватского оперного т-ра в Загребе (1870). Муз. образование получил в Миланской консерватории (1849—55). В 1862—70 жил в Вене, где написал свою первую оперу «Тиролька» и др., а также ряд оперетт, завоевавших широкую популярность, в т. ч. «Парни, на палубу!», «Фитцли-Путцли», «Лаццарони из Неаполя», «Бос-

нийская гадалка» и др. (все пост. в Вене), «Никола Шубич-Зринский» (1876) и др.

ЗАЙЦЕВ, Борис Константинович [р. 29.I(10.II). 1881] — русский писатель и драматург. Лит. деятельность начал в 1901. Автор лирич. рассказов, повестей, драм. произв. из жизни провинц. дворянства и интеллигенции. Написал пьесы: «Верность» (1909, Петерб. Новый драм. т-р), «Ариадна» (1916, Т-р Корша) и др. В 1914 в Студенческой драм. студии Е. Б. Вахтангова была пост. пьеса З. «Усадьба Лагиных». В 1922 З. эмигрировал за границу.

Соч.: Собр. соч., т. 3 и 6, П.—М., 1922—23.
Лит.: Кармин С., О пьесах беллетристов, «Рампа и жизнь», 1915, № 46, с. 5—6. *С. Г.*

ЗАЙЦЕВ (Тал-Марза), Георгий Васильевич (27. XI. 1895—8. XII. 1921) — чувашский советский писатель, драматург, актёр и режиссёр. Один из основателей чувашской советской драматургии. В 1909—1914 учился в Симбирской чувашской учительской школе, с 1916 был учителем. В 1917 поступил в Северо-восточный археолого-этнографич. ин-т (Казань). Одновременно (с 1919) стал выступать на сцене Чуваш. передвижного т-ра в Казани, с 1920 играл в чуваш. труппе при политотделе Запасной армии. Роли: Ванюк (в собств. пьесе «Кто виноват?»), Потап Максимович («В лесах» по Мельникову-Печерскому), Ахов («Не всё коту масленица» Островского), Судья («На суде» Павлова). З. написал пьесы «Кто виноват?», «Вина сильных», «Ухатер», к-рые были пост. Чуваш. т-ром в Казани, трагедию «Сильби» (опубликована в чуваш. журн. «Заря» в 1927). В пьесе «Заря новой жизни» З. отразил события первых лет после Октябрьской революции. Перевёл на чуваш. яз.: «Проделки Скапена», «Разбойники»; «Горькая судьбина» Писемского, «Королевский брадобрей» Луначарского и др. *А.Ив.*

ЗАЙЦЕВ, Иван Афиногенович (1863—1936) — русский советский артист кукольного т-ра. Засл. арт. РСФСР (1935). В 1870 был танцором в цирке Гинне в Москве, где его отец служил наездником и бутафором. Затем выступал в цирках как акробат, шпагоглотатель, чревовещатель. С 90-х гг. начал демонстрировать в балаганах представления марионеток («Цирк»), а на сельских площадях и городских дворах представления театра Петрушки. В представлении «О Петрушке и его невесте Варюшке» содержались сатирич. намёки на власть имущих. По-новому интерпретируя нар. образ Петрушки, З. изображал его молодым парнем, выходцем из деревни, к-рый вступал в перепалку с шарлатаном-доктором, дрался с полицейским офицером, чванливым немцем, жуликоватым торгашом, издевался даже над смертью.

З. сам изготовлял куклы (в т. ч. и механические). Владел высокой техникой кукловождения, актёрским мастерством. В 1932 вместе с партнёршей А. Д. Тригановой З. вступил в труппу Центр. т-ра кукол, но и здесь он продолжал выступать только со своими куклами, играя традиционные пьесы («Комедия о Петрушке», «Цирк»).

Лит.: Образцов С., Актер с куклой, М.—Л., 1938, гл. «Замечательный человек». *И. Д.*

ЗАК, Виталий Германович (псевд.— В. Чернояров) [р.19(31).III.1899]—русский советский либреттист, драматург, критик. Учился на юридич. ф-те Моск. ун-та. С 1922 печатал театр. фельетоны в журналах. Автор пьесы «Опасный квартал» (1935, Моск. т-р Сатиры) и др. З. принадлежит либретто первой сов. оперетты— «Сирокко» (совм. с Ю. Данцигером; муз. Л. А. Половинкина, 1928, Моск. Камерный т-р), новые либретто оперетт «Корневильские колокола» Планкета (стихи В. Инбер, 1934, Муз. т-р им. В. И. Немировича-Данченко), «Прекрасная Елена» (стихи М. Улицкого, 1937, там же), «Орфей в аду» Оффенбаха (стихи М. Улицкого, 1938, Моск. т-р Оперетты), «Граф Люксембург» Легара (1958, Ленингр. т-р муз. комедии) и др. *С. Г.*

ЗАК, Исидор Аркадьевич [р. 24.I(6.II).1909] — русский советский дирижёр. Нар. арт. РСФСР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1940. Музыке обучался в Одесской, затем в Ленингр.консерватории, к-рую окончил в 1928. В 1928—37 работал дирижёром в оперных т-рах Ленинграда (Т-р комич. оперы), Владивостока, Хабаровска, Куйбышева, Днепропетровска. В 1937—44 З.— дирижёр Горьковского т-ра оперы и балета, в 1944—51 — гл. дирижёр Новосибирского и Львовского т-ров оперы. В 1952—55 З.— дирижёр т-ра оперы и балета им. Абая (Алма-Ата), с 1955 — Челябинского т-ра оперы. Пост. спектакли: «Доктор Айболит» Морозова (Новосибирск, Гос. пр.СССР, 1948); «Чародейка» Чайковского, «Скупой рыцарь» Рахманинова (г. Горький); «Иван Сусанин»,«Руслан и Людмила», «Аида» (Новосибирск); «Далибор» Сметаны (Львов); «Дударай» Брусиловского (Алма-Ата) и др. *Е. В.*

ЗАКАРИА́ДЗЕ, Сергей Александрович [р.18.VI(1.VII). 1909] — грузинский советский актёр. Нар. арт. СССР (1958). Учился на филологич. ф-те Тбилисского ун-та. В 1926 поступил в Т-р им. Руставели как сотрудник вспомогательного состава. В 1928—30 — актёр т-ра, организованного К. А. Марджанишвили в Кутаиси. В 1930 вместе с этим т-ром переехал в Тбилиси. С 1956 — актёр Т-ра им. Руставели. Творчество З.— одного из учеников Марджанишвили, отмечено глубоким интеллектом, смелостью, упорством в осуществлении замысла. В его искусстве сочетаются ясность мысли и глубокая эмоциональность, аналитич. точность и душевная теплота. Мастер психологич. разработки сценич. характеров,



З. находит выразительные детали, сочные контрастные краски, тонкие психологич. нюансы. В его сценич. героях мужество, воля сочетаются с лиризмом, мягкостью. З. играет как героич., так и характерные, комедийные роли. На сцене Т-ра им. Марджанишвили он создал образы революционера Доментия («Из искры» Дадиани, 1937), колхозника Джибило («Свадьба колхозника» Какабадзе, 1938), капитана Ратиани («Непобедимые» Готуа, 1945), молодого ученого Гигаури («Его звезда» Мосашвили, Гос. пр. СССР, 1952), секретаря райкома Георгия («Секретарь райкома» Табукашвили, 1954). Романтич. устремлённостью отличаются образы Багратиони (о. п. Самсония, 1944), Баха («Изгнанник» Важа Пшавела, 1945), царя Давида («Давид Строитель» Готуа, 1946), поэта Бесики («Царь Ираклий» Готуа, 1942). Обличительным пафосом, страстной нетерпимостью к реакц. явлениям жизни характеризуется исполнение отрицательных ролей: (Тинибег — «Лавина» Мревлишвили, 1956, и др.). Острой характерностью насыщены комедийные образы (кавалер Риппафрата — «Хозяйка гостиницы», 1952). Зрелостью творч. мысли, романтич. приподнятостью отмечены образы, созданные З. в Т-ре им. Руставели. Среди них мудрый прорицатель («Бахтриони» по Важа Пшавела, 1960), художник Пиросмани («Пиросмани» Нахуцришвили, 1961). Величие разума, духовную красоту человека утверждает З. психологически тонким, взволнованным исполнением роли Эдипа («Царь Эдип» Софокла, 1956). Сатирич. направленность творчества З. проявилась в исполнении ролей Шуйского («Борис Годунов», 1957), нэпмана Симона Чачиашвили («В бурю» Клдиашвили, 1961). Снимается в кино: Шадиман Бараташвили («Георгий Саакадзе», Гос. пр. СССР, 1944), Багратион («Кутузов», 1944), почтальон Георгий («День последний, день первый», 1960). В 1955—60 вёл педагогич. работу по сценич. речи в Груз. театр. институте.

Лит.: Гугушвили Э., Джанелидзе Д., Грузинский государственный драматический театр им. К. Марджанишвили. Краткий очерк, Тбилиси, 1958; Гугушвили Э., Главный герой — современник, «Литературная Грузия», 1959, № 4; Галустова Э., Талант, труд и дерзание, «Мнатоби», 1960, № 8 (на груз. яз.). *Эт. Г.*

ЗАКАРПА́ТСКИЙ ТЕА́ТР (Государственный украинский музыкально-драматический театр) — первый сов. т-р Закарпатья. Организован в 1946 в г. Ужгороде, открылся спектаклем «Под каштанами Праги» Симонова. Среди лучших спектаклей т-ра: «Путь на Украину» Левады (1948), «Васса Железнова» (1949), «Двенадцатая ночь»; «Груз» Галана (1955), «Кремлёвские куранты» (1956); «Свет ты наш, Верховина...» по М. Тевелеву (1957), «Трембита» Милютина (1962) и др. Т-р гастролировал в Киеве (1949), Латвийской, Эстонской, Литовской ССР (1951, 1952, 1953, 1956), в Чехословакии (1958). В труппе (1962): засл. арт. УССР К. Ф. Маринченко, А. Е. Ратмиров, В. А. Аведиков и др. Гл. режиссёр — засл. арт. УССР Г. Г. Игнатович, гл. художник Н. Е. Манджуло.

Лит.: Закарпатський державний український театр, Харків—Ужгород, 1956; Кордіані Б., На оновленій землі, Київ, 1960. *Б. Кор.*

ЗАКАРЯ́Н, Каро Оганесович [р. 3(15).XII.1895] — армянский советский композитор, педагог. Нар. арт. Арм. ССР (1960). Чл. Коммунистич. партии с 1949. В 1916—18 учился в Петроградской консерватории у С. М. Ляпунова, в 1924 окончил Тбилисскую консерваторию по классу композиции М. М. Ипполитова-Иванова. Автор балета «Пионерия» (1934), опер «Гарник ахпер» («Братец барашек») по О. Туманяну (1926), «Марджан», о борьбе за установление Сов. власти в Армении (1941, Т-р оперы и балета им. Спендиарова), «Агаси», по роману Х. Абовяна «Раны Армении» (не пост.). С 1924 вёл педагогич. работу в Тбилиси, Ереване.

Лит.: Армянские композиторы, Ереван, 1956, с. 101—04. *А. Ив.*

ЗАКИ́РОВ, Бухор (Ака Бухор) (1894—1962)—узбекский народный актёр. Принадлежал к ферганской школе *кызыкчи*. Выступал (с 1912) вместе с выдающимся нар. актёром Ю. Шакарджановым и в труппах дорбозов-канатоходцев, в 1920—40 — в концертных бригадах. Участвовал в Декаде узб. литературы и искусства (1937). С конца 50-х гг. З. выступал в парках Коканда в дни народных праздников. Искусство З. отличалось ярким комизмом, злободневностью.



С. А. Закариадзе в ролях: 1. Тинибег. 2. Пиросмани. 3. Эдип.

Он пользовался в своих выступлениях импровизацией, буффонадой. З. также сочинял фарсы для народного т-ра на темы совр. жизни, высмеивал предрассудки, отсталость («Невежественный отец и его сын» и др.), недостатки в работе т-ра («Халтурный театр или мнимый режиссёр») и т. п. *Т. Т.*

ЗАКИ́РОВ, Карим (р. 12.III. 1912) — узбекский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. Узб. ССР (1939). Пению обучался в 1934—36 в Моск. консерватории. Творч. деятельность начал как драм. актёр в Ташкенте в 1929. Исполнял разнохарактерные роли в пост. Т-ра им. Хамзы (1929) и Ташкентского ТРАМа (1930—31). В 1932—38 З.—артист Ташкентского муз. театра, с 1939— Т-ра оперы и балета им. Навои.

Партии: Ибрагим («Гюльсара» Глиэра и Садыкова), Фархад («Фархад и Ширин» Успенского и Мушеля), Мулладост («Проделки Майсары» Юдакова), Елецкий («Пиковая дама»), Эскамильо и др. *С. Мир.*

ЗАКИ́РОВА, Кароматхон (р. 1915) — таджикская советская актриса. Нар. арт. Таджикской ССР (1943). В 1929 участвовала в выступлениях театральной самодеятельности («Синяя блуза») в Самарканде. В 1930—37 работала в т-рах Бухары, Коканда, Пенджикента, Исфары. С 1937 — актриса Ленинабадского муз.-драм. т-ра. З. создала галерею образов тадж. и узб. женщин, протестующих против насилия, произвола, и лирико-драматич. образов: Санавбар (о. п. Джалила, 1939), Гурдофарид («Рустам и Сухроб» Пирмухаммед-заде и Волькенштейна, 1942), Зухро («Тахир и Зухро» Абдуллы, 1942), Лейли («Лейли и Меджнун» Хуршида, 1943), Нурхон (о. п. Яшена), Джамиля («Бай и батрак» Хамзы). Играла леди Мильфорд (1938). З. известна также как певица и танцовщица. Игре З. присуще сочетание лиризма и героики, мягкости и драматич. силы, трепетности и твёрдости. *Н. Н.*

ЗАКОНОДА́ТЕЛЬСТВО ТЕАТРА́ЛЬНОЕ — совокупность государственных постановлений по вопросам организации и деятельности театральных предприятий. См. *Театральное законодательство.*

ЗАКОПАЛ (Zakopal), Богуш (20.XI.1874—8.X. 1936) — чешский актёр. С 1892 выступал в любительских кружках, в 1901 вступил в труппу под рук. Стоцкого, в 1902—07 работал в Пльзене в т-ре В. Будиля. В эти годы играл роли: Габеншперка («Наши гордецы» Строупежницкого), Шванды («Волынщик из Стракониц» Тыла), Самека («Жена хозяина» Прейссовой). В 1907 З. вступил во вновь открывшийся в Праге Гор. т-р на Виноградах. З.— один из лучших характерных актёров чеш. т-ра. Юмор, народность, демократизм сочетались в его иск-ве с высоким мастерством. З. первым из чеш. актёров был удостоен Гос. пр. (1923). Играл в пьесах Тыла, Ирасека, Шрамека.

Роли: Расплюев («Свадьба Кречинского»), Кузовкин («Нахлебник» Тургенева), Мармеладов («Преступление и наказание» по Достоевскому) и др.

Лит.: Engelmüller K., Z letopisů českého divadelnictví, кн. II. O slávě herecké, Praha, [1947]. *Л. Сол.*

ЗАКО-ЧАЮПИ, А.— см. *Чаюпи-Зако, А.*

ЗАКРЕ́ВСКАЯ, Марта Ивановна [р. 12(24).III. 1885] — русская советская артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). Пению обучалась в 1902—05 в Муз. уч-ще Н. А. Тутковского в Киеве. Воспитывалась своей сестрой, известной певицей и педагогом С. И. Друзякиной, к-рая содействовала завершению её муз. образования. Впервые З. выступила на оперной сцене в 1905. С этого года гастролировала в Харь-



М. П. Закревская в роли Пажа.

ков, Одессе, Тифлисе, Петербурге, Москве, Баку, Риге и др. городах. В 1910—16 пела в опере Зимина в Москве. З. выступала с гастролировавшими в России иностр. певцами, в т. ч. с М. Баттистини, к-рый способствовал совершенствованию её певческого и актёрского мастерства. Неоднократно выступала с Л. В. Собиновым (в операх «Дубровский» Направника — в партии Маши, и «Лоэнгрин» — в партии Эльзы). Среди др. партий: Татьяна, Лиза; Иоланта (о. п. Чайковского), Ярославна, Тоска; Аида, Паж («Аида»), «Бал-маскарад» Верди), Валентина («Гугеноты») и др. В 1940 З. оставила сцену. До 1950 вела педагогич. работу в оперном классе Тбилисской консерватории.

Лит.: Боголюбов Н., Полвека на оперной сцене, М., 1957; «Театр», М., 1911, № 942, с. 5—6, 1913, № 1342, с. 4—5; 1914, № 1562, с. 8. *М. Р.*

ЗАКРЖЕ́ВСКИЙ, Юлиан Фёдорович [29.IX.1852—25.IV(8.V).1915] — русский артист оперы (драматический тенор). Род. в Галиции. Пению обучался во Львове у проф. Микули. Дебютировал в 1871. Пел на оперных сценах Праги (чешская, затем — нем. труппа), Венеции (здесь в 1874 брал уроки пения у Пицолати), Львова, Кракова, Варшавы (1876), Киева (1878—82, летние сезоны — с труппой в Варшаве). Два сезона (1882—84) был солистом Большого т-ра в Москве. В последующие годы выступал в провинции — Саратове, Казани и др. городах Поволжья, в Перми (1897—98), Харькове, гастролировал в Москве. В Казани, где З. выступал в 1884—89 и в конце 90-х гг., его слышал в партии Елеазара («Жидовка» Галеви) В. И. Ленин, вспоминавший певца в письме к матери (от 9 февр. 1901 из Мюнхена, см. «Ленин о культуре и искусстве», 1956, с. 374). Особенной популярностью пользовался З. среди студенчества. Обладая красивым и выразит. голосом, З. захватывал зрителей своей темпераментной, яркой игрой. Партии: Рауль («Гугеноты»), Ионтек («Галька» Монюшко), Иоанн Лейденский («Пророк» Мейербера), Манрико («Трубадур»), Герман.

В 1907 З. оставил сцену, давал уроки пения в Казани. Последние годы болел и бедствовал. В 1913 местные власти не разрешили концерт в пользу З., ссылаясь на то, что певец в своё время помогал революционерам.

Лит.: Из музыкального прошлого. Сборник очерков, [вып.] 1. Ред.-составитель Б. С. Штейнпресс, М., 1960, с. 254—256 (статья Н. Ф. Таубе) и др.; Штейнпресс Б., Казань. Годы 1888—1889, «Музыкальная жизнь», 1960, № 7. *Б. Ш.*

ЗАКС, Г.— см. *Сакс, Г.*

ЗАКС (Sachs), Курт (29.VI.1881—5.II.1959) — немецкий музыковед и балетовед. Доктор Берлинского ун-та (с 1904), читал лекции по истории музыки. Разработал методологию изучения танца в его связи с музыкой и др. видами иск-ва. С приходом к власти фашистов покинул Германию и уехал во Францию, затем в США. В 1939 — проф. Нью-Йоркского, с 1953 — Колумбийского ун-тов. Труды З. по истории танца («Всемирная история танцев» и др.) основаны на изучении документального материала по музыке и хореографии.

Соч.: Eine Weltgeschichte des Tanzes, B., 1933; The commonwealth of art. Style in the fine arts, music and the dance, N. Y., 1946. *Е. С.*

ЗАКУШНЯ́К, Александр Яковлевич (11.III.1879, Одесса,—21.IV.1930, Ленинград) — русский советский артист эстрады; чтец и драматический актёр. Основоположник советской реалистич. школы лит. рассказывания, создатель жанра «вечеров рассказа». Учился на филологич. ф-те Одесского и Киевского (окончил в 1906) ун-тов. Одновременно принимал участие в драм. и опереточных спектаклях, читал в дивертисментах юмористич. рассказы Чехова. Проф. сценич. деятельность начал в 1906—1907 в Товариществе новой драмы (Полтава, Тифлис); играл здесь роли амплуа героя-любовника, «неврастеника» (Мышкин, Раскольников — «Идиот» и «Преступление и наказание» по Достоевскому, и др.). В 1907—10 работал в Т-ре Комиссаржевской в Петербурге (роли: Пелеас, Беллидор — «Пелеас и Мелисанда» и «Сестра Беатриса» Метерлинка и др.), гастролировал с Комиссаржевской за границей (1908). В 1910 дал в Одессе свои первые 30 концертов — «Вечеров интимного чтения» (рассказы Чехова, Мопассана, Твена, Шолом Алейхема, Короленко). В 1910—14 выступал с концертами в Одессе, Киеве, Кишинёве, Херсоне, Риге, Ярославле, Костроме, Москве. В 1914—18 был на фронте. После демобилизации играл в т-рах Москвы: Новом т-ре (Фигаро — «Женитьба Фигаро», Шут — «Буря» Шекспира), Т-ре РСФСР 1-м (Эреньен — «Зори» Верхарна), Камерном т-ре (Иоканаан — «Саломея» Уайльда), в т-рах для детей. В 1924 впервые после перерыва выступил с «Вечером рассказа» («Пышка» Мопассана, «Банковый билет» Твена). В репертуаре З.— «Восстание ангелов» Франса (1923—24), «В порту» Мопассана (1925), «Египетские ночи» Пушкина (1925—1926), «Тарас Бульба» Гоголя (1926—27), «Катюша Маслова» по Л. Н. Толстому (1928), «Униженные и оскорблённые» Достоевского и «Двенадцать» Блока (1929); рассказы Чехова, Мопассана, Дж. Лондона, Бабеля и др. З. положил начало новой форме лит.-эстрадных выступлений, позволяющей «... придать исполняемому произведению характер беседы автора со слушателями..., овладеть слушателем настолько, чтобы заставить его чувствовать автора, творить и создавать образ „вместе с чтецом“» (Закушняк, «Вечера рассказа»). Подчиняя все выразит. средства звучащего слова раскрытию и заострению идейно-художеств. замысла и своеобразия произведения, виртуозно владея жестом, интонацией, иск-вом общения с аудиторией, З. способствовал пропаганде художеств. литературы, утверждал жанр художеств. рассказывания. З. мастерски передавал и острый социальный гротеск «Пышки», героико-романтич. пафос «Тараса Бульбы», тончайшую иронию Франса и беспощадный реализм «Воскресения» Толстого.



Принципы иск-ва З., его работа как автора, режиссёра и исполнителя, пропагандиста выдающихся образцов лит-ры с эстрады нашли дальнейшее развитие в работе сов. чтецов.

Соч.: Вечера рассказа, «Рабочий и театр», Л., 1926, № 5 и 46; [Литературные композиции] — Восстание ангелов по А. Франсу, Л., 1927, «Пышка» и «Порт» по тексту Мопассана, Л., 1927; Мой жанр, «Искусство и жизнь», Л., 1940, № 3; Вечера рассказа. Воспоминания. Тексты, М.—Л., 1940 (с. 3—56— вступ. статья Н. Ю. Верховского).

Лит.: Волков Н., Закушняк, «Советский театр», М., 1930, № 5—6; Гардт Е., Силуэт мастера, в сб.: О мастерстве художественного слова, вып. 1, Л., 1938; Артоболевский Г. В., Вечера рассказа, «Ленинград», Л., 1940, № 13—14; Юрьев Ю., Из воспоминаний о А. Я. Закушняке, в его кн.: Записки, Л.—М., 1948, с. 675—78; Гиацинтова С. В., О Станиславском. Сб. воспоминаний. 1863—1938, М., 1948, с. 367—68; Верховский Н. Ю., Книга о чтецах, М.—Л., 1950; Нароков М., Биография моего поколения, М., 1956, с. 149—51; Шварц А., В лаборатории чтеца, М., 1960. *С. Др.*

ЗАЛЕ́ВСКИЙ (Zalewski), Казимеж (5.XII.1849—1919) — польский драматург, прозаик, театральный критик. Окончил юридич. ф-т Варшавского ун-та. С 1909 до своей смерти — директор т-ра «Малы» в Варшаве. Первая пьеса З.— одноактная комедия «Без приданого» (1869, т-р «Розмаитости»). Среди др. комедий З., ставившихся, как правило, в т-ре «Розмаитости»: «Перед помолвкой» (1876), «Дурные зерна» (1878), «Наша взяла» (1885), «Наши зятья» (1886), «Супруги Апфель» (1887), «Законы сердца» (1892) и др.

З.— один из талантливейших представителей критического реализма в польск. драматургии. В его комедиях критически изображаются быт и нравы бурж.-мещанской среды. В лучших из них иронически изобличается аморальность принципов, связанных с упрочением капиталистич. отношений, властью денег. Пьесам З. присуще умелое построение действия, острота комич. положений, точность в обрисовке характеров. Они заняли видное место в репертуаре т-ра его времени. Реалистич. позиции (изображение жизни совр. общества) З. отстаивал и в своей театрально-критич. деятельности (на стр. газ. «Курьер Варшавский» и др.).

Лит.: Chmielowski P., Nasza literatura dramatyczna, Petersburg, 1898, t. 2, c. 241—88. *Б. Рос.*

ЗАЛЁССКИЙ, Виктор Феофанович [р. 11(24).IX.1901] — русский советский театровед и критик. Чл. Коммунистич. партии с 1927. Окончил историко-филологич. ф-т Одесско-Новороссийского ун-та (1922). Печататься начал в 1921. Автор многочисл. статей по сов. т-ру в периодич. печати. Был зам. редактора «Литературной газеты» (1931—32), зам. гл. редактора журн. «Театр» (1937—41, 1946—51). В 1932—36 — зам. директора МХАТа 2-го.

Соч.: А. В. Поляков. Очерк о творчестве, М.—Л., 1940 (на обложке Романтический актёр); А. К. Тарасова, М., 1949; С. В. Гиацинтова, М.—Л., 1949; И. М. Толчанов, М., 1952; Сурен Акимович Кочарян, М., 1955; Искусство актёра, М., 1959; Работа Сурена Кочаряна над композициями советских романов, в кн.: Кочарян С., В поисках живого слова, М., 1960, с. 532—38. *С. Г.*

ЗА́ЛИТЕ, Элина Аугустовна (19.X.1898—7.IV.1955)—латышская сов. писательница, драматург, засл. деят. культуры Латв. ССР (1954). Лит. деятельность начала в 20-х гг. Руководила лит. частью латыш. Художеств. т-ра (1928—34). Автор бытовых и психологич. комедий: «Опасный возраст» (1927), «Осенние розы» (1939), драмы «Купленное счастье» (1932), «Песня иволги» (1940) и др. Лучшие пьесы З. написаны и пост. в Сов. Латвии. Комедия «Слово женщинам» (1949) показывает жизнь женщин при Сов. власти, муз. комедия «В краю голубых озёр» (1954, комп. А. Жилинский) посвящена дружбе народов СССР, строительству ГЭС, драма «Возвращённая родина» (1948) рассказывает о жизни латышей, эмигрировавших во время фашистской оккупации. Пьесы З. ставили Т-р драмы Латв. ССР и Художеств. т-р им. Райниса (Рига), а также т-ры Москвы (Т-р драмы и комедии), Украины, Эстонии, Болгарии.

Лит.: Латышские советские писатели, Рига, 1948; Очерк истории латышской советской литературы, Рига, 1957; «Latviešu literatūras vēsture», 6, Rīga, 1962. *А. В.*

ЗАЛЫ́ШКИН, Егор (р. 1749 — г. смерти неизв.) — русский актёр. Один из первых и наиболее известных моск. актёров. Воспитанник Моск. ун-та (класс художеств, рисовальное отделение). Вместе с А. *Ожогиным* и И. *Калиграфом* вступил в 1766 в труппу Н. С. Титова, позднее играл в Петровском т-ре. Роли: Дриик («Евгения» Бомарше, 1770), Анкудин («Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова и Соколовского, 1779), Юльефорт («Уксусник» Мерсье, 1785), Дон Базилио («Женитьба Фигаро», 1787), Франваль («Клементина и Дезорме» Монвеля, 1788), Лекарь («Калиф на час» Горчакова, 1786) и др. Особенно прославился исполнением роли Крючкодея («Санктпетербургский гостиный двор» Матинского, 1783). Последний раз имя З. упоминается в составе труппы Петровского т-ра в 1797.

Лит.: Вирен В. Н., Университетский театр в Москве, в кн.: Ежегодник Института истории искусств. 1958. Театр, М., 1958, с. 189—90. *В. Вир.*

ЗА́ЛЬМХОФЕР (Salmhofer), Франц (р. 22.I.1900)— австрийский композитор и дирижёр. Музыке обучался в Вене у Ф. Шрекера (композиция) и Г. Адлера (теория музыки). В 1929—39 З.— дирижёр «Бургтеатра», в 1945—55 — руководитель Венской гос. оперы, с 1956 — директор Нар. оперы в Вене. Влияние поздних романтиков сказалось в изобретательной оркестровке и эффектном драматизме произведений, написанных З. для т-ра: оперы «Иван Тарасенко» (1938) и др., балеты «Рождественская сказка», «Крестьянская свадьба в Австрии» (все пост. в Вене), музыка к спектаклям «Король Лир», «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Буря», «Виндзорские проказницы» Шекспира, «Фауст» Гёте и др.].

ЗА́ЛЬЦБУРГСКИЕ ФЕСТИВА́ЛИ — ежегодные летние театральные и музыкальные празднества в г. Зальцбурге (Австрия). Ряд фестивалей, проведённых в Зальцбурге в 1870—1910, был посвящён В. А. *Моцарту*. С 1920 фестивали устраиваются регулярно. Подготовку З. ф. осуществляет организованный в 1917 Художеств. комитет, членами к-рого были Г. Гофмансталь, М. Рейнхардт, Р. Штраус, Ф. Шальк (идея фестивалей принадлежала Гофманстолю). Первый З. ф. должен был показать достижения европ. т-ра, спектакли, гармонично соединяющие музыку и действие. Открылся драмой Гофмансталя «Каждый человек» (по мотивам англ. моралите 15 в.), к-рая по традиции повторяется на З. ф. ежегодно. На З. ф. ставились драмы Софокла, Шекспира, Гёте, Клейста и др. Постепенно ведущее место стали занимать муз. спектакли. До 2-й мировой войны на З. ф. выступали дирижёры: Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер, А. Тосканини, К. Краус и др. С середины 1940-х гг. основу программ З. ф. составляют оперы Моцарта, Глюка, Вебера, Вагнера и др., а также произведения совр. композиторов: «Антигона» Орфа (1949), «Каприччио» (1950) и «Любовь Данаи» (1952) Р. Штрауса, «Воццек» Берга (1951) и др. В концертах З. ф. выступали дирижёры Г. Кнаппертсбуш, П. Криппс, Б. Паумгартнер, В. Фуртвенглер и др. Художеств. руководство З. ф. до 1960 осуществлял дирижёр Г. Караян.

Лит.: Hofmannsthal H. von, Festspiele in Salzburg, W., 1938; Pirker M., Die Salzburger Festspiele, Zürich, 1922; Tenschert R., Salzburg und seine Festspiele, W., 1947; Schneditz R., Das Buch von den Salzburger Festspielen, W.—Münch., 1948. *Л. Лоб., Ал. М.*

ЗАМБЕ́ЛИОС (Ζαμπέλιος), Иоаннис (24.IV.1787—15.V.1856)—греческий драматург. Принимал участие в подготовке нац.-освободит. восстания 1821—30. Первая пьеса З. «Тимолеон» (1818, пост. любительской труппой в Бухаресте) написана под влиянием одноимённой трагедии Альфьери. Тираноборческая тема усиливается в пьесе патриотич. призывами. Трагедии «Константин Палеолог» (1836, Афины) и «Георг Каст-

риот» (1840, Афины) воспроизводят события тур. нашествия и падения Визант. империи. В 30-е гг. и в нач. 40-х гг. З. написал историч. трагедии о выдающихся деятелях нац.-освободит. войны: «Маркос Вотсарис», «Караискакис», «Диакос», «Андрутсос». К этой теме примыкают и пьесы «Ригас» (1840, Афины), «Христина», «Каподистриа». Представитель просветительского классицизма, выразитель нац.-освободит. идей, З. является одним из основоположников новогреч. драмы. Однако трагедии З. написаны на архаичном языке, с педантичным применением классицистских правил, выражали идеалистич. понимание историч. процесса. Схематизация образов героев также снижала сценичность пьес З.

Соч.: Τραγωδίαι, τ. 1—2. Ζάκυνθος, 1860.

Лит.: Ν. Λάσκαρης, Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, τ. 1, Ἀθῆναι, 1938; Le théâtre néogrec, Athènes, 1957. *Д. С.*

ЗАМБЕ́ЛЛИ (Zambelli), Карлотта (р. 4.XI.1877) — итальянская артистка балета и педагог. Училась на балетном отделении Миланской консерватории, у педагога Ч. Коппини. По окончании в 1894 была приглашена в «Гранд-Опера», где быстро завоевала ведущее положение. В 1896 выступила в дивертисменте в опере Доницетти «Фаворитка» (исполнила 15 фуэте). В 1901 гастролировала в Петербурге, выступала в партиях Коппелии, Жизели, Пахиты (о. п. Минкуса). Рус. критика отмечала виртуозность и выразительность танца З. Среди лучших партий: Намуна (о. п. Лало), Гурули («Два голубя» Мессаже), Сильвия (о. п. Делиба) и др. З. исполняла лирич. и характерные партии. Среди итал. балерин выделялась особой мягкостью и благородством танца, тонкой музыкальностью. Последнее выступление З. состоялось в 1927. После ухода со сцены занималась педагогич. работой. С 1920 вела класс совершенствования в балетной труппе т-ра «Гранд-Опера». В 1927—54 руководила балетной школой при этом т-ре. Педагогич. деятельность З. в «Гранд-Опера» способствовала дальнейшему развитию женского классич. танца.

Лит.: «The Ballet Annual», L., 1958, № 12, с. 68—77 (ст. I. Guest). *Нат. Р.*

ЗА́МКОВ (Zamkow), Лидия (р. 15.VII.1918) — польская актриса и режиссёр. В 1941 окончила курсы при Гос. ин-те театр. иск-в в Варшаве. Дебютировала в 1947 в Кракове в роли Эстерки («Ученик дьявола» Шоу). Среди др. ролей: Комиссар («Оптимистическая трагедия»), Клара («Визит пожилой дамы» Дюрренматта), Настя («На дне»), мамаша Кураж («Мамаша Кураж и её дети» Брехта) и др. В 1948 окончила режиссёрское отделение Высшей театр. школы в Лодзи под рук. Л. Шиллера. В 1953—54 руководила т-ром «Выбжеже» в Гданьске, где пост. впервые в Польше «Оптимистическую трагедию» (1954). В 1954—57— режиссёр Варшавского театра «Драматычны», где пост. «Ромео и Джульетту» Шекспира (1956), «Имена власти» Брошкевича (1957) и др. С 1957 — режиссёр краковского т-ра «Старый»; пост. спектакли: «Визит пожилой дамы» Дюрренматта (1958), «Медея» Еврипида (1960), «На дне» (1960), «Мамаша Кураж и её дети» Брехта (1962) и др. З.—один из своеобразных польских режиссёров, ищущих нового истолкования совр. и классич. драматургии. *Еж. К.*

ЗАМОСКВОРЕ́ЦКИЙ ТЕА́ТР — см. *Московский театр имени Ленсовета.*

ЗАМФИРЕ́СКУ (Zamfirescu), Джордже Михаил (13.X.1898—8.X.1939) — румынский драматург, режиссёр, театральный деятель, критик, поэт, прозаик. Род. в рабочей семье. Учился в лицее. В 1922 начал театр. деятельность. В 1933—39 ставил спектакли в Нац. т-ре в Яссах. Первая пьеса З.—«Причастие» (1927, Нац. т-р, Кишинёв) — переделка историч. новеллы К. Негруцци «Александру Лэпушняну». Наиболее значит. произв. З.— трагич. комедия «Барышня Настасия» (1927, труппа под рук. Т. Буландры). В этой пьесе впервые в рум. драматургии была показана жизнь обездоленных людей, к-рые стремятся вырваться из нищеты и пороков, царящих на окраине большого капиталистич. города. Пьеса З. «Сам, повесть обо мне, о тебе, о нас, с эпилогом, манифестом, девятью картинами и прологом», написанная в манере символистской драматургии, была пост. Нац. т-ром (сезон 1930—1931, Бухарест), но запрещена офиц. кругами (герой пьесы, стремящийся дать людям счастье, обречён на гибель). В комедии «Идол и Ион шиворот-навыворот» (1934, Нац. т-р, Яссы) З. вновь возвращается к своей основной теме — поиски счастья маленькими забитыми людьми. З.— автор статей по вопросам театр. иск-ва (сб. «Современные признания», 1938), в к-рых резко критикует современный ему рум. т-р.

Соч.: Teatru, Buc., [1957].

Лит.: Ripeanu V., George Mihail Zamfirescu, Buc., [1958]. *Д. Ш.*

ЗАМЫЧКО́ВСКИЙ, Иван Эдуардович (8.I.1869, Киев,— 15.VII.1931, там же) — советский украинский актёр. Засл. арт. УССР (1926). Сценич. деятельность начал в 1887 в т-ре рус. оперетты И. Сетова (Киев). На творч. развитие З. большое влияние оказала совм. работа с В. Андреевым-Бурлаком в труппе П. Бояновского. До 1917 выступал в укр. театр. труппах. В 1919—25 работал в укр. Т-ре им. Шевченко (ныне в Днепропетровске), в 1925—31 — в Одесском т-ре им. Октябрьской революции. Иск-во З. характеризуется простотой и естественностью, мастерством тонких психологич. нюансов, интонационным богатством. Сценич. образы З. правдивы, внутренне насыщены, чётко индивидуализированы. Роли: Микита («Дай сердцу волю, заведёт в неволю» Кропивницкого), Опанас, Мартын Боруля («Бурлак», «Мартын Боруля» Карпенко-Карого), Лесовик, дядько Лев («Лесная песня» Леси Украинки), Городничий (1926); Журден, Аргон («Мещанин во дворянстве», 1923, «Проделки Скапена»), Горностаев («Любовь Яровая», 1927), Ромашка, Богоявленский («Диктатура», 1929, «Кадры», 1931, Микитенко). В сов. т-ре З. сохранял и развивал реалистич традиции демократич. нац. театр. иск-ва прошлого. Значит. вклад внёс З. в укр. сов. киноискусство. Снимался в фильмах: «Тарас Шевченко» (Щепкин), «Тарас Трясило» (полковник) и др.



И. Э. Замычковский в ролях: 1. Городничий. 2. Карась. «Запорожец за Дунаем». 3. Копыстка. «97» Кулиша.

Лит.: «Театр», Київ, 1937, № 3, с. 49—54; «Радянський театр», 1931, № 4, с. 80—81; «Театр и искусство», П., 1913, № 33. *Е. Хл.*

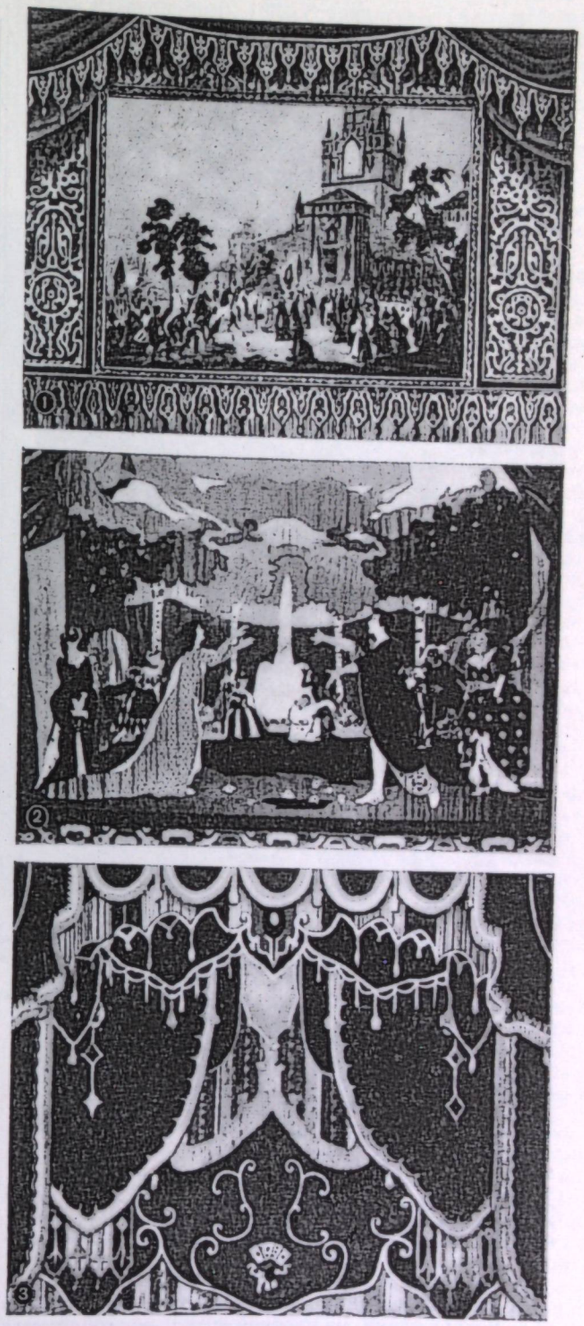
ЗАМЯ́ТИН, Евгений Иванович (1884—1937) — русский писатель. Окончил Политехнический институт в Петербурге. Лит. деятельность начал в 1908. В 1925 на тему повести Н. С. Лескова «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» З. по заказу МХАТа 2-го, при участии руководства т-ра и прежде всего А. Д. Дикого, написал пьесу «Блоха». Решённая в плане нар. балагана, насыщенная яркой буффонадой, пьеса высмеивает отсталость царской России и мещанскую ограниченность бурж. Англии, прославляет народных умельцев; образы её носят гротесковый характер. З. принадлежат драма «Огни святого Доменика» (1923) и трагедия «Атилла» (1928).

Соч.: Огни святого Доменика, П., 1923; Блоха, Л., 1925. *Ю. Д.*

ЗА́НАВЕС театральный. Закрывает сцену от зрителей, сидящих в зале. Занавес подвешивается в виде драпировки с внутренней стороны портальной арки (см. *Арка портальная*). Назначение З.— сделать невидимым процесс перемены обстановки, создать ощущение промежутка во времени между действиями. З. бывают: поднимающиеся, раздвигающиеся и подбирающиеся по диагонали к углам зеркала сцены. З. расположены за порталом сцены в следующем порядке: противопожарный (железный или асбестовый), основной, или антрактный (подъёмный, раздвижной), и иногда специальный З. для определённого спектакля. В древнеримском т-ре существовал З. (auleum), к-рый убирался в спец. углубление, устроенное на краю сцены (logeion). Об этом З. упоминают Вергилий в «Георгиках» и Овидий в «Метаморфозах». В Италии в эпоху Возрождения (1519) в придворном т-ре был впервые применён передний, т. н. основной, З. С возникновением в 17 в. общественных театр. зданий, оборудованных колосниками, З. стали делать подъёмными. Их расписывали крупные мастера, используя мифологич. или аллегорич. сюжеты. Такие З. имеются и во мн. зарубежных т-рах, построенных в 19 и 20 вв.

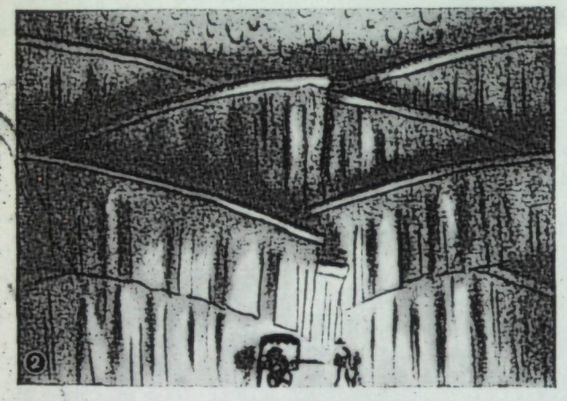
В Одесском оперном т-ре, сооружённом в 1887, худ. Режио изобразил на З. сцены из оперы Глинки «Руслан и Людмила». На З. Моск. частной оперы С. И. Мамонтова по эскизам худ. М. А. Врубеля были написаны сцены из эпохи Возрождения (1891). На первом З. Большого т-ра в Москве (1825)— голубого цвета, с разбросанными по нему золотыми звёздами, изображена посередине лира с лавровым венком, окружённая сиянием и знаками Зодиака. В 1856 по восстановлении здания после пожара проф. Козроэ-Дуан создал З. с изображением финальной сцены из оперы Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»). В 1895 худ. И. П. Андреев написал на З. «Вид на Москву с Воробьёвых гор». В 1931 по эскизу худ. Ф. Ф. Федоровского для Большого т-ра был изготовлен парчовый З. с орнаментальным изображением серпов и молотов, вплетённых в колосья и перевитых лентами с написанными на них революц. датами (1848, 1871, 1905 и 1917). В 1906 худ. Л. С. Бакст изобразил на З. Т-ра В. Ф. Комиссаржевской (Петербург) «Элизиум с тенями блаженных»; интересен шёлковый аппликационный З. Свободного т-ра в Москве (1913), на к-ром по эскизу худ. К. А. Сомова нарисованы персонажи итал. комедии дель арте. В 1917 для постановки «Маскарада» А. Н. Головин расписал 10 спец. З. (для каждой картины спектакля).

Движение З. должно быть настолько эластичным, чтобы дать возможность режиссёру применить по ходу спектакля разнообразные оттенки его движения. Медленно падающий или раздвигающийся З., постепенное ускорение его движения или мгновенное раскрытие сцены позволяют постановщику придать тот или иной характер концовке акта или спектакля. На больших сценах З. убирается электромотором, на малых — вручную.



1. Козроэ-Дуан. Занавес Большого т-ра в Москве. 1856. Финальная сцена оперы «Жизнь за царя» («Иван Сусанин»). 2. К. А. Сомов. Занавес Свободного т-ра в Москве. 1913 (изображены персонажи итал. комедии дель арте). 3. А. Я. Головин. Гл. занавес к спектаклю «Маскарад». Александринский т-р в Петербурге. 1917.







1. Ф. Ф. Федоровский. Занавес к опере «Лоэнгрин». Большой т-р в Москве. 1923. 2. А. Джонсон (США). «Пальмовый» занавес к спектаклю «Ромео и Джульетта». 1934. Негритянский т-р на о-ве Мартиника. 3. Я. З. Штоффер. Занавес к спектаклю «Г-н де Пурсоньяк» Мольера. Т-р Сатиры в Москве. 1936.

З. (подъёмные или раздвижные) шьются из плотной окрашенной ткани, на плотной подкладке, собираются в складки и иногда украшаются эмблемой театра (напр., «Чайка» во МХАТе) или широкой бахромой, подшитой к низу З. Антрактные З. снабжаются клапаном, прикрывающим широкое отверстие, проделанное в центре З.; при выходе актёра на вызов зрителя рабочие оттягивали этот клапан в глубину первого плана сцены. После введения раздвижных З. антрактные З. с клапаном стали употребляться редко. В совр. т-ре в нек-рых спектаклях, в связи с выносом действия на просцениум и даже в зрит. зал (спектакли Т-ра им. Маяковского), З. не употребляются.

Лит.: Вергилий, Сельские поэмы. Буколики и георгики, М.—Л., 1933, с. 101; Гвоздев А. А., Иосиф Фуртенбах и оформление спектакля на рубеже 16—17 веков, в сб.: О театре, вып. 3, Л., 1929; Гвоздев А. А. и Пиотровский А., История европейского театра, М.—Л., 1931; Извеков Н. П., Техника сцены, М.—Л., 1940; «Маскарад» Лермонтова в театральных эскизах А. Я. Головина, М.—Л., 1941; Мгебров А. А., Жизнь в театре, т. 2, М.—Л., 1932; Хрипунов Ю. Д., Архитектура Большого театра, М., 1955. *В. Мюл.*

ЗА́НДИН, Михаил Павлович (1882—29.I.1960)— русский советский театральный художник. Засл. деят. иск-в РСФСР (1947). В 1905 окончил Высшее художественно-промышленное уч-ще по специальности театрального декоратора. Ученик П. Ламбина. С 1907 работал помощником декоратора Петерб. т-ров. Писал декорации по эскизам А. Я. *Головина*, оказавшего большое влияние на формирование творчества З., делал эскизы костюмов. В последующие годы работал в различных т-рах. Оформил спектакли: «Миньон» Тома (1918, Малый оперный т-р, Петроград), «Пиковая дама» (1930, моск. Оперный т-р им. Станиславского), «Дядюшкин сон» по Достоевскому (1929, МХАТ) и др.

Лит.: Театрально-декорационное искусство в СССР, 1917—X—1927, Л., 1927; Выставка произведений Ленинградских художников театра. Каталог, Л., 1941; «Театральный Ленинград», 1958, № 16, с. 11—12. *Ан. Ш.*

ЗАНДТ (Zandt), Мария ван (8.X.1861—31.XII. 1919) — артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). По происхождению голландка. Пению обучалась у своей матери, певицы Ж. Ванцини ван Зандт и в Милане у Ф. Ламперти. В 1879 дебютировала на оперной сцене в Турине. В том же году была приглашена в Лондон. В 1880—85 выступала в Париже (т-р «Опера комик»). Делиб написал для З. заглавную партию в опере «Лакме», к-рую позже проходила с ней А. В. Неждановa. З. много гастролировала (в России впервые в 1885). В 1896 вновь выступала в «Опера комик», но вскоре оставила сцену. З. обладала небольшим, хорошо обработанным голосом красивого тембра. Исполнение З. отличалось одухотворённостью и экспрессией, виртуозной техникой и тонким артистизмом.

Партии: Розина; Церлина («Дон Жуан»), Керубино («Свадьба Фигаро»), Маргарита («Фауст»), Миньон, Офелия («Миньон», «Гамлет» Тома), Амина («Сомнамбула» Беллини), Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Динора (о. п. Мейербера).

Лит.: Curzon H. de, Croquis d'artistes, P., 1898. *Вс. Т.*

ЗАНО́СКИ (франц. les batteries, букв. — барабанная дробь) — термин, применяемый к группе прыжковых движений классич. танца, в к-рых во время прыжка ноги, скрещиваясь, заносятся и ударяются одна о другую (один, два и более раз). В группу З. входят *антраша*, па батю (танцевальные прыжки, осложнённые З.), па бризе (своеобразная разновидность *жете*-батю).

Лит. см. при ст. *Жете.* *А. Н.*

ЗА́НТЕН (Zanten), Корнелия ван (2.VIII.1855—10.I.1946) — голландская артистка оперы (контральто, затем колоратурное сопрано), вокальный педагог. Пению обучалась в консерватории в Кёльне у К. Шнейдера; брала уроки у Ф. Ламперти в Милане. Впервые выступила на оперной сцене в «Фаворитке» Доницетти, после чего пела в т-рах Бреслау, Касселя (под рук. Г. Малера), Гамбурга, Амстердама. В 1886—1887 гастролировала в США в составе труппы Нац. оперной компании. Выступала в Петербурге и Москве в спектакле «Кольцо Нибелунга» Вагнера. З. обладала голосом необычайно широкого диапазона, была одной из выдающихся вокалисток своего времени. Преподавала в консерваториях Амстердама (1895—1903), Гааги (с 1914), Берлина (1903—14), где организовала свою школу. Среди учеников З.: Я. *Урлюс*, Г. Купер и др. Автор мн. работ по пению, в т. ч. «Бель канто слова», «Высокая техника пения» и др.

Соч.: Leitfaden zum Kunstgesang, Lpz., 1903.

Лит.: Hofstra J. W., C. van Zanten, «Mens en melodie», Jaarg. 1, Utrecht, 1946. *Вл. О.*

ЗАНЬКОВЕ́ЦКАЯ (наст. фам.— Адасовская), Мария Константиновна [22.VII(3.VIII).1860, д. Заньки Нежинского уезда Черниговской губ., — 4.X.1934, Киев] — украинская актриса и театральный деятель. Одна из основоположников нац. проф. т-ра. Нар. арт. УССР (1922). Род. в семье обедневшего помещика. Училась в Чернигове в частном пансионе, брала уроки пения в Гельсингфорсском отделении Петерб. консерватории (обладала красивым звучным меццо-сопрано). С юных лет с успехом выступала в любительских спектаклях и концертах в Чернигове, Нежине, а позже в Бендерах и Свеаборге, где находилась с мужем — артиллерийским офицером. Там же З. сблизилась с передовой революц. молодёжью, к-рая повлияла на формирование её мировоззрения. Из-за любви к т-ру З. порвала с семьёй и поступила на сцену. 27 окт. 1882 состоялся её дебют в Елизаветграде (ныне Кировоград), она исполняла роль Наталки-Полтавки в первом укр. проф. т-ре, руководимом М. Л. Кропивницким. В дальнейшем З. работала в крупнейших укр. труппах М. Кропивницкого, М. Старицкого, Н. Садовского, П. Саксаганского и И. Карпенко-Карого, И. Марьяненко, гастролировала в известных антрепризах Ф. Волика, О. Суслова, Д. Гайдамаки, в галицийском театр. товариществе «Руська Бесіда».



М. К. Заньковецкая.

Реалистич. иск-во З. питалось творчеством укр. народа, жизнь к-рого актриса хорошо знала. Сочувствие страданиям, глубокое понимание надежд, чаяний, идеалов трудового народа Украины, непоколебимая вера в его лучшее будущее сделали иск-во З. подлинно демократичным и высокоидейным. В своём сценич. творчестве З. прославила простую укр. женщину, показала страдание бесправных батрачек и обездоленных матерей, покинутых жён и обесчещенных девушек. З. глубоко раскрыла духовное богатство укр. женщины из народа, её жизненную силу и тёплый юмор, сердечность и оптимизм, неудержимое стремление к свету, свободе, счастью. Героини З. не только плачут над своей печальной судьбой, но и гневно обличают социальную и нац. несправедливость. Актриса широкого творч. диапазона, З. создавала образы, проникнутые глубочайшим драматизмом и искромётной комедийностью: Харитина, София («Наймичка», 1886, «Бесталанная», 1887, Карпенко-Карого), Оксана, Олена, Зинька, Приська («Пока солнце взойдёт, роса очи выест», 1882, «Мироед, или паук», 1883, «Две семьи», 1894, «По ревизии», 1882, Кропивницкого), Наталья («Лимеривна» Мирного, 1892), Катря, Аза, Цвиркунка («Не судьба», 1889, «Цыганка Аза», 1892, «Черноморцы», 1882, Старицкого), Галя («Назар Стодоля» Шевченко, 1882), Хвеська («Кум-мельник» Дмитренко, 1882), Наталка, Терпелиха («Наталка-Полтавка» Котляревского, 1882, 1912), Аксюша («Лес» Островского, 1891). Отсутствие в репертуаре З. мн. ролей рус. и мировой драматургии объясняется ограниченностью укр. т-ра того периода, испытывавшего тяжёлые цензурные притеснения.

Сценич. творчество З. отличалось искренностью переживаний, простотой и непосредственностью, глубоким проникновением в человеческую психологию, огромным мастерством внутреннего и внешнего перевоплощения, художеств. правдой. Она обладала большим сценич. темпераментом, яркой эмоциональностью, покоряющей женственностью и обаянием. У З. был сильный красивый голос (успешно играла роли, требующие вокальной одарённости), блестящая техника сценич. речи. Игра актрисы поражала благородной мягкостью в минуты самых трагич. переживаний, точностью и скупостью жестов. Иск-во З. было глубоко связано с революц. демократич. направлением рус. и укр. культуры, эстетич. взгляды и вкусы актрисы формировались под влиянием творчества Шевченко, Некрасова, Чернышевского, Добролюбова, Франко. Она следовала реалистич. традициям Щепкина и Мочалова, Садовского и Мартынова. Творчество З. оказало большое воздействие на развитие укр. драматургии; лучшие пьесы укр. драматургов 80—90-х гг. были созданы для З. Вдохновенное реалистич. творчество З. стало школой сценич. мастерства для последующих поколений украинских актёров.

Всю свою жизнь З. посвятила борьбе за развитие нац. демократич. иск-ва, за нар. т-р. Она отказалась от предложения поступить на императорскую сцену и осталась в бесправном в те годы укр. т-ре. На 1-м Всеросс. съезде сценич. деятелей в Москве в 1897 З. требовала уничтожения тяжёлых и унизительных ограничений на право постановки пьес, рисующих подлинную жизнь народа, воспитывающих его, отвечающих на запросы демократич. кругов общества, подчёркивала необходимость, чтобы т-р «стал действительно народным, чтобы как содержание пьес, так и язык их были близки и доступны народу». Искренне сочувствуя освободит. борьбе трудящихся, З. приветствовала революцию 1905. В 1907 она вместе с Н. Садовским организовала 1-й укр. стационарный т-р в Киеве.

З. была первой укр. актрисой, завоевавшей признание широких демократич. кругов во всей России. В составе укр. трупп она гастролировала во мн. рус. городах (Ростов, Воронеж, Курск, Орёл, Тула), в Азербайджане, Грузии, с большим успехом выступала в



М. К. Заньковецкая в ролях: 1. Елена Чаплинская. «Богдан Хмельницкий» Старицкого. 2. Аза. 3. Олена. 4. Оксана. 5. Наталья. 6. Харитина.

Петербурге и Москве (в 1886, 1887, 1888, 1891, 1892, 1901, 1902, 1903, 1912, 1914). Искусство З. высоко ценили такие выдающиеся деятели рус. культуры, как Толстой, Чехов, Чайковский, Стасов, Станиславский, Немирович-Данченко, художники Репин, Нестеров, актрисы Ермолова, Федотова, Стрепетова и мн. др.

После Октябрьской революции З. активно участвовала в строительстве сов. укр. т-ра, она возглавляла Нар. т-р в Нежине, вместе с Саксаганским организовала Нар. т-р в Киеве (1918), на базе к-рого в 1922 был создан Т-р им. З. (ныне — Львовский укр. драм. т-р им. Заньковецкой). В 1922 в связи с 40-летием сценич. деятельности З. первой на Украине была удостоена звания нар. арт. Республики. Снималась в кино («Наталка-Полтавка», «Батрачка», «Остап Бандура»).

Лит.: М. К. Заньковецька, Київ—Харків, 1937; Вінок спогадів про Заньковецьку, Київ, 1950; Чаговець В., Марія Заньковецька, Київ, 1949; Дурилін С. М., Марія Заньковецька, Київ, 1955; Маръяненко І. О., Прошлое украинского театра. Воспоминания, М., 1954 (на укр. яз., К., 1953); Саксаганський П. К., Думки про театр, Київ, 1955; Тобілевич С., Мої стежки і зустрічі, Київ, 1957.

Б. Кор.

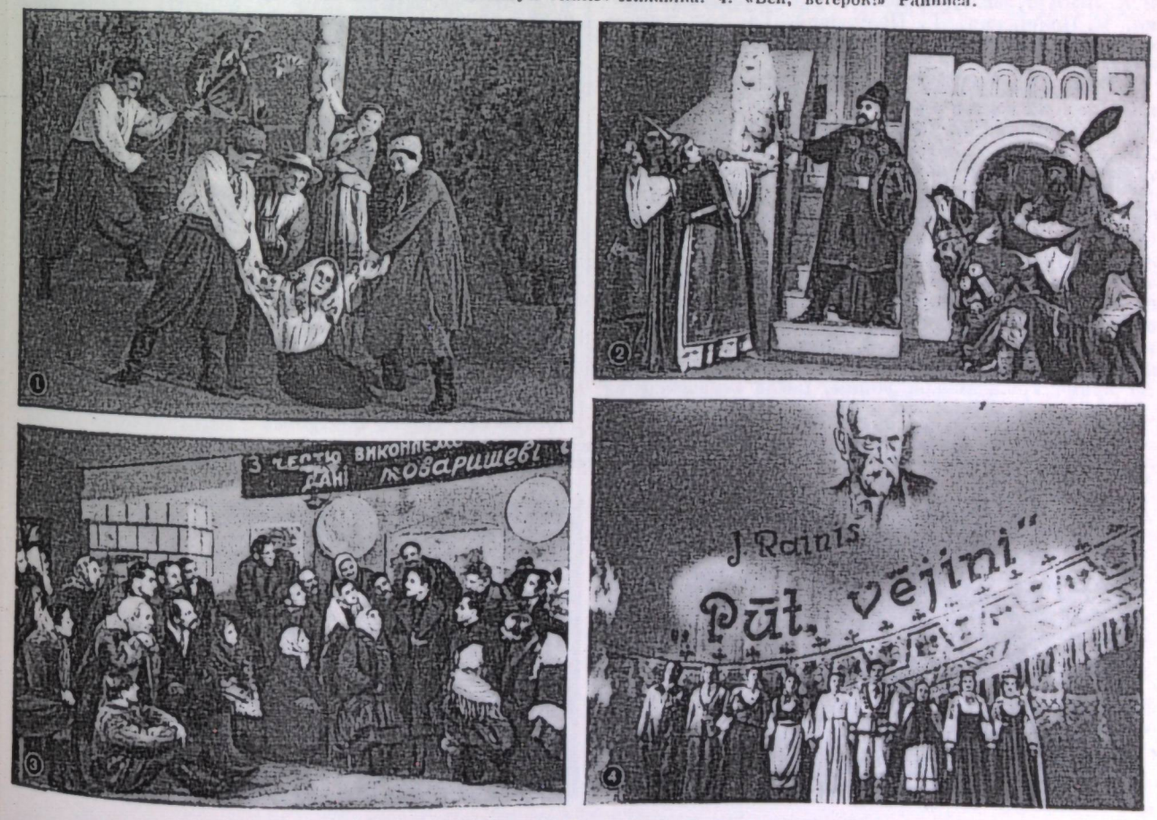
ЗАНЬКОВЕ́ЦКОЙ ИМЕНИ ТЕА́ТР (Львовский ордена Трудового Красного Знамени украинский драматический театр им. М. Заньковецкой) — один из ведущих драматических т-ров Украины. Организован на базе гос. Нар. т-ра (1918—22) под рук. П. К. Саксаганского. Открылся 15 ноября 1922 в Киеве спектаклем «Лихолетье» Хоткевича. Художеств. руководителем т-ра стал Б. В. Романицкий, к-рый возглавлял его до 1948. В числе создателей т-ра — А. Корольчук и В. Яременко. Молодой коллектив стремился стать активным участником строительства новой жизни, развивать реалистич. демократич. принципы иск-ва М. К. Заньковецкой и П. К. Саксаганского, к-рые принимали активное участие в деятельности труппы. После неск. месяцев работы в Киеве т-р начал разъездную работу по городам и сёлам республики. В течение 8 лет т-р показывал свои спектакли шахтёрам и рабочим Юзовки (ныне Донецк), Артёмовска, горнякам Криворожья, судостроителям Николаева, металлургам Днепропетровска и Запорожья, машиностроителям Харькова. В этот период были осуществлены пост. пьес сов. укр. драматургов: «Сентиментальный чёрт» Кротевича, «97» Кулиша, «Фея горького миндаля» Кочерги, «Над бездной» Мамонтова, «Семья щёточников» Ирчана, «Диктатура» Микитенко, «Комсомольцы» Первомайского, «Яблоневый плен» Днепровского и др. Большое место в репертуаре т-ра с первых лет его организации занимает классич. драматургия. Здесь впервые на укр. сов. сцене была пост. трагедия Шекспира «Отелло» (1926, реж. Саксаганский; Отелло — Романицкий, Яго — Яременко, Дездемона — Любарт).

В 1931 т-р был стационирован в Запорожье. 30-е гг. стали периодом формирования мастерства, овладения методом социалистич. реализма. В это время были созданы спектакли: «Гибель эскадры» (1933), «Платон Кречет» (1935); «Мой друг», «После бала» (1934), «Аристократы» (1936) Погодина, «Васса Железнова» (1936), «Последние» (1938), «На дне» (1940), «Беспокойная старость» (1938); «Павел Греков» Войтехова и Ленча (1939). В т-ре были пост. пьесы «Песня о Свечке» Кочерги (1935), «В степях Украины» Корнейчука (1940), «Камо» Левады (1941) и др.

В годы Великой Отечеств. войны, находясь в эвакуации в Тобольске, а затем в Кузбассе, т-р создал ряд ярких патриотич. спектаклей: «Партизаны в степях Украины» Корнейчука, «Русские люди»; «Накануне» Афиногенова, «Олеко Дундич» Каца и Ржешевского и др. Бригады т-ра выезжали на фронт, давали концерты в госпиталях, на заводах и т. д.

С ноября 1944 т-р работает во Львове. Новый этап в развитии т-ра наступил после опубликования решения партии по идеологич. вопросам 1946—48. Были пост. пьесы сов. драматургов, посв. темам современности: «Макар Дубрава» Корнейчука (1948, реж. Тягно; Дубрава — Яременко), «Счастье» Павленко и Радзинского (1949, реж. Романицкий; Воропаев — Романицкий), «Калиновая роща» Корнейчука (1950), «Под золотым орлом» (1951), «Любовь на рассвете» (1952) Галана (пост. Б. Тягно). В спектаклях «Правда» Корнейчука (1937) и «Кремлёвские куранты» (1955) был создан образ В. И. Ленина (артисты Дударев, Гай, Бедро). В творч. содружестве с драматургом Хижняком т-р создал спектакль «На большую землю», посв. коллективизации зап. областей Украины, борьбе с частнособст-

Сцены из спектаклей Т-ра им. Заньковецкой: 1. «Пока солнце взойдёт, роса очи выест» Кропивницкого. 1949. 2. «Сон князя Святослава» Франко. 3 «На большую землю» Хижняка. 4. «Вей, ветерок!» Райниса.



веннич. пережитками в сознании б. галицкого крестьянства. Спектакль (реж. Романицкий, худ. Борисовец; Вовчук — Романицкий, Стадник — Дударев, Ольга Птах — Любарт, Петращук — Яременко, Козак — Рубчак) был отмечен Гос. пр. СССР (1950). Среди лучших пост. классич. драматургии: «Три сестры» (1946, реж. Романицкий; Ольга — Кривицкая, Маша — Любарт, Ирина — Доценко), «Вей, ветерок!» Райниса (1950, реж. Ивченко; Улдыс — Данченко, Барба — Доценко, мать — Кривицкая, Орта — Любарт, Гатынь — Голота), «Тарас Бульба» по Гоголю (1952, реж. Тягно; Бульба — Яременко), «Сон князя Святослава» Франко (1954, реж. Тягно; Святослав — Романицкий), «Гамлет» (1957, реж. Тягно; Гамлет—Гай), «Фауст и смерть» Левады (1960, реж. Тягно).

В 1951, 1960 т-р участвовал в декадах укр. лит-ры и иск-ва в Москве. В 1951 был награждён орденом Трудового Красного Знамени. Т-р бережно наследует и развивает лучшие традиции передовой демократич. нац. сценич. культуры прошлого, обогащая её живым опытом современности. Лучшие спектакли т-ра характеризуются героико-романтич. направленностью, реалистич. образностью, народностью.

В т-ре выросла плеяда мастеров укр. сов. сцены: нар. арт. УССР В. Харченко, засл. деят. иск-в УССР И. Чабаненко, В. Ивченко, нар. художник УССР Ф. Нирод, засл. арт. УССР И. Богаченко, композитор А. Радченко и др.

Т-р гастролировал в Москве, Ленинграде, Киеве, Минске, Риге, Таллине, Баку, Алма-Ате, Ташкенте; в Польской Народной Республике (1958). При т-ре работает 2-годичная актёрская студия. В труппе т-ра (1962): нар. арт. СССР Б. В. Романицкий, В. П. Яременко, нар. арт. УССР Ф. Г. Гаенко, А. Д. Гай, В. А. Данченко, Н. П. Доценко, Г. Д. Козачковский, А. С. Кривицкая, В. А. Любарт, засл. арт. УССР В. Аркушенко, А. Босенко, В. Полинская, Г. Полинский. Гл. реж. т-ра — нар. арт. УССР Б. Тягно, гл. художник — Ю. Стефанчук.

Б. Кор.

ЗАПА́ДНО-КАЗАХСТА́НСКИЙ ТЕА́ТР (Западно-Казахстанский межобластной уральский театр русской драмы им. А. Н. Островского) — русский советский театр. Старейший т-р Казахстана. История создания т-ра восходит к 1859, когда в г. Уральске любителями была пост. «Бедность не порок» (с помощью артистов из Оренбурга и Саратова). В репертуар т-ра входили пьесы Островского (в т. ч. редко исполняемые — «Козьма Захарьич Минин-Сухорук», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»), Л. Н. Толстого, Лермонтова, Ибсена, А. К. Толстого, Чехова, Гоголя, Шекспира, пьесы совр. драматургов (Сумбатова-Южина, Немировича-Данченко, Л. Андреева, Потехина и др.). Во время гражданской войны, после освобождения Уральска от белогвардейских войск, на сцене т-ра выступал драм. коллектив 25-й чапаевской дивизии, руководимый А. А. Вадимовым. В дни героич. 80-дневной обороны города в т-ре каждый день шли спектакли, устраивались концерты; красноармейцам показывали «Овечий источник», «Разбойники», «Коварство и любовь». В 1923 в городе Уральске была организована постоянная труппа. Среди спектаклей т-ра: «Сын полка» по Катаеву, «За тех, кто в море!» Лавренёва, «Платон Кречет»; «Крепость на Волге» Кремлёва. Театр пост. спектакли, воссоздающие образ Ленина,— «На берегу Невы» Тренёва, «Человек с ружьём», «Кремлёвские куранты» (Ленин — Н. К. Ангаров) и «Третья патетическая» Погодина (Ленин — А. Н. Титков), «Семья» Попова, «Покушение» Кремлёва, «80 дней» местного автора Генке. Т-р обслуживает население Зап.-Казахстанской, Гурьевской и Актюбинской областей. В труппе т-ра (1962): засл. арт. Казах. ССР П. И. Годынюк-Строганов, В. Т. Попов, Л. Н. Протасов, артисты — А. Г. Анексимов, Е. С. Володарская, С. Ф. Даров, Т. Н. Денщикова, О. В. Игнатовская, К. С. Тавлинская, Г. Е. Чумак. Гл. реж. т-ра (с 1961) — засл. арт. РСФСР В. К. Данилов. Гл. художник — засл. арт. Казах. ССР — Б. М. Астахов. Т-р рассчитан на 750 мест.

А. Ив.

ЗАПА́ШНЫЕ — семья советских цирковых артистов; партерные акробаты: Сергей Михайлович (р. 1926), Вальтер Михайлович (р. 1928), Анна Михайловна (р. 1936), Мстислав Михайлович (р. 1938), Игорь Михайлович (р. 1940), Нонна Сергеевна (р. 1947). З. работают в цирке с детства, выступая в различных жанрах. В 1954 братья З. создали номер «акробаты-вольтижёры», в к-ром исполняют ряд рекордных трюков (двойное сальто-мортале с рук на руки и др.). Номер отличается чёткостью композиц. построений, яркой актёрской выразительностью. С 1959 Мстислав Михайлович и Анна Михайловна выступают также с номером «воздушные гимнасты». Вальтер Михайлович создал аттракцион с хищными животными.

М. Зон.

«ЗАПВЕ» (бирм. «за», от палийск. «джатака» — название легенды о жизни и перевоплощениях Будды и «пве» — зрелище, представление) — вид классического музыкально-драматического представления в Бирме. «З.» возникли в древности, появились в Бирме с приходом буддизма (11—12 вв. н. э.). В этих представлениях сказались инд. и сиамское влияния. Содержание пьес «З.» и отдельных сцен заимствовано из буддийских джатак, посвящено теме победы добра над злом. Эти представления традиционны и строго канонизированы, в них действуют короли и принцы, лукавые царедворцы, добрые и злые духи. В представлениях, посвящённых Будде, показаны его многочисл.

«Запве»: 1. Традиционный танец, исполняемый девушками перед началом спектакля. 2. Танец девушки. 3. Классический танцевальный дуэт.



перевоплощения. Пьеса всегда имеет счастливый конец. В «З.» чередуются комедийные и героич. сцены, используются диалог, монолог, пение и танцы.

Обычно представление начинается ок. 9 часов вечера и продолжается до 4 часов утра. В 2—3 часа ночи начинается главная танц. сцена «хюит-па-тва» (остаётся неизменной с давних времён), в к-рой два исполнителя — герой и героиня, танцуют красивый и сложный танец, насыщенный элементами акробатики, отличающийся скульптурностью поз, выразительностью рук и пальцев (часто танцовщица держит в руках веер). Представления сопровождаются оркестром бирм. инструментов (саинг и др.). Участники представления «З.» носят красивые, богатые костюмы. Исполнители ролей духов и животных гримируют лицо или надевают маски. Декорации обычно отсутствуют (кроме задника), поэтому герои пьесы рассказывают (или поют) об окружающей их обстановке. Актёры, участвующие в представлениях «З.», должны владеть иск-вом декламации, танца, пения, акробатики. Обучение их обычно начинают с детского возраста. Среди актёров прошлого: Аунгбала, Сейн Кадон, У По Сейн и др.; в 50-х гг. — Швей Ман Тин Маун, У Сейн Аун Мин, Ма Кин Вин Швей, Ма Кин Сейн, Ма Нгвей Я и др.

Лит.: Bowers F., Theatre in the East, L.—[a. o., 1956]; Stewart J. A., The Burmese drama, «Journal of the Burma Res. Soc.», Rangoon, 1912, v. 2, с. 30—37; Maung E., The Burmese drama, там же, Rangoon, 1918, v. 8, с. 33—38; Maung Htin Aung, Burmese drama, [L.], 1956.

Св. М., Ю. О.

«ЗАПИ́СКИ ПЕРЕДВИЖНО́ГО ОБЩЕДОСТУ́ПНОГО ТЕА́ТРА» — русский журнал, издание петерб. Передвижного общедоступного т-ра (см. *Первый передвижной драматический театр*). Выходил в 1914 и в 1917—24, всего вышло 69 номеров. В «Записках» подробно освещалась жизнь этого т-ра, а также публиковались статьи на общетеатр. и лит. темы, театр. хроника. С 1923 назывался «Записки передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской». Указатель содержания «Записок» (№№ 1—50) имеется в «Записках передвижного театра...», 1923, № 50.

С. Др.

ЗАПО́ЛЬСКАЯ (Zapolska), Габриэля [псевдоним; другие псевд. — Снежко-Запольская, Жозеф Масков; наст. фам.— Корвин-Пиотровская (Korwin-Piotrowska)] [1857, Киверцы (под Луцком), — 17. XII. 1921, Львов] — польская писательница, драматург, актриса. Училась во Львове. Дебютировала на сцене любительского т-ра Варшавского благотворительного об-ва (1879). С 1882— актриса Краковского т-ра. В 1889—95 жила в Париже, выступала в т-рах Бульваров, Свободном т-ре (рук. Антуан), в т-ре «Творчество». Позднее — в т-рах Кракова, Львова. Гастролировала в Петербурге (1883 и 1897). Исполняла роли в пьесах Шекспира (Регина — «Король Лир», Виола — «Двенадцатая ночь»), Шиллера (Амалия — «Разбойники»), Словацкого (Хохлик—«Балладин»), Мицкевича (Ролисон—«Дзяды»). Но гл. место в актёрском творчестве З. занимали образы женщин в пьесах Ибсена (Нора; Гина Экдаль — «Дикая утка»), Бека (Клотильда — «Парижанка»), Л. Толстого (Анисья — «Власть тьмы») и др. Выступала в собственных пьесах: Малашка (о. п.), Елена и Мария («Кабуся»), Вильгорская («Тот») и др.



Как драматург З.— одна из талантливых представительниц натуралистич. школы в польск. т-ре. Основная тема её пьес — трагич. судьба женщины в условиях бурж. общества — с большой драматич. силой раскрывается в пьесах «Каська Кариатида» (1895, Варшава), «Панна Маличевская» (1910, Львов). С острым сарказмом З. изобличает комедию бурж. брака в пьесах «Жабуся» (1897, Краков), «Агасфер» (1902, Краков), «Их четверо» (1907, Львов). В своей лучшей пьесе — трагикомедии «Мораль пани Дульской» (1906, Краков) З. достигла большой силы сатирич. типизации, создала образ, олицетворяющий мещанскую ограниченность и лицемерие. Пьесы З. широко вошли в репертуар т-ров Польши и за рубежом. «Мораль пани Дульской» ставилась в сов. т-рах (Киевском т-ре им. Леси Украинки, 1955, Центр. т-ре транспорта, Москва, 1956) и др. В 1881—97 выступала в периодич. печати со статьями о лит-ре и т-ре. В 1902—03 руководила организованной ею Школой драматич. иск-ва в Кракове.



«Пани Дульская в своём „гнёздышке"». Рис. Запольской.

Соч.: Пьесы, пер. с польск., [Сост., вступ. статья и примеч. Б. Ростоцкого], М., 1958; Utwory dramatyczne, Warsz. (многотомное изд.); Moralność pani Dulskiej. Kronika życia i twórczości, słowo wstępne J. Jakubowski, Warsz., 1955; Publicystyka, cz. 1—2, Wrocław—Warsz., 1958—59.

Лит.: Raszewski Z., Działalność teatralna Gabrieli Zapolskiej, Wrocław, 1951.

Б. Рост.

«ЗАПОРО́ЖЕЦ ЗА ДУНА́ЕМ» — опера С. *Гулак-Артемовского*, его же либр. Пост. 14 апр. 1863, Мариинский т-р (дирижёр К. Лядов; Карась — Артемовский, Оксана — Леонова, Одарка — Лилеева, Андрий — Дюжиков, Селих-Ага — Живов, Ибрагим-Али — Матвеев). В 1864—65 ставилась в Москве в Большом т-ре (роль Карася исполнял автор). На укр. сцене впервые пост. в 1884 в Ростове-на-Дону (Карась — Кропивницкий, Одарка — Садовская-Барилотти, Оксана — Заньковецкая, Андрий — Светлов-Стоян, Султан — Грицай). 27 нояб. 1915 пост. в Большом т-ре в пользу «Комитета-убежища для престарелых и лишённых способности к труду артистов моск. имп. т-ров и их семейств» (дирижёр Бакалейников; Карась — Цесевич, Андрий — Алчевский, Оксана — Калиновская, Одарка — Держинская, Султан — Павловский, Имам — Тихонов, Селих-Ага — Эрнст).

На сов. сцене в новой ред. В. Йориша пост. 10 дек. 1934 Т-ром оперы и балета им. Шевченко, показана на декаде укр. иск-ва в Москве 11 марта 1936 (дирижёр Йорш, реж. Манвий, худ. Хвостов, балетмейстеры Болотов и Вирский; Карась — Донец, Одарка — Литвиненко-Вольгемут, Оксана — Захарченко, Андрий — Киперенко-Даманский, Султан — Частий). В 1951 пост. моск. Муз. т-ром им. Станиславского и Немировича-Данченко (новое либр. Г. Шипова, дирижёр Шавердов, пост. Камерницкого, режиссёры Гольдина и Эфрос, худ. Ершов, балетм. Варковицкий). Пост. в т-рах Харькова (1926, 1938), Куйбышева (1939, 1953), Горького (1939), Днепропетровска (1940), Алма-Аты (1941), Свердловска (1942), Фрунзе (1944), Баку (1944), Кишинёва (1946), Новосибирска (1946, 1954), Минска (1951), Душанбе (1953), Таллина (1954), Улан-Удэ (1954), Вильнюса (1955) и др. Ставилась и в самодеят. коллективах.

Издания: «З. за Д.», клавир, СПБ, 1863; М., Муз-сектор Госиздата, 1928; Київ, Мистецтво, 1954.

Н. Гр.

ЗАПОРО́ЖСКИЙ ТЕА́ТР ИМ. ЩО́РСА (Украинский драматический театр им. Н. Щорса) — основан в 1929 в Киеве. В труппу вошли В. Г. Магар, А. И. Морозова, Н. С. Бережная, В. П. Бережной, Л. К. Броневская и др. Был передвижным т-ром. В 1935—41 работал в Житомире (назывался Житомирский муз. драм. т-р). В 1938 т-ру присвоено имя Н. Щорса. В 30-х гг. пост. спектакли: «Платон Кречет» (1936); «Щорс» Дольд-Михайлика, «Богдан Хмельницкий» Корнейчука, «Бурлак» Карпенко-Карого (1937), «Овечий источник» (1939). С 1944 работает в Запорожье. Спектакли 40—50-х гг.:

«В степях Украины» (1946), «Гибель эскадры» (1953); «Семья» Попова (1947), «Профессор Буйко» Баша (1949), «Вей, ветерок!» Райниса (1952), «Хозяин» Карпенко-Карого (1946), «Коварство и любовь» (1948); «Украденное счастье» Франко (1956), «В воскресенье рано зелье собирала» по О. Кобылянской (1955), «Любовь сильных» Ребро и Захарова (1958, о борьбе комсомольцев Запорожья в годы Отечеств. войны). Особенно удаются т-ру масштабные (с широкоплановыми массовыми сценами) героич. спектакли о борьбе народа («Щорс», «Гибель эскадры» и др.). В составе труппы (1962): нар. арт. УССР А. И. Морозова, засл. арт. УССР Г. И. Дамаскин, С. Ф. Рунцова, И. В. Богаченко, В. Г. Сохацкий, В. М. Ефимов, М. П. Хорош. Гл. реж. т-ра (с 1929) — нар. арт. СССР В. Г. Магар, гл. художник — В. Ф. Терещенко.

Лит.: Український драматичний театр. Нариси в Українськ. радяньск. драм. театру, т. 2, Київ, 1959. *С. Б.*

ЗАРА́НЕК, Стефания Анатольевна [10(23).IX.1904—17.I.1962]— советский композитор. Окончила Ленингр. консерваторию в 1925 по классу фортепьяно, в 1926—по классу композиции (М. О. Штейнберга). В 1926—36 З.— преподаватель той же консерватории. Написала балеты «Чудесная фата» (1947, Ленингр. Малый оперный т-р), «Мечта» (1947, Т-р оперы и балета им. Кирова) и др.; оперетты: «Честь мундира» (1938, Иваново), «Счастливый путь» (1940, Хабаровск), «Золотой фонтан» (совм. с М. Воловац; 1949, Ленингр. т-р музкомедии) и др.; музыку к спектаклю «Кот в сапогах» Макарьева и Далина (1940, ЛенТЮЗ) и др.

ЗАРДА́БИ [наст. фам.— Меликов (Меликзаде)], Гасан-бек Салимбек оглы (12.XI.1837—28.XI.1907) — азербайджанский театральный деятель. В 1865 окончил Моск. ун-т (физико-математич. ф-т). Создатель первой азерб. газ. «Экинчи» («Пахарь», 1875). Видный публицист, просветитель-демократ, учёный-дарвинист, обществ. деятель. З. оказал большое влияние на развитие передовой обществ. мысли в Азербайджане. Был одним из основоположников нац. театр. иск-ва. Считая, что «театр является мощным рычагом для развития народа», З. в марте 1873 совм. со своими учениками — будущими драматургами Н. Везировым, А. Адигезаловым организовал пост. в Баку (на сцене местного реального уч-ща) комедий «Гаджи Кара» и «Везир ленкоранского ханства» Ахундова. В 1882 создал коллектив любителей, ставивших спектакли на азерб. яз., в т. ч. «Ревизор», в 1897 — первую «мусульманскую драматич. труппу», положившую начало возникновению азерб. профессионального т-ра.

Соч.: Һəсən бəј Зərдаби, Сечилмиш əсəрləри, Бакы, 1960.

Лит.: Гусейнов Г., Из истории общественной и философской мысли в Азербайджане XIX в., Баку, 1958; Мамедов Ш. Ф., Мировоззрение Гасан-бека Меликова-Зардаби, М., 1960. *К. Кас.*

ЗАРДАЛИШВИ́ЛИ, Юза Францевич (20.XI.1883—13.V.1943) — грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1940). Сценич. деятельность начал в 1907. Работал в груз. т-рах Кутаиса, Тифлиса. После установления в Грузии Сов. власти З. был назначен комиссаром всех тбилисских т-ров, а затем комиссаром Т-ра им. Руставели. Последователь школ В. Алекси-Месхишвили, З. создал на сцене Т-ра им. Руставели и Кутаисского т-ра темпераментные, героико-романтич. образы: Леван Химшиашвили («Родина» Д. Эристави), Солейман («Измена» Сумбатова-Южина), Квабулидзе («Патара Кахи» Церетели), Чацкий, Гамлет; Уриэль Акоста (о. п. Гуцкова), Франц Моор и др. *М. Гог.*

ЗА́РИНЬ, Маргер Оттович [р. 11(24). V.1910] — советский латышский композитор. Засл. деят. иск-в Латв. ССР (1955). В 1928 окончил Педагогич. ин-т в Елгаве. Музыке учился в 1929—36 в Рижской консерватории (класс композиции Я. Витола). В 1940—50 работал дирижёром и муз. руководителем Художеств. т-ра им. Райниса в Риге. З. принадлежат: оперы «Барин и гусляр» («Хозяин и музыкант») (соч. 1939), «К новому берегу» по роману В. Лациса (1955, Т-р оперы и балета Латв. ССР, Респ. пр. Латв. ССР, 1958), комич. опера «Зелёная мельница» по роману Е. Яншевского (1958, там же), музыка к спектаклям (св. 50) «Огонь и ночь», «Золотой конь» Райниса, «Спартак» Упита, «Майя и Пайя» Бригадере и др., а также симф., камерно-инструмент., вок. соч. В сценич. произв. З., как и во всём его творчестве, проявились глубокий интерес композитора к музыкальному фольклору, новаторские тенденции. Особенно выразительны оперные хоры. З. дописал окончание и отредактировал оперу Я. Медыня «Земдеги» (1950; Гос. пр. СССР, 1950).

Лит.: Stumbre S., M. Zariņa opera, «Uz jauno krastu», Rīga, 1956; Stumbre S., M. Zariņa opera «Zaļās dzirnavas», Rīga, 1960; Krasinska L., Margeris Zariņš, Rīga, 1960. *Я. В.*

ЗАРИФЯ́Н, Ованес Геворкович [23.III(4.IV).1879—29.VII.1937] — армянский актёр. Сценич. деятельность начал в 1897 в Александрополе (ныне Ленинакан, Арм. ССР) и уже в 1900-х гг. приобрёл широкую популярность. Играл разнохарактерные роли (гл. обр. в драмах и трагедиях), достигал высокого мастерства перевоплощения, обладал сильным драматич. темпераментом, глубоко раскрывал идейное содержание пьес. Значительные трагедийные образы создал в пьесах Шекспира. В своём творчестве З. претворял реалистич. принципы Художеств. т-ра.





О. Г. Зарифян в роли Гамлета.

Роли: Гамлет, Отелло; Уриэль Акоста (о.п. Гуцкова), Даниел («Злой дух» Ширванзаде), отец Игумен («Старые боги» Шанта), Багдасар («Дядя Багдасар» Пароняна). В 1920 уехал в Америку, играл в т-рах арм. колоний. *С. Мел.*

ЗАРНИ́ЦКАЯ (наст. фам. — Азгуриди), Ефросиния Филипповна [4(16).II.1867, Одесса,— 30.VI.1936, Голта, ныне Первомайск Одесской обл.] — украинская актриса. Принадлежит к числу крупнейших деятелей укр. т-ра 19—20 вв. Окончила муз. школу Об-ва изящных иск-в (Одесса, 1886). На проф. сцене впервые выступила в 1889 в роли Кулины («Черноморцы» Старицкого) в труппе М. Л. Кропивницкого, от к-рого восприняла реалистич. традиции и демократич. направленность творчества. В 1894—1912 работала в различных укр. труппах, в нач. 20-х гг. выступала в агитбригадах, обслуживающих Красную Армию. В 1919—24 — актриса Петрогр. укр. т-ра им. Шевченко, в 1927—30 — Харьковского Краснозаводского

т-ра. Искренность и эмоциональность игры З. заставляла зрителей глубоко переживать трагич. судьбу Харитины («Наймычка» Карпенко-Карого), Натальи («Лимериівна» Мирного); актриса передавала заразительное веселье Цвиркунки и страстные чувства Азы («Черноморцы», «Цыганка Аза» Старицкого). Одарённая красивым, хорошо поставленным голосом (сопрано), З. с успехом исполняла укр. нар. песни и оперные партии — Оксана («Запорожец за Дунаем»), Наталка («Наталка-Полтавка»). Выступала также в опереттах: Серполетта («Корневильские колокола» Планкета), Кристина («Продавец птиц» Целлера). З. использовала пение и танец для передачи душевного состояния своих героинь. Её игра была проникнута лиричностью и музыкальностью.

Лит.: Марьяненко И., Прошлое украинского театра. Воспоминания, М., 1954 (на укр. яз., К., 1953); Осипенко М., Е. П. Зарницька. 1867—1936, «Театр», Київ, 1936, № 1. *Е. Хл.*

ЗАРУБЕ́ЕВ, Василий Григорьевич [р. 15(28).VI.1908] — русский советский артист оперетты. Засл. арт. РСФСР (1960). Чл. Коммунистич. партии с 1928. Муз. образование получил в Моск. муз. техникуме им. Скрябина (1927—30, класс М. В. Лапицкой и М. К. Максакова) и ГИТИСе (1930—35, муз.-драм. отделение). С 1929 работает в Моск. т-ре оперетты. В репертуаре З.— характерные роли.

Роли: Назар Дума («Свадьба в Малиновке» Б. Александрова), Новиков («На берегу Амура» Блантера), Смуров («Табачный капитан» Щербачёва), Сандро («Золотая долина» Дунаевского), Яков Бурмак, Чезаре, Бубликов («Беспокойное счастье», «Поцелуй Чаниты», «Фонари-фонарики» Милютина), Павел Куликов («Самое заветное» Соловьёва-Седого), Дребеднёв («Москва, Черёмушки» Шостаковича), Париджи («Фиалка Монмартра» Кальмана), Михаль («Цыганская любовь» Легара).

Лит.: Грошева Е., Образы и маски, «Театр», 1948, № 11, с. 21—26. *А. Ив.*

ЗАРУ́БИНА, Ирина Петровна (р. 9. IV. 1907) — русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1951) и Тадж. ССР (1944). Окончила Ин-т сценич. иск-в. В 1921—35 играла в Ленингр. т-ре Пролеткульта и Т-ре им. ЛОСПС; создала сочные, темпераментные образы Лушки («Поднятая целина» по Шолохову), Варвары («Разгром» по Фадееву), Варвары («Гроза»). С 1935 — актриса Ленингр. т-ра Комедии. Комедийное дарование З., её умение выразительно характеризовать женщин из народа определило исполнение ролей Марии («Двенадцатая ночь»); Марселы («Собака на сене» Лопе де Вега), Фроси («Сын народа» Германа), Павлины («Поют жаворонки» Крапивы), Дуси («Старые друзья» Малюгина). Сердечностью, юмором, душевной щедростью рус. женщины проникнут образ жены волшебника («Обыкновенное чудо» Шварца); яркими сатирич. красками рисует З. образы Евгении («На бойком месте» Островского), Анны Андреевны («Ревизор»), Надежды Петровны («Помпадуры и помпадурши» по Салтыкову-Щедрину), Марии Александровны («Дядюшкин сон» по Достоевскому), миссис Уоррен («Профессия миссис Уоррен» Шоу) и др. С 1924 З. снимается в кино (Варвара — «Гроза», Наталья — «Подруги», Ефросинья — «Пётр Первый» и др.).



И. П. Зарубина в ролях: 1. Мария. 2. Инна Модестовна («Четверо под одной крышей» Смирновой и Крайндель).

Лит.: Металльников В., Ирина Зарубина..., Л., 1939; И. П. Зарубина, «Театральный Ленинград», 1957, 1—8, янв., № 1. *С. Др.*

ЗАРУ́ДНАЯ (Зарудная-Иванова), Варвара Михайловна [5 (17). XII. 1857—14. III. 1939] — русская советская артистка оперы (лирическое сопрано) и педагог. Пению училась в муз. уч-ще в Харькове. В 1882 окончила Петерб. консерваторию по классу К. Эверарди. В 1883—93 пела в Тифлисе. Была первой исполнительницей партий Руфи и Зорайи («Руфь» и «Азра» М. М. Ипполитова-Иванова). Среди др. партий: Мария, Кума («Мазепа», «Чародейка» Чайковского), Татьяна, Ярославна, Джильда и др. З. обладала большой музыкальностью и звучным голосом широкого диапазона. Исполняла партии лирич. и драматич. сопрано. Вок. и сценич. дарование З. высоко ценил П. И. Чайковский. Вместе с Ипполитовым-Ивановым (её мужем с 1883) участвовала в организации Тифлисского муз. уч-ща. Принимала также участие в муз. собраниях у М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова. В 1893—1924 З.— проф. Моск. консерватории. Среди учеников З.: В. Н. Петрова-Званцева, Е. Е. Егоров, Е. В. Копосова, К. Г. Арле-Тиц и др.

Лит.: Ипполитов-Иванов М. М., 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934; «Советская музыка», 1939, № 3, с. 121.

ЗАРУ́ДНЫЙ, Николай Яковлевич (р. 20. VIII. 1921)—украинский советский драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1948. Учился в Укр. коммунистич. ин-те журналистики в Харькове (1939—41). Работая в газетах «Ворошиловградская правда» (с 1945), З. познакомился с жизнью и бытом колхозного села, получившими отражение в его творчестве. В 1950 написал первую пьесу «Весна», пост. Винницким укр. муз.-драм. т-ром им. Садовского. Последующие пьесы: «Большое поручение» (1951), «На крутых берегах» (1953), «Прилетают журавли» (1954), «Ночь и пламя» (1957), «Весёлка» (1958), «Если ты любишь...» (1959), «Мёртвый бог» («Чужой дом», 1960), «Антей» («Сыновья идут дальше», 1961). Пьесы З. посвящены актуальным проблемам современности, они отражают социальные преобразования в стране, творч. труд сов. людей, формирование человека нового общества. Пьесы З. ставятся в Винницком и др. т-рах Украины. «Весёлка» и «Антей» были пост. в т-рах Ленинграда, Москвы, Киева и др. городов. *Р. Б.*

ЗАРХИ́, Натан Абрамович (1900—17.VII.1935) — русский советский киносценарист и драматург. Засл. деят. иск-в РСФСР (1935). Пьеса З. «Улица радости» (1932, Т-р Революции, реж. Шлепянов; Спавента—Астангов, Рубинчик — Штраух, Мексон — Белокуров, Кикси — Глизер) изображает жизнь амер. бедноты, с глубоким лиризмом раскрывает тему пролетарской солидарности и в то же время обличает мещанские нравы и консерватизм англ. буржуа. «Улица радости» была одной из самых популярных сов. пьес начала 30-х гг., с успехом шла во мн. т-рах страны. По сценариям З. реж. В. И. Пудовкиным пост. фильмы «Мать» (экранизация романа М. Горького; 1925), «Конец Санкт-Петербурга» (1926) и др.

Соч.: Улица радости, М., 1938, 1940.

Лит.: Алперс Б., Натан Зархи, в кн.: Зархи Н., Сценарии, М.—Л., 1938. *К. Р.*

«ЗАРЯ́» (болг. — «З о р а») — болгарский театр. Осн. в 1894 в Софии в результате реорганизации полупроф. труппы «Театральное товарищество им. Васила Левского». Работал как передвижной. Руководителем и организатором т-ра был актёр Б. Пожаров. В труппе т-ра начинал свою творч. деятельность нар. арт. НРБ К. Сарафов, работали известные болг. актёры Р. Попова, П. Стойчев, Н. Штырбанов, перешедшие позже в труппу т-ра «Слеза и смех». В репертуаре т-ра были патриотические пьесы прогрессивных болг. драматургов — «Стефан Караджа» Станчева, «Руска» Вазова, «Иванко» Друмева, а также «Рюи Блаз» Гюго, «Поклонение кресту» Кальдерона и др. Закрылся в 1897. *Аг. М.*

«ЗАРЯ́» — опера К. В. *Молчанова*, либр. С. Л. Северцева по мотивам пьесы Б. А. Лавренёва «Разлом». Пост. 14 февр. 1956, Пермский т-р оперы и балета (дирижёр Шморгонер, пост. Келлер, худ. Кузьмин; Годун — Лемза, капитан Берсенев — Попов, Татьяна — Сильвестрова, Ксения — Селиванова, лейтенант Штубе — Гаврилкин, полковник Ярцев — Бойкиня, поручик Полевой — Гончаренко, Алёша Бодров — Губе), моск. Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко (1956), Одесский т-р оперы и балета (1957); Пловдивская нар. опера (Болгария, 1961).

И з д а н и я: «З.», клавир, М., «Советский композитор», 1959. *Н. Гр.*

ЗАРЯ́Н, Наири Егиазарович [р. 31.XII.1900(13.I.1901)] — армянский советский поэт, прозаик, драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1930. Деп. Верх. Совета Арм. ССР 1951 и 1954. Окончил филологич. ф-т Ереванского ун-та (1927). В 1931—33 учился в аспирантуре Гос. академии искусствознания (ГАИС). Автор пьес «У родника» (1947), «Опытное поле» (1953), посвящённых современности, утверждению прогрессивных тенденций, осмеиванию недостатков. В трагедии «Ара прекрасный» (1944) З. по-новому осмысливает древнюю легенду, утверждает тему бессмертия народа. Пьесы З. шли в т-рах им. Сундукяна в Ереване, им. Мравяна в Ленинакане, им. Шаумяна в Тбилиси и в др. арм. т-рах.

Лит.: А г а б а б я н С., Наири Зарян, Ереван, 1954 (на арм. яз.); С е в а к Г., Трагедия Наири Заряна «Ара Прекрасный», в кн.: Научн. труды (Ереванск. гос. ун-та). Серия филолог. наук, т. 42, Ереван, 1954 (на арм. яз.). *Б. А.*

ЗАРЯ́Н, Рубен Варосович [р. 1(14).IX.1909] — армянский советский театральный критик, театровед и литературовед, засл. деят. иск-в Арм. ССР (1961), доктор искусствоведения (1961). Чл. Коммунистич. партии с 1942. В 1936 окончил филологич. ф-т Ереванского ун-та. Лит. деятельность начал в 1933. Театр. критикой занимается с 1942. Автор книг: «Театральные портреты» (1956; о творчестве артисток Асмик, О. Гулазян и А. Восканян), «Сирануйш» (1956) и «Адамян» (2 тт., 1960—61). С 1948 ведёт педагогич. работу (по истории арм. т-ра) в Ереванском художественно-театр. ин-те (с 1949—доцент). С 1958 — директор Ин-та иск-в АН Арм. ССР

ЗАСЕ́ЦКИЙ, Пётр Иванович (1899—1941) — русский советский артист оперы (тенор). Нар. арт. БССР (1940). Учился в Саратовской консерватории. Дебютировал в оперном т-ре Ростова-на-Дону в 1920. До 1924 работал в Оперной студии Станиславского и в Большом т-ре. В 1924—37 — солист ленингр. оперных т-ров. В 1937—41 пел в Т-ре оперы и балета в Минске, где создал яркие образы в операх белорус. композиторов: Савка Мильгун («В пущах Полесья» Богатырёва), Мартин («Михась Подгорный» Тикоцкого), Микита («Цветок счастья» Туренкова). З. обладал ярким актёрским талантом, естественной и простой манерой исполнения.

Партии: Педрило, Дон Базилио («Похищение из сераля», «Свадьба Фигаро» Моцарта), Вася («За красный Петроград» Гладковского и Пруссака), Мишук («Тихий Дон»), Иван, Сергей («Нос», «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича), Чекалинский («Пиковая дама»), Трике («Евгений Онегин»), Бобыль («Снегурочка»), Каюс («Фальстаф» Верди), Сполетта («Тоска»).

Лит.: Б о г д а н о в-Б е р е з о в с к и й В. М., Ленинградский гос. академич. театр оперы и балета им. С. М. Кирова, Л.—М., 1959, с. 112.

ЗАСЛА́ВСКИЙ, Семён (Самуил) Аронович [р. 31.V(13.VI).1910] — русский советский композитор. В 1938 окончил Ленингр. консерваторию (класс композиции П. Б. Рязанова и М. А. Юдина). В 1941—44 З.— зав. муз. частью Иркутского т-ра, в 1945—46 — дирижёр Одесского т-ра музкомедии. С 1955 З. живёт в Москве. Автор муз. комедий «Сын моря» (1932, Ростов-на-Дону, Т-р музкомедии), «Соловьиный сад» (1938, Харьковский т-р музкомедии), «Зелёный шум» (1939, там же), «Искатели сокровищ» (1941, Ростов-на-Дону, Т-р музкомедии), «Под небом Праги» (1942, Иркутский т-р музкомедии), «Славянка» (1947, Ростов-на-Дону, Т-р музкомедии), «Мария» (1947, Харьковский т-р музкомедии), «Счастливый соперник» (1951), музыки к спектаклям и др. соч.

ЗАСЛУ́ЖЕННЫЙ АРТИ́СТ Р е с п у б л и к и — см. *Почётные звания.*

ЗАСЛУ́ЖЕННЫЙ ДЕ́ЯТЕЛЬ ИСКУ́ССТВ — см. *Почётные звания.*

ЗАСТО́ЛЬНАЯ ПЕ́СНЯ в о п е р е — см. *Бриндизи.*

«ЗАТМЕ́НИЕ СО́ЛНЦА В ГРУ́ЗИИ» — пьеса З. И. *Антонова.* Соч. 1852 (на груз. яз.). Первая пост. 12 янв. 1853(?) в Тифлисе. Впоследствии прочно вошла в репертуар груз. сцены.

Первая пост. «З. с. в Г.» на сов. груз. сцене — 2 янв. 1923, Т-р им. Руставели (реж. Марджанишвили, худ. Сидамон-Эристави; Минасов — Абашидзе, Геурк — Н. Гоциридзе, Ненэ — Черкезишвили, Ринсимэ — Джавахишвили, Чишмаков — Васадзе, Иванэ — Зурабишвили, «Русский чиновник» — А. И. Южин); 1933, Т-р им. Марджанишвили (реж. Антадзе, худ. Ахвледиани; Ненэ — Черкезишвили, Чишмаков — Годзиашвили, Иванэ — Шавгулидзе, «Русский чиновник» — Гамбашидзе).

И з д а н и я: Первая публикация пьесы — 1853, в изд. 1851—54 гг. (на груз. яз.); послед. изд.: «Сочинения Зураба Антонова», Тифлис, 1876 и Тбилиси, 1955 (на груз. яз.).

Лит.: Б у х н и к а ш в и л и Г., Театр Георгия Эристави, Тбилиси, 1948; Ф е в р а л ь с к и й А., Театр им. Руставели, М., 1954; «Театр», М., 1939, № 11—12. *А. Шн.*

ЗАТЫРКЕ́ВИЧ-КАРПИ́НСКАЯ, Анна Петровна [10(22).I.1856, Срибно на Полтавщине,— 19.IX.1921, Ромны] — украинская актриса. Род. в семье помещика. В 1882 выступала в любительском кружке в Ромнах, близ усадьбы её мужа, помещика Затыркевича; играла роли Татьяны («Солдат-чародей» Котляревского) и Дарьи («Сватанье на Гончаровке» Квитки-Основьяненко). В 1883, расставшись с мужем, поступила в труппу М. Л. Кропивницкого, где режиссировал М. П. Старицкий. После дебюта в роли Секлеты («Как колбаса и чарка» Старицкого) З.-К. остаётся в этой труппе (до 1892), играет роли комич. старух и весёлых бойких молодок. Позднее работала в труппе Н. К. Садовского (1892—97), О. З. Суслова, Т. П. Колесниченко. З.-К. принадлежит к славной плеяде таких выдающихся деятелей укр. т-ра, как М. Л. Кропивницкий, М. К. Заньковецкая, Н. К. Садовский, П. К. Саксаганский и др., к-рые были её партнёрами и единомышленниками в творчестве. Игра З.-К. отличалась простотой и естественностью. Глубокое знание жизни народа определило правдивость, яркую характерность создаваемых актрисой образов, а изучение быта помещиков способствовало типичности сатирич. характеристик (Аграфена Степановна — «Шельменко-денщик» Квитки-Основьяненко). Играя нек-рые роли по нескольку лет, З.-К. каждый раз придавала своим героиням новые, подсказанные жизнью черты. Сценич. образы З.-К. были отмечены



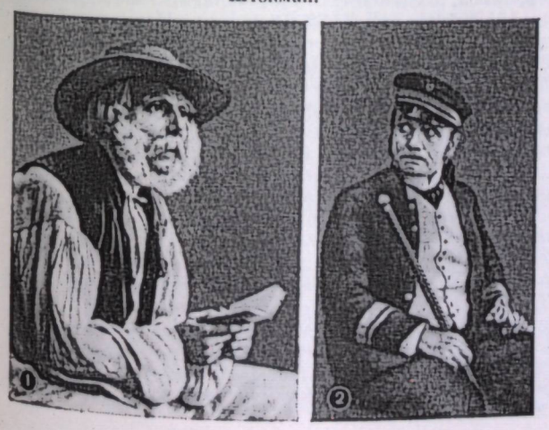


А. П. З а т ы р к е в и ч-К а р п и н с к а я в ролях: 1. Стеха. «Назар Стодоля». 2. Лимеривна. 3. Секлета («За двумя зайцами»).

жанровой определённостью, сочностью и обаянием. Лучшие из них: Рындычка, Фёкла, Стеха, Ганка, Яцыха («По ревизии», «Пока солнце взойдёт, роса очи выест», «Мироед, или паук», «Зайди голова», «Залёты соцкого Мусия» Кропивницкого), Анна («Бесталанная» Карпенко-Карого), Лимеривна (о. п. Мирного), Секлета («За двумя зайцами» Старицкого), Стеха («Назар Стодоля» Шевченко) и др. В 1919—20 играла в Нар. т-ре в Киеве, участвовала в спектаклях для частей Красной Армии.

Лит.: Д і б р о в е н к о М., Г. П. Затиркевич-Карпинська, Київ, 1956; М а р ь я н е н к о И., Прошлое украинского театра. Воспоминания, М., 1954, с. 102—107 (на укр. яз., Київ, 1953). *Н. Д.*

ЗА́УЭР (Sauer), Оскар (5.XII.1856—3.IV.1918) — немецкий актёр. Дебютировал в т-ре г. Оснабрюка в 1877, затем играл в т-рах Крефельда, Лигница, Гёрлица, Данцига и др. Выступал в трагедиях, играл комедийные и характерные роли. З. обладал сильным красивым голосом (исполнял в оперетте роли любовников-фатов). В 1885 играл в берлинском т-ре «Шаушпильхауз». В 1890—96, 1904—13 — актёр «Лессинг-т-ра», в 1896—1904 — Нем. т-ра. В то время как реалистич. традиции в нем. сценич. иск-ве всё больше уступали место неоромантич. и символистским исканиям, З. стремился остаться на позициях психологич. реализма. Играя в пьесах, содержащих натуралистич. тенденции, З. создавал образы, глубоко раскрывающие чувства героев. Тщательно отделывая детали роли, актёр в то же время не останавливался на бытовых мелочах, стремился создавать обобщённые типич. образы. Иронией, острой сатиричностью было проникнуто исполнение им ролей советника фон Келлера («Родина» Зудермана) и чиновника Верхана («Бобровая шуба» Гауптмана). С тонким комизмом играл З. роль св. Антония («Чудо св. Антония» Метерлинка). Большим успехом пользовался в пьесах Гауптмана — Иоганн («Одинокие»), Михаэль Крамер (о. п.), Зибенхаар («Возчик Геншель»), старик Бернд («Роза Бернд»), и Ибсена — Верле («Дикая утка»), Петер Штокман («Враг народа»), Пастор Мандерс («Привидения»); Ульрих Брендель («Росмерсхольм»), Бракк («Гедда Габлер») и др.



О. З а у э р в ролях: 1. Старик Бернд. 2. Петер Штокман.

Лит.: J a c o b s o h n S. O., Sauer, B., 1926; B a b L., H a n d l W., Deutsche Schauspieler, [B.], 1908. *И. Н.*

ЗАФАРИ́, Гулям (1889—1944) — узбекский драматург. Один из основоположников жанра нац. муз. драмы. Первые пьесы («Фиалка» и др.) З. написал в 1915—16 и подобрал к ним нар. музыку. В первые годы Сов. власти З. написал ряд небольших муз. пьес, к-рые называл «маленькими операми» («Дети свободы», «Весна», «Туйгун-ой», «Плохой товарищ» и др.). Пьесы носят нравоучительный характер, показывают преимущества просвещения и т. п. Лучшие «маленькие оперы» — «Дети свободы», «Весна» — отличаются светлым колоритом, прославляют весеннее цветение природы, любовь, воспроизводят нар. обряды. В этих операх З. использовал популярные нар. мелодии. Мировоззрение З. было ограничено просветительством. Это сказалось и в лучшем произведении З.— муз. драме «Халима» (1-й вариант написан в 1919), в к-рой писатель осуждает законы шариата, но его положит. герои не способны на активный протест и становятся жертвами обстоятельств. «Халима» пост. труппой им. К. Маркса (1920) и др. коллективами республики. *Т. Т.*

ЗАХА́ВА, Борис Евгеньевич [р. 12(24).V.1896] — русский советский режиссёр, актёр, педагог. Нар. арт. РСФСР (1946). Профессор (1939). Чл. Коммунистич. партии с 1943. В 1913, будучи студентом Моск. коммерч. ин-та, вступил в студенческий драм. кружок, руководимый Е. Б. Вахтанговым; первая роль — студент Евгений («Усадьба Ланиных» Зайцева, 1914). Кружок, преобразованный в студию, положил начало будущему Т-ру им. Евг. Вахтангова (см. *Вахтангова имени театр*), с к-рым неразрывно связана творч. деятельность З. Под непосредств. руководством Вахтангова З. начал свою актёрскую, режиссёрскую и педагогич. работу. Первые роли были им сыграны в пост. Вахтангова: Доктор («Чудо святого Антония» Метерлинка, 1918), хан Тимур («Принцесса Турандот» Гоцци, 1922).





Сцены из спектаклей в пост. Б. Е. Захавы: 1. «Егор Булычов и другие». 2. «Аристократы».

Принимал участие в пост. спектакля «Принцесса Турандот». Среди ролей З.: Грознов («Правда—хорошо, а счастье лучше» Островского, 1923), земец Щекотов («На крови» Мстиславского, 1928), Василий Достигаев («Егор Булычов и другие» Горького, 1932), Дудукин («Без вины виноватые» Островского, 1937), Василий Шуйский («Великий государь» Соловьёва, 1945) и др. Чётко определяя характерные черты сценич. героя, его социальную природу, З. находил индивидуальные краски, меткие сценич. характеристики. В 1923—25, одновременно с работой в Т-ре им. Вахтангова, был актёром Т-ра им. Мейерхольда; сыграл здесь роли Восмибратова («Лес», 1924), Председателя палаты депутатов («Д. Е.» по Эренбургу и Келлерману, 1925), Ван-Кампердафа («Учитель Бубус» Файко, 1925).

Первая самостоят. режиссёрская работа З.— «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского (1923, Т-р им. Вахтангова). На сцене Т-ра им. Вахтангова З. пост. ряд спектаклей, занявших значит. место в истории этого театра: «Барсуки» Леонова (1927); «Аристократы» (1935), «Ревизор» (1939); «Великий государь» Соловьёва (1945), «Молодая гвардия» (1947); «Первые радости» Федина (1950), «Гамлет» (1958, совм. с Астанговым) и др. Особое значение для режиссёрского творчества З. имела его работа над пьесами Горького — «Егор Булычов и другие» (1932) и «Достигаев и другие» (1933). Спектакль «Егор Булычов и другие», впервые пост. З. с Щукиным в заглавной роли, явился выдающимся театр. событием (возобн. в 1951, Гос. пр. СССР, 1952). Последователь творч. метода Вахтангова, знаток системы Станиславского, З. в работе с актёрами стремится к глубокому раскрытию человеческих характеров, их взаимоотношений.

З. пост. также спектакли: «Егор Булычов и другие» в Т-ре им. Сундукяна в Ереване (1933 и 1952), «Достигаев и другие» в Свердловском т-ре (1934), «Нашествие» в Омском т-ре (1942), «Чайка» в Куйбышевском т-ре (1960).

Педагогич. деятельность З. начал в 1917 как преподаватель в Школе-студии Вахтангова. С 1925 — руководит школой Т-ра им. Вахтангова (ныне Театр. уч-ще им. Щукина; З. является его ректором). Преподавал актёрское и режиссёрское мастерство и в др. учебных заведениях: в Узб. студии в Москве (1927—30), в ЦЕТЕТИС (1932—34), в Гос. ин-те кинематографии (1937—40), в ГИТИСе (1944—49), где руководил кафедрой режиссуры. Автор статей по теории актёрского и режиссёрского иск-ва, театр. педагогике.

Соч.: Вахтангов и его студия, 2 изд., Л., 1927; Творческий путь Вахтангова, в кн.: Вахтангов, Записки. Письма. Статьи, М.—Л., 1939; Выводы из опыта, в сб.: Работа режиссёра над советской пьесой, М.—Л., 1950; О природе актёрского искусства, «Театр», 1950, № 12; О сценическом действии, там же, 1951, № 3; Об основах воспитания актёра, там же, 1953, № 2; О специфике театрального искусства, там же, 1953, № 5; Актёр готовится к репетиции, там же, 1958, № 7; Три проблемы, в сб.: Наследие Станиславского и практика советского театра, М., 1953; Режиссёрский комментарий к пьесе Горького «Егор Булычов и другие», в сб.: Работа режиссёра над советской пьесой, М., 1952; Москва — Авиньон, «Знамя», 1958, № 2; Сила и слабость театра Брехта, «Знамя», 1957, № 8.

Лит.: Театр им. Евг. Вахтангова. 20 лет, М., 1946; «Театр», 1957, № 4, с. 160. *Л. В.*

ЗАХА́РОВ, Ростислав Владимирович [р. 25.VIII (7.IX).1907] — русский советский балетмейстер и режиссёр. Нар. арт. РСФСР (1951) и Казах. ССР (1958). Чл. Коммунистич. партии с 1951. Окончил Ленингр. хореографич. уч-ще (1926) и режиссёрское отделение Ленингр. театр. техникума (1932). В 1934—35 — балетмейстер Ленингр. т-ра оперы и балета им. Кирова. В 1936—39 — руководитель балетной труппы Большого т-ра, в 1936—56 — балетмейстер и оперный режиссёр Большого т-ра. З. пост. балеты: «Бахчисарайский фонтан» (1934, Т-р оперы и балета им. Кирова; 1936, Большой т-р; 1952, Будапешт; 1955, Прага; 1958, Хельсинки; 1958, Алма-Ата; 1961, Белград), «Кавказский пленник» и «Барышня-крестьянка» Асафьева (1938, 1946, Большой т-р), «Медный всадник» (1949, Большой т-р в Ленинграде), «Дон Кихот» (нов. ред. на основе пост. Горского —1940, Большой т-р), «Тарас Бульба» Соловьёва-Седого (1941, Большой т-р), «Золушка» (1945, Большой т-р, Гос. пр. СССР, 1946; 1957, Хельсинки), «Красный мак» («Красный цветок») (нов. ред.—1949, Т-р оперы и балета им. Кирова), «Дорогой дружбы» Тлендиева (совм. с Абировым, 1958, Алма-Ата), «Лебединое озеро» (нов. ред.—1962, Загреб) и др. В своей первой пост. балета «Бахчисарайский фонтан» З. положил начало сов. хореографич. «пушкиниане». Творчество З. способствовало утверждению реалистич. направленности сов. балетного иск-ва (обращение к идейно-значительным сюжетам, углубление режиссёрского и актёрского мастерства, усиление роли драматургии, средств реалистич. характеристики балетных образов).





Сцены из балетов в пост. Р. В. Захарова: 1. «Золушка». 2. «Медный всадник».

З. выступал также как оперный режиссёр, пост. оперы: «Руслан и Людмила» (1937, Большой т-р; 1956, Прага), «Кармен» (1943, Большой т-р; возобн. 1953, там же), «Вильгельм Телль» Россини (1942, Большой т-р; Гос. пр. СССР, 1949). Ставил танцы в операх: «Руслан и Людмила», «Иван Сусанин», «Князь Игорь», «Фауст», «Аида» и др. З. был художеств. руководителем и консультантом декад нац. иск-ва и лит-ры (Туркм. ССР, Тат. АССР, Казах. ССР, Тадж. ССР, Укр. ССР и Карельской АССР). В 1942—45 руководил Эксперимент. театр. студией (с драм., вок. и хореографич. отделениями). С 1927 ведёт педагогич. работу; в 1945—47 — директор и художеств. руководитель Моск. хореографич. уч-ща, с 1946 возглавляет кафедру хореографии в ГИТИСе (с 1951— профессор). Среди учеников З.— деятели сов. и зарубежного балетного т-ра: И. Смирнов, Г. Валамат-Заде, Е. Чанба, В. Пяри, В. Гривицкас; Ан Сон Хи (Корея), Н. Кираджиева (Болгария), И. Блажек (Чехословакия) и др. З. автор книг «Искусство балетмейстера» (1954) и «Советский балет» (изд. в ГДР, Норвегии и др.). *Ел. Б.*

ЗАХИ́ДОВА, Лютфи (р. 6.XI.1925) — таджикская советская артистка балета. Нар. арт. СССР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1957. Деп. Верх. Совета Тадж. ССР 4—5-го созывов. В 1938 участвовала во Всесоюзной олимпиаде в Москве и была зачислена в Ансамбль песни и танца при ВЦСПС. Педагогами З. были А. И. Радунский, Н. М. Попко, Л. А. Поспехин, В. И. Вайнонен, впоследствии В. И. Проценко. В 1941 вернулась в Душанбе и была принята в т-р оперы и балета. Выступала в концертах с нар. танцами. В 1943 впервые выступила в балете «Тщетная предосторожность» в партии Лизы. З.— первая балерина-таджичка, овладевшая техникой классич. балета. Исполнение её отличается лиричностью, мягкостью, драматизмом.



Партии: Мария («Бахчисарайский фонтан», 1946, 1954), Одетта (1946); Лейли («Лейли и Меджнун» Баласаняна, 1947), Золушка (1949); Возлюбленная («Штраусиана», 1950), Эсмеральда (о. п. Пуни, 1953), Дильбар (о. п. Ленского, 1954).

Известна также как исполнительница народных таджикских танцев. Гос. пр. СССР, 1949. Гастролировала за рубежом (Германия, Румыния, Индия, Индонезия). *Е. У.*

«ЗАЧАРО́ВАННЫЙ ЗА́МОК» — опера С. *Монюшко.* См. *«Страшный двор».*

ЗБРО́ЖЕК-ПАШКО́ВСКАЯ (наст. фам.— Юрборская), Екатерина Владиславовна [24.XI (6.XII). 1876—1929] — русская артистка оперетты. По национальности полька. Музыке училась в Симбирском муз. уч-ще. В 1905 совм. с Ю. А. Лиановым руководила опереточными труппами, выступавшими в Самаре, Саратове, Оренбурге. В том же году пела в Оренбурге, в 1907 — в Одесском т-ре Сибирякова (в труппе Блюменталь-Тамарина). Была примадонной опереточных трупп петерб. т-ров «Пассаж», «Буфф», «Палас-театра» (1908—18). В 1919 выступала в Моск. оперетте Потопчиной, в 1919—20 — в Никитском т-ре, в 1922—в Моск. т-ре Комич. оперы и оперетты под рук. Марджанова и в летнем т-ре «Аквариум». З.-П. обладала хорошими сценич. данными, пластичностью движений, её игра отличалась живостью и технич. совершенством. Роли: Каролина, Нюра («Ночь любви», «В волнах страстей» Валентинова), Стасси («Сильва» Кальмана), Джульетта («Граф Люксембург» Легара), Зора («Гаспарон» Миллёкера) и др.

Лит.: Ярон Г., О любимом жанре, М., 1960, с. 33, 108. *А. Ив.*

ЗБРУ́ЕВА, Евгения Ивановна [26. XII. 1867 (7.I. 1868), Москва,— 20.X.1936, там же] — русская советская артистка оперы (контральто), педагог. Засл. арт. Республики (1922). Дочь комп. П. П. Булахова. В 1893 окончила Моск. консерваторию по классу пения Е. А. Лавровской. Дебюти-

1. Народный таджикский танец в исполнении Л. Захидовой. 2. Л. Захидова в партии Шехеразады.



Е. И. Збруева в ролях: 1. Лель. 2. Свояченица.

ровала в Большом т-ре в спектакле «Иван Сусанин» (Ваня), завоевала широкую популярность после исполнения партии Анны Болейн («Генрих VIII» Сен-Санса). Партии: Кармен; Зибель, Марта («Фауст»), Гензель («Гензель и Гретель» Гумпердинка), Марфа («Хованщина»), Лель («Снегурочка»), Ратмир («Руслан и Людмила»), Кончаковна («Князь Игорь»), Мариула («Ледяной дом» Корещенко), Басманов («Опричник» Чайковского) и др. З. обладала широким по диапазону и необычным по силе, редким по красоте и сочности голосом, лившимся плавным, полнозвучным потоком. В 1905—17 З.— солистка Мариинского т-ра, где её творчество достигло расцвета. Партии: Клитемнестра («Орестея» Танеева), Авра («Юдифь» Серова), Свояченица («Майская ночь»), Марфа («Хованщина») и др. С 1907 гастролировала вместе с Римским-Корсаковым, Рахманиновым, Глазуновым в Париже, Берлине и др. городах. Занималась концертной деятельностью; выступала в концертах вместе с Танеевым, Рахманиновым, Аренским, Шаляпиным, Зилоти и др. В 1912 З. было присвоено звание засл. арт. имп. т-ров. Вела педагогич. работу. С 1915—проф. Петрогр. консерватории.

Соч.: Збруева Е. И., Воспоминания, «Музыкальное наследство», т. 1, М., 1962.

Лит.: Заслуженная артистка государственных театров Е. И. Збруева. Краткий очерк художественной деятельности..., [М.], 1925; «Рус. муз. газ.», 1914, № 2, столб. 59—60; «Музыка и революция», М., 1926, № 5, с. 27. *М. Р.*

ЗБРУ́ЕВА, Нина Павловна [р.13(26).VII.1900]— русский советский театральный педагог. Кандидат искусствоведения (1940). Дочь Е. И. Збруевой. Училась в Петрогр. консерватории (1914—17). В 1924 окончила Гос. ин-т ритмич. воспитания (Москва). Преподаёт музыкальные дисциплины в театр. уч. заведениях. В 1924—28 работала в Студии под рук. Ю. А. Завадского. В 1932—55 — педагог Театр. уч-ща им. Щепкина. С 1928—зав. кафедрой муз. воспитания, преподаватель муз. дисциплин в ГИТИСе (с 1939 — доцент).

Соч.: Ритмическое воспитание. Пособие для театральных учебных заведений, М., 1935. *В. Ш.*

ЗВЕ́ЗДИЧ (наст. фам.— Михайловский), Алексей Михайлович (19.III.1861—21.II.1917) —русский актёр и режиссёр. С 1877 участвовал в любительских спектаклях. На проф. сцене — с 1882 (Екатеринослав, антреприза Надлера). Работал в Астрахани, Вильно, Воронеже, Иркутске, Казани, Курске, Полтаве, Ревеле, Харькове и др. городах. Сезоны 1890—91 и 1894—95 играл в моск. Т-ре Корша. Обладал прекрасными внешними данными, занимал амплуа героя-резонёра, иногда выступал и в характерных ролях. З. тщательно работал над ролями; глубоко раскрывал характеры своих сценич. героев. С сезона 1886—87 З. систематически занимался режиссурой; отдельные сезоны был антрепренёром. Умер в Витебске во время спектакля.

Роли: Войницкий; Рыдлов («Джентельмен» Сумбатова), доктор Торопец («Последняя воля» Немировича-Данченко), Тамбуринов («Сильные и слабые» Тимковского), дон Луис («Дон Жуан» Мольера), граф де Ривоор («Родина» Сарду), Фогельрейтер («Огни Ивановой ночи» Зудермана) и др. *А. Шк.*

ЗВЕЗДОЧЁТОВ, Николай Петрович [р. 14(27). XI.1904] — белорусский советский актёр. Нар. арт. БССР (1943). Чл. Коммунистич. партии с 1947. В 1925—29 учился в Ленингр. театр. техникуме. С 1929— актёр 2-го Белорус. гос. драм. т-ра (ныне Т-р им. Я. Коласа). Игра З. отличается внутр. драматизмом, эмоциональной насыщенностью, актёр глубоко раскрывает сущность характера своих героев. Обладает выразит. мимикой.

Роли: Гулин («Бойцы» Ромашова,1934), Шадрин («Человек с ружьём», 1938), Тетерев («Мещане», 1938), Егор Булычов (1942), Сатин (1951); Левшин («Враги», 1952), Несчастливцев (1940), Городничий (1945); Горлов («Фронт», 1942), Неизвестный («Разорённое гнездо» Купалы, 1951), Орджоникидзе («Над Берёзой-рекой» Глебки, 1940), Скробот («Люди и дьяволы» Крапивы, 1958).



Н. П. Звездочётов в ролях: 1. Егор Булычов (Глафира — Е. Радзиловская). 2. Неизвестный.

Лит.: Майстры Беларускай сцэны, Мінск, 1960, с. 84—90 (ст. А. Скібнеўскі); Мастацтва савецкай Беларусі, Мінск, 1955, с. 379—86 (ст. А. Маўзон). *В. Н.*

ЗВЕ́РЕВА, Мария Ивановна [1816—8(21).IV.1917]— русская актриса. В 1831 начала сценич. деятельность в передвижной труппе, выступавшей в различных городах Украины. До 1892 играла в Харькове в антрепризе И. Я. Сетова, затем в течение 25 лет — в Киеве в т-ре «Соловцов» и в Одессе в антрепризе М. Ф. Багрова. В этот период наиболее полно раскрылось дарование актрисы. З. великолепно исполняла роли старух, её игра была проникнута жизненной правдой, яркой характерностью. Выступала на сцене до конца жизни.

Роли: Кукушкина («Доходное место»), Домна Пантелеевна («Таланты и поклонники»), Галчиха («Без вины виноватые»), няня Марина («Дядя Ваня»), Бессеменова («Мещане»), Ванюшина («Дети Ванюшина» Найдёнова) и др. *Е. Ген.*

ЗВУКОВО́Е ОФОРМЛЕ́НИЕ спектакля — см. *Шумовое оформление* спектакля.

ЗВУКОВО́Й МОНТА́Ж — организация и фиксация звукового (шумового) оформления спектакля. В наст. время значит. часть звуковых эффектов записывается на магнитофон и воспроизводится по радио. *В. Ш.*

ЗВУКООФОРМИ́ТЕЛЬ — 1) Работник т-ра, создающий звуковое (шумовое) оформление спектакля (см. *Шумовое оформление* спектакля). З. является одновременно композитором звукового оформления и конструктором-изобретателем шумовых приборов, режиссёром, организатором и дирижёром шумовой бригады. З. должен обладать тонким вкусом, особым слухом (исключительной слуховой наблюдательностью). Крупнейшим З.-художником является нар. арт. РСФСР В. А. *Попов.* 2) Работник т-ра — участник звуко-шумовой бригады. *В. Ш.*

ЗВУКОПОДРАЖА́НИЕ — цирковой и эстрадный жанр. Голосом и свистом исполнитель (звукоподражатель) имитирует всевозможные звуки: звук пилы, лай собак, пение птиц, игру муз. инструментов и т. д. Среди исполнителей этого жанра: А. Корелли, Вестман, Э. Кронкарди (30-е гг.), позднее — В. Сапожник, Н. Тамарин. *М. З.*

ЗВЯ́ГИНА, Лидия Георгиевна (1864—1943) — русская артистка оперы (контральто). В 1887 окончила Петерб. консерваторию по классу К. Эверарди, брала уроки пения у П. Виардо в Париже. В сезонах 1887—89 пела в Тифлисе, в 1889—1909—в Большом т-ре. З. обладала замечат. голосом (низкое, бархатистого тембра контральто), простой и искренней манерой пения. Лучшими партиями З. были: Лель, Ратмир; Ваня («Иван Сусанин»). Занималась педагогич. деятельностью в Моск. консерватории.

ЗДА́НИЕ ТЕАТРА́ЛЬНОЕ. Сооружения, предназначенные для показа зрелищ, появились в начале возникновения древнегреческого т-ра и видоизменялись на всем протяжении истории театр. иск-ва. Архитектура и технологич. структура З. т. определялись социальным составом зрителей, идейными и художеств. задачами т-ра, уровнем развития постановочной и строительной техники.

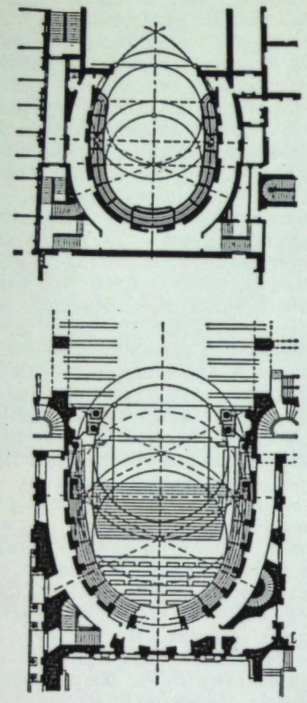
Сооружения древнегреч. т-ра (см. илл. к ст. *Древнегреческий театр*) первоначально представляли собой круглую земляную площадку (орхестра), расположенную у подножия горы, на склоне к-рой размещались места для зрителей (театрон). На рубеже 6—5 вв. до н. э. сзади орхестры возводили помещение (скена) для переодевания актёров и хранения бутафории. К 4—3 вв. до н. э. скена превратилась в 2-этажное прямоугольное в плане здание с пристройкой впереди (проскений), плоское перекрытие к-рой (логейон), расположенное на уровне основного этажа, служило для игры актёров. Театрон и скена первых т-ров Др. Греции были вначале деревянными, но постепенно их заменили каменными. Греч. т-ры, к-рые должны были вмещать всех членов общины данного города, имели большие размеры. Т-р в Эфесе, напр., вмещал ок. 23 тыс. зрителей. Диаметр его театрона — 152 *м*, диаметр орхестры — 31 *м*, удаление последнего ряда мест для зрителей от центра орхестры — 76 *м*.

Наряду с открытыми т-рами древние греки воздвигали крытые З. т. (одеон), предназначавшиеся, по предположению исследователей, для выступлений музыкантов и певцов. Древнейший одеон был построен в Афинах Периклом в сер. 5 в. до н. э.

В древнеримском т-ре З. т. (см. илл. к ст. *Древнеримский театр*) во многом формируется на основе опыта греч. т-ра, но существенно от него отличается. Орхестра не служила здесь местом выступлений хора. Передняя граница игровой площадки (просцениум) проходила через центр орхестры, а в другой ее половине размещались места для привилегированных зрителей, что вызвало необходимость значительно понизить просцениум, по сравнению с греческим, доведя его высоту до 1,5 *м*. Ряды возвышающихся уступами сидений (кавеа) полукружиями охватывали орхестру и торцами примыкали к боковым помещениям сцены, образуя единый архитектурный объём. Амфитеатр венчался крытой колоннадой. Стены сцены служили постоянным декоративным фоном (представляли собой богато отделанный фасад дворца). Римляне строили свои т-ры на городских площадях и улицах, располагая амфитеатр на искусственных сводчатых конструкциях. В греч. т-рах зрители заполняли театрон со стороны орхестры, а в т-рах римлян — поднимались по внутренним лестницам. Размеры древнеримских т-ров были значительны. Первое капитальное З. т. римлян—т-р Помпея в Риме (55—52 до н. э.)— вмещал более 17 тыс. зрителей. Диаметр его амфитеатра — 160 *м*, глубина просцениума — 25 *м*, ширина — 100 *м*. Римляне, как и греки, строили также крытые З. т. (театрум-тектум), иногда рядом с открытыми. Таковы т-ры в Помпеях—Большой и Малый (1 в. до н. э.).

В античных З. т. была разрешена важнейшая проблема массовых зрелищных сооружений — хорошая видимость и слышимость театр. представления почти всеми зрителями, достигнута высокая степень единения актёра и зрителя. Влияние античного т-ра сказалось на всём дальнейшем развитии театр. архитектуры (подробнее об устройстве античных З. т. см. в ст. *Древнегреческий театр* и *Древнеримский театр*).

В период Раннего средневековья новые З. т. не строились. Представления литургической драмы (9—12 вв.) происходили внутри храма, впоследствии (конец 12 в.) представления разыгрывались на паперти. Постановки мистерий (14—16 вв.) осуществлялись на площадях и улицах городов (см. *Пэджент*), моралите (15—16 вв.) — на сценич. подмостках типа балаганов. Иск-во строительства З. т. возродилось в Италии в эпоху Ренессанса. Развитие трагедии, комедии и пасторальной драмы вызвало появление нового типа закрытого т-ра. Используя опыт античности, итал. архитекторы опирались в основном на трактат о построении т-ров др.-рим. архитектора и инженера *Витрувия* (развалины т-ров Др. Греции и Рима начали раскапывать лишь в сер. 19 в.). Первый известный нам т-р был построен в Ферраре в 1528, он был деревянным и вскоре сгорел. Представление об итальянском З. т. сер. 16 в. даёт трактат архитектора С. *Серлио* (1545). Сохранив амфитеатральный зрительный зал, Серлио реформировал сцену, расположив за просцениумом вместо традиционной стены глубинную сцену с перспективными декорациями. Жемчужиной театр. архитектуры является сохранившийся до нашего времени т-р «Олимпико» в Виченце, сооружённый в 1580—1584 по проекту арх. А. Палладио. Форма участка, на котором было расположено здание, вынудила Палладио придать амфитеатру очертания не полукруга, а полуэллипса. Следуя античной традиции, он, в противоположность Серлио, вернул сцене обрамляющие её с 3 сторон стены, выполненные в виде фасадов великолепного дворца. Особенность т-ра «Олимпико» по сравнению с античными образцами в том, что за дверными проёмами стен сцены Палладио построил перспективно сокращавшиеся улицы города. Архитектура этого небольшого т-ра (он вмещает ок. 1000 зрителей) представляет собой непревзойдённый образец гармонии и единства сцены и зрительного зала. Но построенный для постановки античной драмы т-р Палладио не мог стать основой дальнейшего развития З. т. Важный шаг в этом направлении был сделан арх. Дж. Б. Алеотти, воздвигнувшим в 1618—1619 придворный т-р «Фарнезе» в Парме. В этом т-ре впервые появилась глубинная сцена с относительно широким (12,5 *м*) порталом. В планировке амфитеатра и архитектуре зала заметно влияние античности. Однако принципиально новая система сценич. площадки не была увязана с амфитеатральным залом, к тому же сильно вытянутым в длину и неудобным для зрителей. Этот т-р, отделанный с большой роскошью, не



Итальянский приём построения плана зрительного зала.

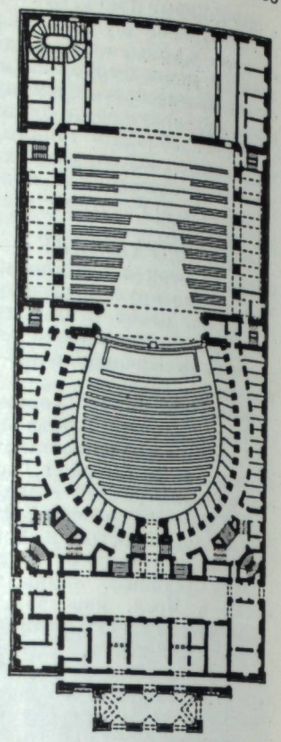
обладает той совершенной гармонией частей и целого, к-рая отличает архитектуру т-ра Палладио (т-р в Парме сохранился до нашего времени, но сильно обветшал).

В нач. 17 в. был создан т. н. ранговый т-р с ярусным зрительным залом, принципиально отличный от амфитеатров античной демократии. Идея полукруглого театр. зала с амфитеатром и ярусными галереями по его периметру зародилась еще в эпоху Возрождения. Изображение такого зала дано арх. М. Чезариано в комментированном им издании трактата Витрувия (1521). Процесс формирования ярусного З. т. ускорила возникшая в Италии опера (16 в.), для которой нужен был достаточно вместительный и вместе с тем компактный зрительный зал с хорошей акустикой. В 1630 арх. А. Сегицци построил в Венеции т-р «Сан-Кассиано», зрительный зал к-рого имел три яруса сплошных открытых галерей с возвышающимися друг над другом рядами. Сословная разобщённость зрителей рангового т-ра привела вскоре к разделению галерей поперечными перегородками, так образовались изолированные ячейки—ложи. В последующие десятилетия продолжаются напряжённые поиски наиболее совершенной формы зрительного зала. Об этом, в частности, свидетельствует трактат итал. архитектора и театр. машиниста К. Мотта (1671). Многоярусный зал с ложами в форме усечённого в плане овала (получил впоследствии наименование «итальянского») был впервые осуществлён арх. К. Фонтана в построенном им т-ре «Тординона» в Риме (1675). Вершина архитектуры З. т. этого типа — знаменитый оперный т-р «Ла Скала» в Милане (1778), сооружённый по проекту арх. Дж. Пиермарини. Зал т-ра «Ла Скала», вмещающий 3 тыс. зрителей, безукоризнен в акустич. отношении, но значительная часть зрителей плохо видит происходящее на сцене. Т. о., в этом т-ре наглядно проявились недостатки сочетания многоярусного зала с глубинной сценой.

Самобытное З. т. было создано в последней четверти 16 в. в Англии. Городские т-ры Лондона сочетали в себе элементы гостиного двора, где выступали труппы бродячих актёров, и ярусного амфитеатра. Они разделялись на публичные и частные. Публичные т-ры (первый построен в 1576 и назван «Театр») не имели крыши; представления в них давались при дневном свете. Круглую или овальную площадку окружала, образуя зал, высокая стена. Вдоль стен размещались два или три яруса галерей, небольшая часть к-рых была отведена ложам. В партере зрители смотрели представление стоя, окружая с трёх сторон вынесенный в зал просцениум. Знатные посетители сидели на боковых сторонах просцениума на табуретках. Зал вмещал 1500—1800 зрителей. В закрытых частных т-рах

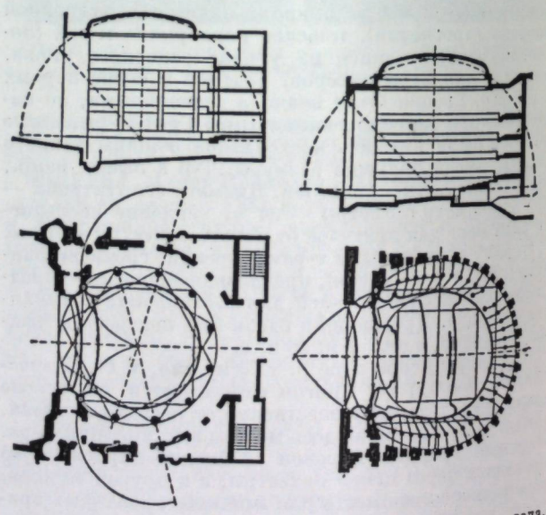
зрительный зал обычно имел четырехугольную форму. В партере были сидячие места, вместимость зала в два раза меньше, чем в публичных т-рах [труппа, к к-рой принадлежал Шекспир, играла в открытом т-ре «Глобус» (построен в 1599) и закрытом «Блэкфрайерс» (перестроен в 1596)].

Наряду с городскими т-рами в Англии в этот период существовал придворный т-р, следовавший в своей архитектуре и сценич. технике образцам итал. т-ра позднего Ренессанса. В 1622 архитектор и театр. декоратор И. Джонс строит специальный «Банкетный дом», а в 1632 — придворный т-р, названный «Кокпит при дворе». Внутри он имел форму восьмиугольника, пять сторон к-рого были заняты зрительным залом, остальные три — сценой. По боковым стенам были расположены галереи, против сцены — королевская ложа.



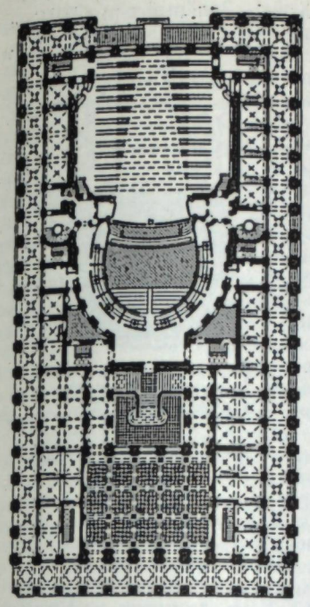
План т-ра «Ла Скала» в Милане.

В годы англ. бурж. революции (1642—60) театр. жизнь замерла. Оживление наступило в период Реставрации, но старый английский т-р времён Шекспира отошёл в прошлое. В 1672 англ. арх. К. Рен построил «Дьюк-тиэтр», в архитектуре к-рого сказалось сильное влияние итал. театр. сооружений.



Французский приём построения плана зрительного зала.

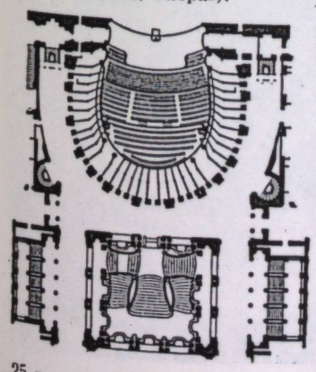
Франц. театр. архитектура и сценич. техника, как и в большинстве др. европ. стран, первоначально следовали выработанным в Италии приёмам, нередко прибегая к прямым заимствованиям. Так, напр., в 1640



План т-ра в Бордо.

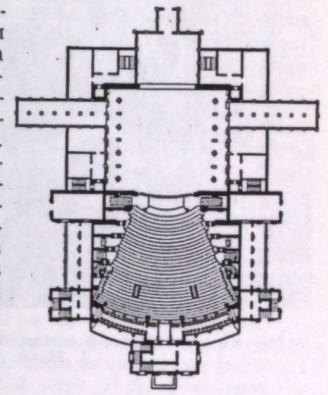
арх. Ж. Лемерсье построил роскошный т-р во дворце Ришельё; зрительный зал в этом т-ре имел амфитеатр и два позолоченных балкона, а сцена была оснащена новинками итал. техники. Рас. цвет франц. театр. архитектуры наступает во 2-й пол. 18 века. В строительстве З. т. Франция в этот период занимает ведущее положение. Постепенно формируется «французский» тип зрительного зала, в к-ром открытые балконы, не разделённые на ячейки лож, опираются на колонны большого ордера. Зал в плане принимает не овальную, а круглую форму. Переднюю часть партера занимают кресла привилегированных посетителей — «паркет». Значительное развитие получают вестибюли, кулуары, анфилады фойе, парадные лестницы и др. подсобные помещения. Начало этому типу З. т. положил арх. Ж. Суфло, построивший в Лионе в 1756 первое во Франции отдельное З. т. (ранее З. т. были частью дворцов), внешний вид к-рого свидетельствовал о его назначении. Прекрасный по архитектуре зрительный зал создал в Версальском дворце арх. Ж. Габриель (открыт в 1770). В этом зале присущие итал. т-рам высокие акустические достоинства сочетались с лучшей видимостью сцены. Вершиной франц. театр. архитектуры считается Большой т-р в Бордо, созданный в 1777—80 арх. В. Луи. Многоколонный портик акцентирует главный фасад строгого в своей классич. простоте здания, с большим мастерством и художественным вкусом выполнены интерьеры. Особое место в истории театр. строительства занимает т-р в Безансоне (окончен 1784). Арх. К. Леду, создавший этот т-р, предпринял навеянную демократическими идеями французской буржуазной революции попытку отойти от сложившейся формы рангового т-ра и вернуться к античным традициям. Он отказался от ярусов, построил полукруглый амфитеатр, завершавшийся колоннадой, впервые установил в партере постоянные места.

План зала и вестибюля т-ра Большой Парижской оперы («Гранд-Опера»).



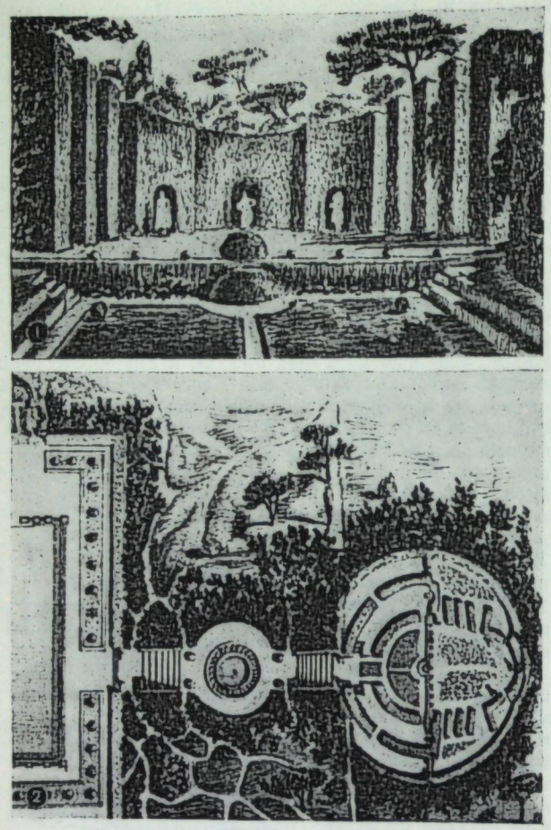
В 19 веке монументальные З. т. сооружаются во многих европ. городах. Используя и развивая всё лучшее, что было создано в 17—18 вв. Италией и Францией, театральные архитекторы продолжают совершенствовать форму зрительного зала, расширяют и во всех деталях разрабатывают сцену и подсобные помещения. В 1861—1874 арх. Ш. Гарнье создал Большую Парижскую оперу («Гранд-Опера») — одно из лучших З. т. Зап. Европы по удобству расположения зрительских мест и сценич. технологии. Однако, проявив незаурядное композиционное мастерство, Гарнье утратил чувство художеств. меры в отделке. Помпезность внешнего облика здания и его интерьеров свидетельствует о наступившем упадке иск-ва архитектуры.

Недостатки З. т., обусловленные сочетанием глубинной сцены с многоярусным зрительным залом (значит. части зрителей сцена была видна плохо), а также несоответствие феодального рангового т-ра требованиям, выдвинутым эпохой развития капиталистич. отношений, обусловили поиски нового типа З. т. Однако на протяжении первых трёх четвертей 19 в. эти поиски не выходили за пределы проектных предложений. Еще в 20-х гг. нем. арх. Ф. Шинкель задумал секторальный зрительный зал — усечённый с обеих сторон полукруглый амфитеатр. Идея эта была осуществлена лишь в 1876 в т-ре Р. Вагнера в Байрёйте, построенном арх. О. Брюквальдом по проекту последователя Шинкеля арх. Г. Земпера. Секторальная форма зала была повторена арх. М. Литманом в новом здании Т-ра принца-регента в Мюнхене (1899—1901) и в последующем получила широкое распространение.



План т-ра Вагнера в Байрёйте.

В 20 в. поиски новых форм З. т. принимают особенно широкий размах. Архитекторы и инженеры в творч. содружестве с ведущими деятелями т-ра создают проекты т-ров, разнообразных по величине, технологич. структуре и архитектурному облику. Применение новых строительных материалов (алюминиевые сплавы, стекло, пластики) и конструкций (лёгкие своды-оболочки, консольные козырьки с большим выносом, стеклянные витражи в металлическом или железобетонном обрамлении) сблизило архитектуру З. т. с архитектурой др. обществ. сооружений: кинотеатров, спортивных и выставочных павильонов. В композиции интерьера большое значение приобрели акустич. устройства, сочетающиеся со скрытыми источниками света, декоративное освещение и цветовые контрасты стен, потолков и пола, дополненные живописными или мозаичными панно. Продолжается процесс разделения З. т. по жанрам (оперно-балетные, драматические, музыкальные, детские, кукольные). Наряду с этим (в 30-х гг.) разрабатываются проекты зданий синтетич. т-ра, предназначенного для разл. жанров театр. иск-ва. Среди наиболее значит. З. т., сооружённых в Зап. Европе в 1-й пол. 20 в.,— Большой драм. т-р в Берлине, построенный арх. Г. Пельцигом по заданию режиссёра М. Рейнхардта. Амфитеатральный зал этого т-ра, вмещавший 2 500 зрителей, имел далеко вынесенный вперёд просцениум и глубинную сцену за широким (30 м) порталом. В этот период получил распространение т. н. «аудиторный» тип зрительного зала, в к-ром амфитеатр или партер были дополнены одним, иногда двумя глубокими балконами. Пример такого сооружения — подземный Дворец Шайо в Париже (1937), сооружённый арх. Ж. Карлю, Л. Буало и Л. Азема. Его секторальный зал с поло-



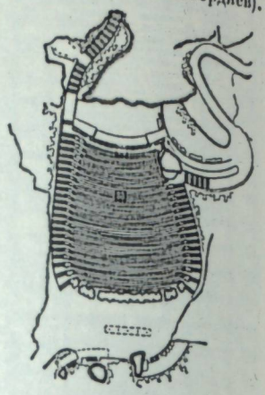
Открытый «зелёный» т-р виллы Марлия. 1. Вид сцены. 2. План.

гим партером, завершающимся амфитеатром и консольно вынесенным балконом, вмещает 3 тыс. зрителей. В последние годы в Зап. Европе и Америке возводятся З. т. с трансформируемыми зрит. залами и сценой. В них возможна организация спектаклей как на глубинной сцене, так и на открытой площадке в пределах зала (З. т. в г. Мальмё в Швеции, 1945, арх. Э. Лаллерштедт, С. Леверенс, Д. Хелледен; в г. Мангейме в Германии, 1956, арх. Г. Вебер).

Наряду с закрытыми З. т. с конца 17 в. строятся открытые т-ры, обычно в парках дворцов и вилл. Партер или амфитеатр такого т-ра, основанный на земляном холме, вмещал до 100 зрителей, сцену обрамляли кулисы из зелёных насаждений (17 в.— т-ры вилл Гори, Марлия и Горцони в Италии; конец 18 в.— «Воздушный т-р» в Кусково под Москвой). В последней четверти 19 и в 20 вв. в странах Европы и Америки строится большое количество открытых т-ров при колледжах, университетах, а также в обществ. садах и парках. Устройство и вместимость их разнообразны, но преобладают два основных типа: с открытой сценич. площадкой, как в античных т-рах, и с закрытой сценой, имеющей портал и невысоко поднятые колосники. Вместимость этих т-ров до 10 тыс. зрителей. Открытые зрелищные сооружения, предназначенные для выступлений симфонич. оркестров, хора и танцевальных коллективов с большим количеством участников, имеют вместо колосниковой сцены акустич. раковину — эстраду. Вместимость их до 20 тыс. зрителей. В числе наиболее значительных открытых т-ров — т-р в Берлине на спортивном поле «Дитерикс Эккарт» (1936, арх. В. Марк), «Амфитеатр в Красных скалах» в

Колорадо (1941, арх. Б. Хойт), «Зелёный т-р» в ЦПКиО им. М. Горького в Москве (1957, арх. Ю. Шевердяев).

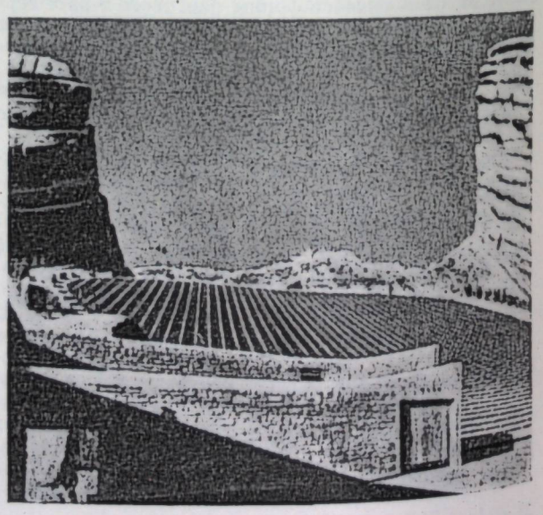
В строительстве З. т. выдающееся место принадлежит России. Возникнув значительно позже, чем в Западной Европе, русские З. т. уже в конце 18 в. и особенно в 1-й пол. 19 в. не уступали по размерам, достоинствам архитектуры и оснащению лучшим т-рам мира, а в градостроительном отношении нередко превосходили их. Первое З. т. в России было построено в 1672 в подмосковной усадьбе царя Алексея Михайловича — селе Преображенском. Это было деревянное здание, окружённое оградой. Стены «комедийной хоромины», как её называли, были убраны красным и зелёным сукном, царское место вынесено к самой сцене.



«Амфитеатр в Красных скалах». План.

Новый этап в развитии рус. театр. иск-ва начинается при Петре I. В 1702, по его указу, на Красной площади в Москве был построен деревянный т-р, вмещавший до 400 зрителей,— первый в России общедоступный т-р. В Петербурге первый т-р был устроен в доме сестры царя Наталии Алексеевны (1714—15). Публичный т-р был сооружён лишь в 1723 (арх. Н. Гербель). Затем по проекту В. *Растрелли* построены: т-р «Комедия и опера» в Новом Зимнем доме (1737), Большой оперный дом с четырёхъярусным зрительным залом и значительной по размерам кулисной сценой (1743), деревянный т-р на Царицином Лугу у Невы и Каменный близ Еловой рощи (1750). Ок. 1764 Растрелли воздвиг два т-ра в новом Зимнем дворце — Большой и Малый. Подковообразный в плане зал Большого т-ра имел центральную царскую ложу, боковые ложи, партер и завершающий его ступенчатый амфитеатр. Среди публичных т-ров 1-й пол. 18 в. был т-р на Невском проспекте, против Казанского собора, перестроенный из Манежа (после 1738). В последней четверти 18 в. были сооружены 2 обществ. т-ра: непри-

«Амфитеатр в Красных скалах». Общий вид.

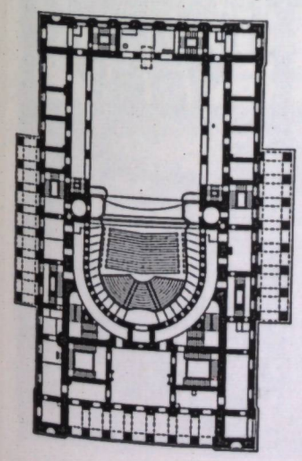


мечательный по архитектуре деревянный т-р Книппера (1781) и намного превосходящий его великолепием внешнего облика, размерами и оборудованием Большой каменный т-р (1783, арх. М. Деденев и Тишбейн). Свободно поставленный на просторной городской площади Большой т-р выделялся среди окружающих его зданий торжественной монументальностью архитектуры. В нём впервые определился своеобразный характер рус. З. т.: увенчанная фронтоном центральная часть, выступающий вперёд гл. подъезд, акцентированный большим ордером пилястр (позже колоннада портика). В 1784 в набережной части «Театрального корпуса» Старого зимнего дома по проекту Д. Кваренги был построен *Эрмитажный театр*—выдающееся произведение рус. архитектуры. Эрмитажный т-р представляет собой древнеримский т-р в миниатюре. Его полукруглый амфитеатр вмещал только 100 зрителей, за просцениумом вместо традиционной стены раскрывалась глубинная сцена.

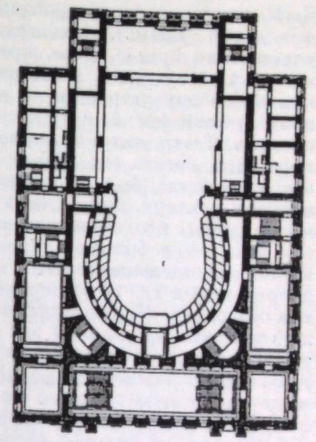
В Москве в 1758 антрепренёр Д. Локателли построил на Красном пруду (около теперешней Комсомольской площади) оперный т-р. В 1763 был заново отделан старый т-р в Головинском дворце. В 1769 под т-р переоборудовали дом Воронцова на Знаменке. Об устройстве этих т-ров достоверных сведений не сохранилось. В 1780 арх. Х. Розберг построил для антрепренёра М. Медокса каменный т-р, названный по имени улицы Петровки, на к-рую выходил его главный фасад, Петровским. Зрительный зал этого т-ра имел 4 яруса лож, галерею — «раёк» для простого зрителя, партер и несколько рядов кресел перед сценой — «паркет». Т-р вмещал (не считая галерен) 800 чел. Сцена по размерам и оснащению отвечала постановочным требованиям того времени. Достопримечательностью этого театра стала пристроенная в 1787 «ротунда» — круглый в плане маскарадный зал, вмещавший вместе с др. помещениями т-ра до 4 тыс. участников маскарадов.

В 1-й пол. 19 в. интенсивно протекает процесс превращения рус. З. т. в общественное сооружение, занимающее видное место в городской застройке. Арх. Тома де Томон, реконструируя в 1802—04 Большой каменный т-р в Петербурге, особое внимание уделил зрительному залу, гл. фойе и др. помещениям для зрителя. Следуя принципам франц. театр. архитектуры, Томон придаёт зрительному залу подковообразную форму, в основу построения к-рой положена правильная окружность, применил большой во всю высоту ордер зала. Пристроенный Томоном парадный входной портик в дальнейшем стал неотъемлемой принадлежностью наиболее значительных З. т. России. На основе тех же приёмов композиции, но с ещё большим размахом создал Томон проект Александринского театра в Петербурге (1811). Столь же грандиозный по замыслу проект Большого Каменного т-ра в Петербурге разработал (1811—13) Д. *Кваренги*. Оба эти проекта, свидетельствующие о высоком уровне и передовых тенденциях рус. театр. зодчества, не были осуществлены. В 1805 старый

План Ленинградского академического т-ра драмы им. Пушкина (б. Александринский т-р).



Петровский т-р в Москве сгорел. Взамен его в 1808 по проекту К. Росси был сооружён на Арбатской площади большой по размерам деревянный т-р, уничтоженный пожаром Москвы 1812 года. С 1816 началась разработка проектов нового Петровского т-ра, в к-рой приняли участие архитекторы О. Бове, И. Жилярди, Ф. Комповези, А. Бакарев и др. Был принят (по конкурсу Петерб. Академии художеств) проект А. Михайлова, несколько изменённый и доработанный арх. О. Бове, руководившим строительством т-ра. Торжественное открытие т-ра состоялось в янв. 1825. Строгое монументальное здание Петровского т-ра, с величественным восьмиколонным портиком главного фасада, доминировало на специально для него созданной Театральной площади. Зрительный зал т-ра имел партер, 4 яруса лож и галерею «райка», он вмещал до 3 тыс. чел. Вестибюль, обширное фойе и кулуары были просторны и со вкусом отделаны. Период блестящего расцвета рус. театральной архитектуры завершает Александринский т-р в Петербурге (1832), сооружённый по проекту К. Росси. Отличительной особенностью этого здания является его островное расположение на городской площади, образующей вместе с расположенной позади т-ра улицей (ныне ул. зодчего Росси) один из самых совершенных архитектурных ансамблей мира. В Александринском т-ре гармонично сочетались строгая пропорциональность всего сооружения с тщательностью прорисовки деталей, парадное великолепие архитектуры рус. классицизма с новаторскими системами конструкций.



План Большого т-ра в Москве.

В последующие десятилетия рус. театр. архитектура переживает упадок, развиваясь в сторону чисто внешнего декоративного обогащения при нек-рых технологич. улучшениях здания в целом и сцены в особенности. Сгоревший в 1853 московский Большой т-р восстановил в 1856 архитектор А. Кавос, много работавший в области строительства т-ров. Сохранив общую композицию здания Большого т-ра, сооружённого по проектам Бове и Михайлова, Кавос внёс значительные изменения в его наружный облик и отделку интерьеров. Ему принадлежит также реконструкция и перестройка нескольких петерб. т-ров: Мариинского, Михайловского, Каменноостровского и др. Реконструируя т-ры, Кавос добивался улучшения акустики, расширял и модернизировал сцену и подсобные помещения. Но мастерство Кавоса было не столь совершенно, как у его предшественников. Это сказалось на фасадах и интерьерах мн. т-ров, выполненных по его рисункам и чертежам.

Наряду с городскими З. т. в последней четверти 18 в. получили распространение усадебные т-ры, расположенные в поместьях рус. знати. Наиболее значительные дворцовые театры конца 18 — нач. 19 вв. были построены в подмосковных имениях Шереметева и Юсупова: театры в Кускове (не сохранился), Останкине (строители — крепостные зодчие П. Аргунов, А. Миронов и Г. Дикушин, в проектировании принимали участие арх. Ф. Кампорези, Е. Назаров и

Д. Кваренги, консультировали строительство В. Баженов и К. Бланк), Архангельском (в строительстве участвовали арх. О. Бове, крепостной арх. В. Стрижаков, С. Мельников, Е. Тюрин и др.). Эти сооружения по своему устройству и оборудованию не уступали лучшим франц. и итал. дворцовым театрам того времени. Театр. зал в Останкине был одним из самых парадных, богато отделанных помещений дворца. В его устройстве был использован редкий для того времени механич. подъём пола партера до уровня помоста сцены, что позволяло превращать зрительный зал и сцену в большой танцевальный зал. Нижнее машинное отделение (трюм) уничтожено при ремонте дворца в 60-х гг. 19 в. Верхнее двухэтажное машинное отделение, обслуживающее сцену, уцелело. Круглый в плане зрительный зал в Останкине имел партер и галерею. Зрительный зал здания т-ра в Архангельском, овальный по форме, имеющий амфитеатр и двухъярусную галерею, по периметру расчленён полуколоннами, поддерживающими плафон зала. Расположенные на галерее места для зрителей выступали в зал в виде балконов с балюстрадами.

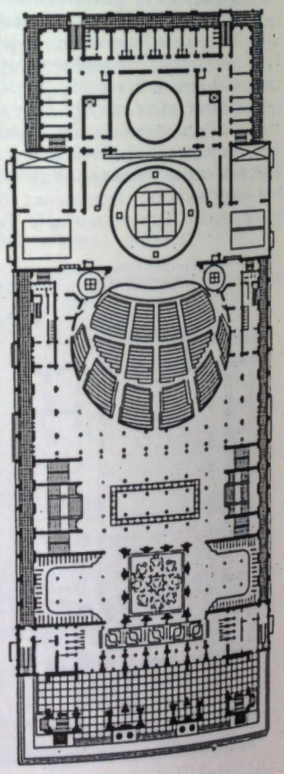
С сер. 19 — нач. 20 вв. З. т. были построены в губернских и нек-рых уездных городах России: Рыбинске (1880), Тифлисе (1888), Иркутске (1893), Нижнем Новгороде (1896) и др. Обычно это были небольшие т-ры с минимальным количеством подсобных помещений и скромными по размерам и оснащению сценами. Их архитектура не поднималась выше среднего уровня гражданского строительства тех лет. Превосходной планировкой всего комплекса помещений для зрителей выделялся городской оперный т-р в Одессе (1887), построенный по проекту венских архитекторов Ф. Фельнера и Г. Гельмера. Однако его архитектура во многом компилирует композиционные приёмы, использованные в Парижской Большой опере (Grand-Opera) и других театрах Западной Европы.

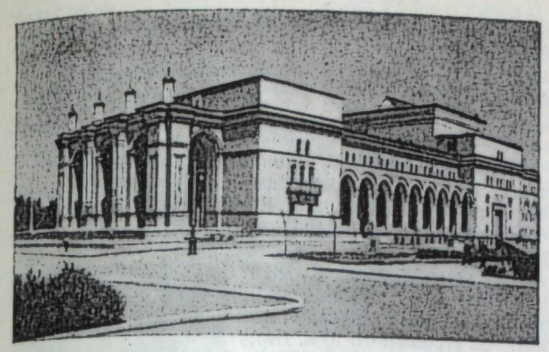
После Октябрьской революции в Советском Союзе строительство З. т. получило широкое развитие. Ещё в проекты 20-х гг. в комплексы Дворцов культуры включались театр. залы вместимостью 1—3 тыс. чел., имевшие большие сцены. Среди осуществлённых проектов — два ленинградских дворца культуры: имени М. Горького с зрительным залом на 2 200 мест (1927, архитекторы А. Гегелло и Д. Кричевский) и Промкооперации с залом на 2 100 мест (1935, архитекторы Е. Левинсон и В. Мунц). Строительство З. т. относится к нач. 30-х гг. В этот период театр. деятели и архитекторы разрабатывают З. т. нового типа, рассчитанное на т. н. синтетич. представления, включающие самые различные жанры. Эти искания получили отражение в многочисл. проектных предложениях, среди к-рых наибольший интерес представляют конкурсные и заказные проекты т-ров для Еревана (1926), Ростова-на-Дону (1930), Харькова (1931), Новосибирска (1931), Иванова (1931), Свердловска (1932), Минска (1934), Ашхабада (1934), московских театров (им. Вс. Мейерхольда, 1932, МОСПС, 1933), Таганрога (1939), разработанные выдающимися советскими архитекторами И. В. Жолтовским, братьями Весниными, А. В. Щусевым, В. А. Щуко, И. А. Фоминым, А. И. Таманяном, Г. П. Гольцем, Г. В. Гельфрейхом, К. С. Алабяном, А. В. Власовым и др. Для большинства проектов этих лет характерны: огромная вместимость зрительного зала, трансформация сцены и зрительного зала, дающая возможность переносить действие со сцены в зрительный зал, чрезмерная механизация сцены. Подлинно новаторские замыслы нередко сочетаются в этих проектах с надуманными, граничащими с утопией идеями; они не учитывают действит. требования театр. иск-ва, реальные возможности строительной промышленности тех лет, экономич. показатели строительства и эксплуатации. Не многие из этих проектов были осуществлены. Но и в построенных т-рах в процессе строительства вносились существ. коррективы, направленные на упрощение первонач. замысла проектировщиков. Так, напр., в оперно-балетном театре в Новосибирске (арх. А. З. Гринберг, худ. М. И. Курилко), законченном строительством лишь в 1945, не была осуществлена сложнейшая система механизации сцены и зала. Большинство З. т., построенных в эти годы, имеет много подсобных помещений, большую сцену с карманами и арьерсценой. Для них типично расположение мест для зрителей в пологом амфитеатре, круглая или секторальная в основе компактная форма зала, обширные фойе и вестибюли. Таковы оперно-балетный т-р в Минске (1935, арх. А. А. Лангбард), т-р в Ростове-на-Дону (1936, арх. А. Щуко и Гельфрейх), т-р в Иваново (1940, арх. Власов), Театр оперы и балета им. Спендиарова в Ереване (1939, арх. Таманян). Архитектура сов. З. т. 30-х гг. разнообразна. В т-рах, построенных до 1935, заметно сильное влияние конструктивизма. Затем архитекторы обратились к использованию наследия классич. рус. и мировой архитектуры, широко применяли портики, колоннады, арки и другие атрибуты классицизма.

После Отечественной войны был построен ряд новых З. т. во мн. городах страны. Для этого нового этапа театр. строительства характерен отказ от больших по размерам т-ров, ориентация гл. обр. на недорогие, экономичные в эксплуатации З. т. с зрительными залами на 600—1 000 мест. В новых проектах резко сокращается состав помещений, предназначенных для зрителей, уменьшаются размеры сцены. Наиболее значительное театр. сооружение послевоенных лет — оперно-балетный театр в Ташкенте (1947), построенный по проекту Щусева. В композиции фасадов и интерьеров архитектор использовал традиции рус. театр. зодчества 18—19 вв.; для украшения зрительного зала, фойе и кулуаров были привлечены узб. мастера (орнаментальная резьба и др.). В большинстве новых З. т. зрительные залы имеют прямоугольную, полукруглую и реже круглую или овальную формы. Зрители располагаются в партере и на двух балконах либо в амфитеатре и на одном балконе. В этих т-рах видимость значительно лучше, чем в многоярусных. Но архитектура мн. т-ров конца 40 — нач. 50-х гг. эклектична. В отделке фасадов и интерьеров допущены не оправданные художеств. требованиями излишества.

На основе указаний Коммунистич. партии и Советского правительства о необходимости борьбы с излишествами и широкой индустриализа-

План Т-ра оперы и балета им. Навои в Ташкенте.





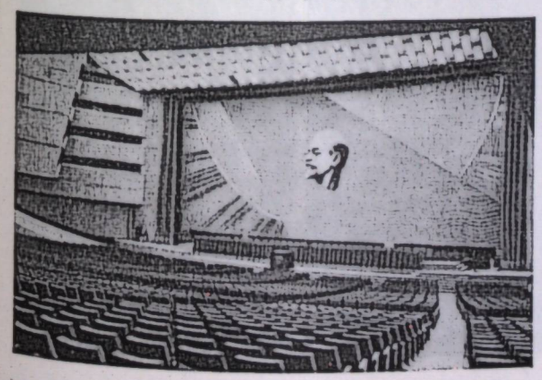
Общий вид Т-ра оперы и балета им. Навои в Ташкенте.

ции всего процесса возведения зданий в практику проектирования З. т. внесены коренные изменения. Разрабатываются нормы для т-ров разной вместимости, предусматривающие использование новейших строительных материалов и оборудования. Наряду с разработкой типовых З. т. ведутся работы по созданию экспериментальных т-ров для определённых творческих коллективов (для Т-ра им. Вл. Маяковского в Москве, т-ров Комедии и Юных зрителей в Ленинграде, Латв. Художеств. т-ра в Риге, и др.). В этих работах принимали участие ведущие режиссёры Н. П. Охлопков, Н. П. Акимов, А. А. Брянцев, Э. Я. Смильгис и др.

В СССР впервые в мире построен (1962) специальный т-р для детей — Ленинградский театр юных зрителей (авторы: арх. А. Н. Жук, инженер И. Е. Мальцин, режиссёр А. А. Брянцев). Секторальный зал т-ра вмещает 1 000 чел. и представляет собой единый амфитеатр. Кроме глубинной сцены, устроена открытая полукруглая площадка типа античной орхестры, вынесенная в зрительный зал.

В Советском Союзе создан единственный в мире специализированный проектный институт по проектированию зданий т-ров, дворцов культуры, клубов и других зрелищных сооружений — «Гипротеатр». Наряду со строительством новых З. т. планомерно осуществляются работы по реконструкции старых т-ров — укрепление фундаментов, замены обветшавших конструкций новыми, оснащение сцены совр. техникой. В зданиях, имеющих художеств. ценность, восстанавливаются все элементы интерьеров, включая мебель, драпировки и др. предметы убранства. Наиболее значит. по объёму и сложности работы были проведены в зданиях моск. т-ров (Большого, Малого, имени Евг. Вахтангова, имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко) и ленингр. т-ров, построенных в 19 в. В последние годы в СССР возник новый тип зрелищного сооружения — универсальное здание, рассчитанное на проведение съездов, конференций и др. собраний. Сцена этих сооружений рассчитана на пост. оперных, балетных, драм. спектаклей и концерты с большим количеством участников. Передвижные экраны позволяют показывать фильмы обычного формата, широкоэкранные и широкоформатные. Выдающееся сооружение этого типа — Дворец съездов в Моск. Кремле, сооружённый к XXII съезду партии (группа архитекторов, рук. М. В. Посохин).

Кремлёвский Дворец съездов.



Лит.: Бархин Г. Б., Архитектура театра, М., 1947; Быков В. Е., Архитектура открытых театров, М., 1954; его же, Античные принципы композиции театрального здания, «Вопросы теории архитектурной композиции», 1958, № 4; Витрувий М. П., Десять книг об архитектуре, пер. с латинск., т. 1, М., 1936; Варнеке Б. В., История античного театра, М.—Л., 1940; Герингросс В., Театральные здания в С.-Петербурге в XVIII ст., «Старые годы», февр. 1910, март 1910; Хрипунов Ю. Д., Архитектура Большого театра, М., 1955; Aloi R., Architecture per lo spettacolo, t. 14, Mil., 1958; Burris-Meyer H., Cole E. C., Theatres and auditoriums, N. Y., 1949; Theil H. W., Saalbau, Münch., 1959; Cassi R. A., Edifici per gli spettacoli, 3 ed., Mil., 1956; Cavos A., Traité de la construction des théâtres, P.,1847; Zucker P., Theater und Lichtsspielhäuser, B., 1926. *Вен. Б.*

Акустика театральных зданий. Акустика театральных (и концертных) залов преследует задачу получения хорошей слышимости речи и музыки, а также защиты от проникания шумов. Важным показателем акустических свойств закрытого помещения является т. н. реверберация, т. е. продление звука в помещении после приостановки звучания источника. Для количественной оценки этого явления служит время реверберации. Оно равно времени, в течение к-рого уровень звука в помещении спадает на 60 децибелов (или звуковая энергия в нём уменьшается в миллион раз). Оптимальное время реверберации в диапазоне частот 500—2 000 герц для зрительных залов драм. т-ров —1,2—1,4 *сек*, а для оперных —1,5—1,7 *сек*. Время реверберации возрастает при увеличении объёма помещения и при уменьшении звукопоглощения его внутренних поверхностей; оно может быть рассчитано методами архитектурной акустики. Объём зала, приходящийся на одного зрителя, не должен превышать 4,5 $м^3$ для драм. и 6,5 $м^3$ — для оперного театров; длина зала (от занавеса до задней стены) не должна быть более 27 *м*; высота — не более 12 *м* в драм. и 15 *м* в оперных т-рах. Для достижения нужного времени реверберации требуется (при указанных выше нормах объёма на одного зрителя) введение сравнительно небольшого дополнительного звукопоглощения сверх даваемого обычными строительными материалами. Наиболее простыми эффективными звукопоглотителями являются тяжёлые ткани, портьеры, ковровые дорожки и т. п. Аналогично действуют и специальные звукопоглощающие материалы — пористые штукатурки и плиты, покрытые дырчатым экраном, пористые маты из минеральной ваты, стеклянного волокна и т. п. Кресла следует по возможности делать хорошо звукопоглощающими (с мягкой обивкой), что делает акустику зала мало зависящей от степени заполнения его слушателями. Для поглощения низких звуков (ниже 400 герц) применяют специальные конструкции. Самой простой из них является тонкая деревянная панель, позади к-рой помещается пористый мат, увеличивающий звукопоглощение. Деревянные панели улучшают также и тембр звука. Для равномерного распределения звуковой энергии форма зала должна быть компактной и пропорциональной. При этом необходимо обеспечить поступление возможно большего числа ранних звуковых отражений, запаздывающих по сравнению с идущим от источника прямым звуком не более, чем на 0,035 *сек* для залов драм. театров и не более, чем на

0,05 *сек* — для оперных. Вредное влияние на акустику зала оказывают большие вогнутые поверхности (напр., купольные и сводчатые формы потолков), фокусирующие отражённый звук. В зонах такого фокусирования получается повышенная интенсивность звука, приводящая к неравномерности звукового поля, переходящей при большом запаздывании отражённого звука в раздельное эхо.

Для создания хороших акустических условий необходима изоляция театр. зала от проникающих шумов. Стены и перекрытия зала должны проектироваться с соблюдением норм звукоизоляции. Двери зала делаются массивными, плотно закрывающимися, снабжаются тяжёлыми портьерами; ещё лучший эффект дают двойные двери с тамбуром. Машинные установки (вентиляторы, лебёдки и т. п.) монтируются на амортизаторах, изолирующих передачу сотрясений и звуковых колебаний. Для изоляции шумов, распространяющихся от вентиляторов по воздуховодам, устраиваются специальные глушители.

В зрительных залах больших размеров применяются звукоусилительные установки, основными элементами к-рых являются микрофоны, электронные усилительные устройства и громкоговорители.

Лит.: Лифшиц С. Я., Курс архитектурной акустики, 3 изд., М., 1937; Кнудсен В. О., Архитектурная акустика, Харьков — Киев, 1936; Ватсон Ф. Р., Архитектурная акустика, М., 1948; Ингерслев Ф., Акустика в современной строительной практике, М., 1957. *И. Л.*

ЗДИХО́ВСКИЙ, Александр Афанасьевич (р. 12.IX. 1907)—украинский советский режиссёр. Нар.арт.УССР (1954). Чл. Коммунистич. партии с 1945. С 1929 работал в Виницком т-ре оперы и балета. С 1933 — в Донецком т-ре оперы и балета (Луганск), где пост. свой первый спектакль «Чио-Чио-сан». С 1948 З. — гл. режиссёр Донецкого т-ра оперы и балета.

Пост.: «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Дубровский», «Аида», «Кармен», «Фауст»; «Наталка-Полтавка», «Тарас Бульба» Лысенко, «Запорожец за Дунаем»; «Тихий Дон»; «Броненосец ,,Потёмкин"» Чишко, «Молодая гвардия» Мейтуса, «В бурю» Хренникова, «Богдан Хмельницкий» Данькевича, «Вулкан» Яцевича и др. *Е. В.*

ЗЕГАДЛО́ВИЧ (Zegadłowicz), Эмиль (20.VII.1888—24.II.1941) — польский писатель и драматург. Образование получил в Ягеллонском ун-те. Автор цикла баллад, проникнутых любовью к народу,— «Бескидские бродяги», по которым в 1938 З. создал 10 небольших сценок. Первые пьесы З. — «Лампада» (1925, Т-р им. Словацкого, Краков) и «Пограничный камень» (1925, т-р «Новы», Познань) о жизни бескидских крестьян (пост. С. Высоцкой, исполнявшей гл. роли). Мистицизм и вычурность, характерные для начального периода творчества З., к сер. 30-х гг. исчезают. Драма «Ваш корреспондент сообщает», написанная З. в 1938—39 (не была опубл., текст утерян во время войны), рассказывает о жестокой расправе польск. бурж. властей с крестьянами. В пьесе «Карточный домик» (совм. с М. Кошиц; 1953, Современный т-р, Варшава) З. сатирически высмеивает бурж.-помещичью Польшу в канун 2-й мировой войны (пьеса широко ставилась в т-рах Польши).

Соч.: Lampka oliwna, Kraków, 1925; Dramaty, t. 1–2, Szamotuły, 1932; Powsinogi beskidskie, Warsz., 1938; Domek z kart, Warsz., 1954; Łyżki i księżyc, Poznań, 1957.

Лит.: Kozikowski Ed., Premiera «Lampki oliwnej», E. Zegadłowicza, «Teatr», Warsz., 1956, № 11; Prapremiera «Domku z kart», E. Zegadłowicza, «Teatr», Warsz., 1953, № 10; Studencki W., Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza, Wrocław—Warsz.—Kraków, 1962. *P. B.*

ЗЕ́ЙДЕЛЬМАН (Seydelmann), Карл (24.IV. 1793—17.III.1843) — немецкий актёр. Родился в Граце в семье зажиточного купца. Выступал в любительских спектаклях. В 1810 ушёл добровольцем в прусскую армию, участвовал в войне против Наполеона. В 1815 поступил в Бреславльский т-р, в 1820—22 стал ведущим актёром Пражского нем. гор. т-ра. Затем играл в придворных т-рах — Касселя (1822—1828), Штутгарта (1829—37), Берлина (1838—43). Вначале З. исполнял роли молодых любовников, но актёру не хватало лёгкости, изящества и вскоре он перешёл на характерные, комедийные роли. В этих ролях проявилась высокая способность З. к перевоплощению. З. пришлось много работать над дикцией, чтобы преодолеть недостаток речи (шепелявость). Большое внимание актёр уделял речевой характеристике и внешнему рисунку роли; стремился к историч. достоверности, добивался точности костюма, выразительности грима.



Подъём демократич. движения в Германии в нач. 30-х гг. 19 в. оказал значит. влияние на творчество З., он сблизился с писателями и театр. деятелями, входившими в группу «Молодая Германия» (К. *Гуцков*, Г. *Лаубе*), и пришёл к убеждению, что т-р должен быть превращён в рупор передовых гражд. идей. По свидетельству В. Либкнехта, З. был любимым актёром К. Маркса. В годы, когда в актёрской игре преобладала напыщенная декламация и ложный пафос, З. возрождал и развивал реалистич. традиции творчества К. *Экгофа* и Ф. *Шрёдера*, осуществлял реформу сценич. речи. Он был единственным крупным актёром, принимавшим участие в реж. опытах К. *Иммермана* — играл Натана («Натан Мудрый» Лессинга) в «образцовых спектаклях» Дюссельдорфского т-ра. Роли З. свидетельствуют о широте его творч. диапазона, преодолении им рамок амплуа. Выдающимися актёрскими работами З. были: Карлос, Мефистофель, Альба («Клавиго», «Фауст», «Эгмонт» Гёте). В этих ролях актёр отказался от традиц. приёмов характеристики отрицательных персонажей. В роли Карлоса лаконичность жеста, тонкая нюансировка речи, выразит. мимика, подчёркнуто строгий тёмный костюм помогали воплотить образ сухого, рассудочного, холодного человека. Мефистофеля З. играл в гротесковой манере, изображая его грубым и диким, проничным и насмешливым персонажем старинных нар. легенд. З. всегда находил своеобразную трактовку для известных драматургич. образов. В роли Шейлока актёр подчёркивал сильный волевой характер героя, его способность бороться и мстить. В трагедиях Шекспира З. играл Ричарда III, Отелло, Яго.

Особенно значительны образы, созданные З. в пьесах Шиллера: Франц Моор; Филипп («Дон Карлос»), Вурм, Миллер («Коварство и любовь»), Шрусбери, Берлей («Мария Стюарт»), Октавио, Пикколомини, Бутлер («Смерть Валленштейна»), и Лессинга: Маринелли, Рикко («Эмилия Галотти», «Минна фон Барнхельм»). Играл также Тартюфа. Под влиянием З. формировалось творчество последующих нем. актёров-реалистов — Т. Деринга, Ф. *Гаазе*, и развивалась реалистич. школа режиссёра Г. Лаубе.

Лит.: Маркс и Энгельс об искусстве, М., 1933, с. 207—208; Троицкий З., Карл Зейдельман и формирование сценического реализма, М.—Л., 1940; Rötscher H. Th., Seudelmann's Leben und Wirken, B., 1895. *И. Н.*

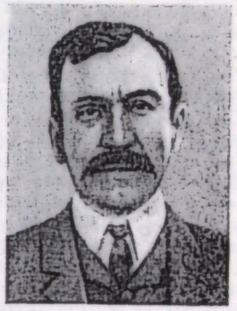
ЗЕ́ЙДМАН, Борис Исаакович [р. 28.I (10.II). 1908]— русский советский композитор. Засл. деят. иск-в Азерб. ССР (1956). Чл. Коммунистич. партии с 1947. В 1931 окончил Ленингр. консерваторию (класс композиции М. О. Штейнберга). Автор опер «Гнев народный» (1941), «Маскарад» по драме Лермонтова (1945) (обе совм. с А. Бадалбейли), «Горе от ума» по комедии Грибоедова (1949), «Сын полка» по повести Катаева (1955), «Дорога чести» по пьесе «За тех, кто в море!» Лавренёва (1948), балета «Золотой ключик» по сказке А. Н. Толстого (1955) (все пост. в Т-ре оперы и балета им. Ахундова), муз. комедии «Швейк на германской службе» (1942), музыки к спектаклям Бакинского т-ра рус. драмы (ок. 20), симф., камерно-инструмент., вок. и др. соч. С 1933 ведёт педагогич. работу; с 1939— в консерватории в Баку (с 1949 — профессор). Среди учеников З.: А. Аббасов, С. Алескеров, Ф. Амиров, А. Бадалбейли, С. Гаджибеков, Д. Джангиров и др.

ЗЕ́ЙЕР (Zeyer), Юлиус (26.IV.1841—29.I.1901) — чешский поэт и драматург. З. принадлежат пьесы: «Римони» (1880), «Шарка» (1887), пасторальная игра «Из времени розового утра» (1889) и др. Успех имела поэтич. сказка «Радуз и Магулена» (1896, Нац. т-р, Прага) о возлюбленных, разделённых враждой родов (сохраняется в репертуаре т-ров Чехословакии). Среди др. пьес З.: «Старая история» (1882), «Сулами́фь» (1883), «Легенда из Эрина» (1886), «Чудеса любви» (1888), «Неклан» (1893), «Приход женихов» (1896), «Под яблоней» (1900) и др. *Л. Сол.*

ЗЕЙНАЛЛЫ́, Асаф (5.IV.1909—27.X.1932) — азербайджанский советский композитор. Музыке обучался в Бакинской консерватории (у У. Гаджибекова — основы азерб. нар. музыки, у Л. Е. Аба—теория композиции), к-рую окончил в 1931. В 1929—31 был зав. муз. частью Бакинского тюркского рабочего т-ра. Написал музыку ко мн. спектаклям этого т-ра («Город ветров» Киршона, «Дочь Индии» Хамиди, «Кровавая пустыня» Багдасаряна, «Севиль» Джабарлы и др.). З. заложил основы муз. оформления драм. спектаклей в азерб. т-ре. Вёл педагогич. работу в Бакинской консерватории.

Лит.: Меликов Х., Асаф Зейналлы, Баку, 1956; Азербайджанская музыка. Сб. статей, М., 1961, с. 202—205, 250—251, 264. *К. Кас.*

ЗЕЙНА́ЛОВ, Джангир Мешеди Рза оглы (1865—4.XI.1918) — азербайджанский актёр. Один из основоположников нац. иск-ва. З. был широко образованным человеком. Начав сценич. деятельность в период формирования нац. т-ра в 1885, З. посвятил сцене всю свою жизнь. Вдумчивый, серьёзный художник, он неуклонно стремился к обогащению своих знаний, совершенствованию актёрского мастерства. З. утверждал в нац. иск-ве реалистич. принципы, изучал опыт рус. т-ра. Исполнял гл. обр. комедийные роли, но при этом придавал комедийным и характерным образам драматич. черты. В пьесах М. Ф. Ахундова З. играл роли: Гаджи Кара (о. п.), Масталишах («Мусье Жордан, ботаник, и дервиш Масталишах...»), Везир («Везир ленкоранского ханства»), Молла Ибрагим Халил (о. п.). Среди лучших ролей: Гаджа Самед («Несчастный юноша» Ахвердова), Гаджи Гамбар («Из-под дождя, да в ливень» Везирова), Шамданбек (о. п. Нариманова), Городничий; Старик Моор («Разбойники»). З. стремился достигнуть глубокой психологич. правды, иск-во его отличалось художеств. простотой и искренностью в выражении человеческих чувств, особой лёгкостью и непосредственностью. Он обладал большой наблюдательностью, умением видеть внутреннюю жизнь людей. Раскрывая идейный мир и создавая выразительный внешний облик своих героев, актёр прежде всего определял обществ. положение этих персонажей. Продолжал работать над ролями и после выпуска спектакля, находил для своих героев новые краски.



Сценич. образы, созданные З., заставляли зрителей не только смеяться, но и задумываться над тёмными, реакц. явлениями жизни, осуждать их, проникаться сочувствием к добру. Как и выдающиеся азерб. драматурги-реалисты, З. остро обличал деспотизм, невежество, корыстолюбие, показывая причину обществ. пороков — социальное и имуществ. неравенство. Считая жизнь осн. источником творчества, З. изучал окружающую его действительность, воплощал в своих сценич. образах реальные жизненные явления. Творч. принципы З., его взгляды на иск-во были во многом сходны со взглядами М. С. Щепкина. Он считал т-р воспитателем обществ. нравов, утверждал высокие этич. принципы в актёрской среде. Борясь с театр. штампами, распространёнными в азерб. т-ре (декламационность, ложный пафос), З. требовал от актёров и прежде всего от самого себя простоты и правдивости, считал, что актёр должен нести со сцены истину, что в комедиях необходимо воспроизводить на сцене жизненную правду. Критика отмечала его «обдуманную и в то же время вдохновенную, эмоциональную» игру. З. был воспитателем первого поколения азерб. актёров; его учениками были Г. Араблинский, М. А. Алиева, С. Рухулла, М. Мурадов и др. основоположники нац. драматич. иск-ва.

Лит.: Искусство Азербайджана, т. 3, Баку, 1950; Джафаров Дж., Азербайджанский драматический театр, Баку, 1959 (на азерб. яз.). *К. Кас.*

ЗЕ́ЙФЕРТ, Тамара Алексеевна (р.9.VI.1918) — русская советская танцовщица. Нар. арт. РСФСР (1958). В 1936 окончила хореографич. уч-ще Боль-

К. Зейдельман в ролях: 1. Карл XII. «Возвращение Карла XII на родину» Тепфера. 2. Барон Скарабоус. «Прерванная партия в вист, или Чучело» К. Шалля. 3. Кромвель. «Роялисты» Э. Раупаха.



шого т-ра СССР. С 1937 — солистка Гос. ансамбля народного танца СССР. Исполнительская манера З. характеризуется глубоким проникновением в образ, высокой, виртуозной техникой. С 1962 работает балет-мейстером-репетитором. Гос.пр. СССР (1952). *С. Г.*

ЗЕЛЁНАЯ, Рина Васильевна (р.7.XI.1902) — советская эстрадная актриса. Засл. арт. РСФСР (1944). В 1919 окончила театр. школу в Москве. Учителями З. были И. Н. Певцов, Н. М. Радин, М. М. Блюменталь-Тамарина. С 1920 начинается сценич. деятельность актрисы. З. работала в т-рах «Не рыдай», «Балаганчик» (Петроград), в 1924—27 — в Моск. т-ре Сатиры. С 1928 — в Т-ре обозрений при Доме печати (позднее преобразован в Т-р эстрады и миниатюр). Выступала в сатирич. сценках, исполняя обычно роли некультурных, претенциозных мещанок («Зубной врач», «Антракт без антракта», «Буфетчица» и др.). В 30-е гг. З. начала выступать с рассказами о детях «о маленьких для больших». Раскрывая характеры детей, З. своеобразно имитирует детскую речь. В репертуаре актрисы стихи В. Маяковского, А. Барто, С. Маршака, С. Михалкова и др. В сатирич. фельетонах, осмеивающих отрицательные явления, мешающие нашей жизни, актриса затрагивает вопросы семьи и воспитания: «Я и Павлик» Михалкова, «Как это было» Пермяка, цикл «Папа, мама и я» Юдина и др. С 1920 постоянно участвует в передачах по радио. Снималась в кино («Весна», «Подкидыш» и др.), участвовала в создании сценария «Весёлые звёзды». *М. Зон.*

ЗЕЛЁНЫЙ ТЕА́ТР — вид открытого летнего театра, предназначенный для всевозможных массовых постановок, концертов и др. зрелищ, для массовых собраний, митингов и пр. Крупнейший З. т.— в Центр. парке культуры и отдыха им. Горького в Москве. Сооружён в 1933 в виде амфитеатра на 20 тыс. мест (из них 11 тыс.— для сидения), имеет огромную сцену — эстраду, большое количество подсобных закулисных помещений, мощные радиоузлы. В 1957 выстроено новое более совершенное здание. Т-р открылся в дни 6-го Всемирного фестиваля молодёжи и студентов в Москве. З. т. имеются в Сокольническом парке культуры и отдыха в Москве и некоторых др. парках.

Лит.: Черниковер Л. З., Зеленый театр в Моск. ПКиО, «Архитектура СССР», М., 1933, № 3—4, с. 40—41; Карра А. Я., Театры под открытым небом, в сб.: Проблемы архитектуры, т. 1, кн. 1, М., 1936, с. 343—53. *А. Шн.*

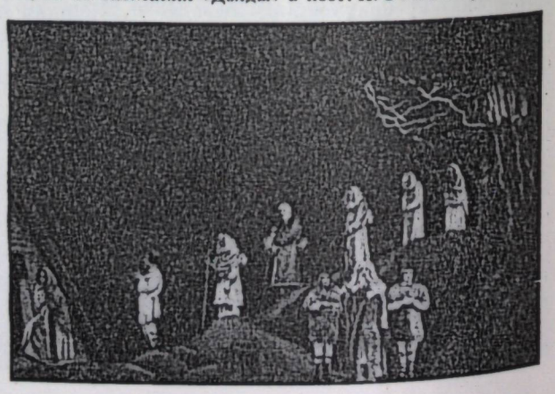
ЗЕЛИ́НСКИЙ, Карл Михайлович (г. рожд. и смерти неизв.) — русский театральный деятель и актёр 1-й пол. 19 в. Служил в труппе Л. Ю. Млотковского. Обладал ярким комедийным дарованием. Роли (на укр. яз.): Выборный («Наталка-Полтавка» Котляревского), Шельменко-денщик (о. п. Квитки-Основьяненко), Прудиус («Казак-стихотворец» Шаховского). В рус. водевильном репертуаре лучшая роль З.— Лев Гурыч Синичкин (о. п. Ленского, 1840). З.— один из первых частных антрепренёров на Украине. Его странствующая труппа, имевшая своей постоянной базой г. Николаев, выступала также в Екатеринославе, Одессе, Киеве. В труппе З. играл знаменитый впоследствии провинц. трагик Н. Х. Рыбаков. Т-р З. выступал и за пределами Украины — в Ставрополе, Владикавказе, Пятигорске (в этом городе З. построил постоянное театр. здание). *А. Г.*

ЗЕ́ЛТМАТИС (наст. фам.— Карклинь), Эрнест Екабович [р. 19.XI(1.XII).1868—1.III.1961] — латышский театральный деятель, писатель. Засл. деят. культуры Латв. ССР (1958). В 1894 начал лит. деятельность. В 1901—04 руководил в Риге т-ром нар. дома «Аусеклис». После окончания высшей драм. школы Э. Рейхера в Берлине (1907—09) вместе с Е. Дубуром основал в 1909 в Риге драм. курсы — первую проф. школу латыш. актёров. После смерти Е. Дубура (1916) руководил курсами до 1938, воспитал многих деятелей нац. т-ра. Среди учеников З.—Э. Виестур, Л. Шпильберг, Л. Шмит, А. Виденieк. Особое внимание З. уделял сценич. речи. Автор пьесы-сказки «Сын пахаря» (1924) и др. пьес, книг («Сценическое искусство», 1923, совм. с Т. Леяс-Крумином) и статей по т-ру.

Лит.: E. Zeltmata darbība «Ausekļa» teātrī, в кн.: «Teātris un dzīve», Almanahs III, Rīga, 1959. *К. К.*

ЗЕЛЬВЕРО́ВИЧ (Zelwerowicz), Александр (7.VIII.1877, Люблин,— 17.VI.1955, Варшава) — польский актёр, режиссёр, театральный деятель, педагог. Сын врача. Впервые выступил на сцене еще будучи учеником гимназии в 1890 (роль Слуги в «Комедии ошибок» Шекспира) во время гастролей лодзинской труппы М. Воловского в Варшаве. Учился в драм. школе при Варшавском муз. об-ве и в Женевском ун-те. В 1899, прервав занятия в ун-те, начал артистич. деятельность в г. Лодзи. В 1900 поступил в Краковский т-р, где наряду с исполнением фарсово-комедийных ролей создал значит. драматич. образы; был первым исполнителем роли Каспера («Свадьба» Выспянского, 1900), позднее в этой же пьесе выступил в роли Чепеца, в «Дзядах» Мицкевича (пост. Выспянского) исполнил роли ксёндза Петра и Байкова, в пьесах Словацкого играл Грабеца («Балладина», 1902) и Майора («Фантазий», 1907). В 1906 З. сыграл роль Войницкого, ставшую этапной в его творчестве. Во время пребывания в России (1908) встречался с Горьким и Станиславским, посещал спектакли МХАТа, что оказало большое влияние на его творчество. В 1908—11 руководил т-ром в Лодзи. В 1911—13 работал в «Объединённом т-ре» (т-р «Зьедночоны») в Варшаве, где пост. «Свадьбу» Выспянского (1911), «Иридион» Красиньского (1912, исп. роль Масиниссы). В 1913—19, 1921—25, 1931—34, 1936—37, 1947—55 работал в т-ре «Польски» (Варшава), пост. здесь спектакли: «Лисистрата» Аристофана (1913), «Юлий Цезарь» (1914) и «Сон в летнюю ночь» (1923) Шекспира, «Живой труп» (1916, исп. роль Протасова); «Пан Йовяльский» Фредро (1923, роль камергера), «Растратчики» Катаева (1932, роль Прохорова) и др. Роли: Эконом («Краковцы и горцы» Богуславского), Фальстаф («Генрих IV» Шекспира), Тартюф; Дантон (о. п. Роллана), Порфирий Петрович («Преступление и наказание» по Достоевскому), проф. Полежаев («Беспокойная старость»), пан Дамазий (о. п. Близиньского), Дед («Справедливые люди» Брандыса) и др. З. вёл режиссёрскую работу в т-рах Кракова (1917—18), Варшавы («Розмаитости» и «Редута», 1919—20), Лодзи (1920—21). В 1925—26 совм. с Л. Шиллером и В. Хожицей руководил Т-ром им. Богуславского (Варшава), где пост. «Ревизор», исполнил в этом спектакле роль Городничего. З. создал образ

Сцена из спектакля «Дзяды» в пост. А. Зельверовича.





А. Зельверович в ролях: 1. Пан Дамазий. 2. Камергер. 3. Инспектор. «Инспектор пришёл» Дж. Пристли.

грубого самодура и необычайно легковерного человека. В 1927 З. пост. в т-ре «Народовы» «Дзяды» (совм. с худ. В. Драбиком) — спектакль большой трагич. силы. В 1929—31 руководил т-ром в Вильно, в 1932 пост. оперу «Севильский цирюльник» (т-р «Вельки», Варшава).

Во время фашистской оккупации З. прервал свою творч. деятельность и вернулся к работе в т-ре только после освобождения Польши от фашистов (1944). Продолжая лучшие реалистич. традиции польск. нац. театр. иск-ва, создавал спектакли и образы, исполненные глубокой психологич. правды. В то же время З. стремился к новаторству, яркой зрелищности, часто обращался к условным приёмам гротесковой характеристики.

З.— автор ряда статей, в к-рых выступал против натуралистич. тенденций в театр. иск-ве. С 1912 занимался педагогич. деятельностью; в 1945—47 руководил Высшей театр. школой в Лодзи, был почётным ректором Высшей театр. школы в Варшаве. З.— лауреат Гос. пр. [1950 — за творч. и педагогич. деятельность, 1951 — за исполнение роли Яскровича («Грех» Жеромского, т-р «Камеральны»)]. Снимался в кино.

Соч.: Szkolnictwo teatralne w Polsce, «Scena Polska», 1936, Wrzesień, с. 29—37; Wyprawa do Moskwy, там же, 1938, ⅞, с. 337—339; Jak usiłowałem zbudować rolę kompozytora Laagusa, «Teatr», Warsz., 1950, № 2—4, с. 13—15; Głos ma jubilat, там же, 1954, № 3, с. 12—13; Gawędy starego komedianta, Warsz., 1958; в рус. пер.— Мой любимый «Дядя Ваня», в кн.: Государственный польский театр в Варшаве. Гастроли в СССР. Сб. статей, Варшава, 1954, с. 62—68.

Лит.: Horzyca W., Aleksander Zelwerowicz, Warsz., 1935; «Łódź teatralna», 1946/1947, № 2; Aleksander Zelwerowicz. Praca zbiorowa z okazji jubileuszu artysty, Wilno, 1930; Maciejakowski J., Natanson W., Aleksander Zelwerowicz, Warsz., 1957. *Б. Рос.*

ЗЕ́ЛЬДИН, Владимир Михайлович [р.15(28).II.1915]— русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1959). В 1935 окончил театр. уч-ще при Т-ре им. МОСПС; начал сценич. деятельность в этом же т-ре. Первая роль — Лугин («Дело рядового Шибунина» Никулина). В 1938—41 и 1943—45 работал в Моск. т-ре транспорта, в 1942—43 — Алма-Атинском т-ре. С 1945 — актёр ЦТСА. Яркий темперамент З., превосходное чувство ритма, пластичность проявились в роли Альдемаро («Учитель танцев» Лопе де Вега, 1946). Комедийной лёгкостью, непринуждённостью проникнуто исполнение роли Кохты («Стрекоза» Бараташвили). Актёр выразительно передаёт нац. черты характера (роль Ашота Барояна — «Внук короля» Шейнина). С 1941 снимается в кино (Мусанб — «Свинарка и пастух» и др.).

Др. роли: Т-р транспорта — Николай («Вторые пути» Афиногенова), Анфил («Комедия ошибок» Шекспира); Алма-Атинский т-р — Сергей Горлов («Фронт»), Теодоро («Собака на сене» Лопе де Вега); ЦТСА — Ножкин («Последние рубежи» Чепурина), Клайд («Закон Ликурга» по Драйзеру), Ставриди («Песнь о черноморцах» Лавренёва), Фонтанарес («Мечты Кинолы» Бальзака), Фрэнк («Профессия миссис Уоррен» Шоу), Коррадо («Моя семья» Э. де Филлипо), Хармалахти («Юстина» Вуолийоки), Грегор («Средство Макропулоса» Чапека), Часовников-сын («Океан» Штейна). *С. Г.*

ЗЕМБИ́ЙСКИЙ (Ziembiński), Збигнев (род. 17. III. 1908)—бразильский режиссёр и актёр. Поляк по национальности. Учился в Краковском ун-те и в Школе драм. иск-ва в Кракове (1926). В 30-е гг. работал в разл. т-рах Европы. С 1941 живёт и работает в Рио-де-Жанейро. Ставил спектакли в т-рах: «Театру академику», «Театру дус новус» («Театр начинающих»), работал в т-ре «Комедианты». Пост. спектакли, в к-рых сказались экспрессионистские тенденции: «Пелеас и Мелисанда» Метерлинка, «Любовь под вязами» О'Нила, «Мёртвая королева» Монтерлана. Особенный успех имел спектакль «Платье невесты» Родригиса. С 1948 З. работал как режиссёр в труппе актрисы М. делла Коста. Пост.: «Чёрный ангел» Родригиса, «Войцек» Бюхнера и др. В 50-х гг. в «Театру Бразилейру ди комедия» — спектакли: «Мария Стюарт» (1955); «Вольпоне» Бена Джонсона (1954, играл Вольпоне). Широкое признание получили пост. пьес браз. авторов: «Старый корабельный трюм» Перейра ди Алмейда (1951, Т-р комедии), «Ракель» Гомиш Машаду (1950, «Театру да сегунда фейра»). Как отмечает историк браз. т-ра Галанти ди Соза, З. утвердил иск-во режиссуры на бразильской сцене. Спектакли его отличаются поэтич. атмосферой, пластич. решением мизансцен, своеобразием оформления, использования света. Большое внимание З. уделяет раскрытию дарований актёров. Играл Луку («На дне»). В 1943—54 снимался в кино.

Лит.: Almeida Prado D. de, Apresentação do teatro brasileiro moderno, São Paulo, [1956], с. 36—40, 157—168, 461—464 etc.; Galante de Sousa J., O teatro no Brasil, t. 2, Rio de Janeiro, 1960, с. 581. *Ал. С.*

ЗЕ́МБРИХ (Sembrich), Марчелла (наст. имя и фам.— Марцелина Коханьска; Kochańska) (15. II. 1858—11.I.1935) — польская артистка оперы (колоратурное сопрано). Музыке обучалась с 12 лет в консерватории во Львове у В. Штенгеля (впоследствии муж З.). С 1875 брала уроки пения у В. Рокитанского в Вене и у Дж. Ламперти в Милане. В 1877 дебютировала на оперной сцене в Афинах. В 1878—80 выступала в Дрезденском оперном т-ре, в 1880—1884— в Итальянской опере Лондона, в 1895—в т-ре «Ковент-Гарден». В 1898—1909— солистка т-ра «Метрополитен-опера». Много гастролировала (Франция, Испания, Австрия, скандинавские страны, в России — в 1880—98 с перерывами). З. обладала красивым голосом обширного диапазона (от до 1-й до фа 3-й октавы), соединяла высокую музыкальность с выразительностью и благородством исполнения.



Партии: Лючия, Норина («Лючия ди Ламмермур», «Любовный напиток» Доницетти), Эльвира («Пуритане» Белли-

ни), Динора (о. п. Мейербера), Сюзанна («Свадьба Фигаро»), Церлина («Дон Жуан»), Виолетта, Розина, Джильда, Мими и др.

Оставила сцену в 1904, но продолжала выступать в концертах до 1917. С 1924 преподавала пение в Ин-те Кёртиса и в Джульярдской школе в Нью-Йорке. Среди её учениц — М. Ерица, Д. Джаннини.

Лит.: Armin G., M. Sembrich und Herr Professor Julius Hey, Lpz., 1898; Owen H. G., A recollection of M. Sembrich, [N. Y.], [1950]; Davidson G., Opera biographies, L., 1955.

ЗЕМЕ́ТЧИНСКИЙ ТЕА́ТР — русский советский драматический театр, существовавший в 1934—37 в селе Земетчино Воронежской обл. как совхозно-колхозный филиал моск. Малого т-ра. В труппу вошли актёры Малого т-ра (Е. И. Найдёнова, О. Н. Полякова, М. П. Юдина, А. И. Истомин и др.). Худ. рук. и гл. реж.— И. С. Платон; после его смерти (1935) — А. И. Истомин. Спектакли: «На бойком месте», «Егор Булычов и другие»; «Последняя бабушка из Семигорья» Евдокимова (все в 1934), «Шестеро любимых» Арбузова (1935), «Бедность не порок», «Платон Кречет», «Гибель эскадры», «Овечий источник» (все в 1936), «Женитьба Белугина»; «Слава» Гусева (все в 1937). Т-р проводил большую работу по организации и руководству самодеятельными коллективами в школах, совхозах и колхозах области. *В. Мас.*

«ЗЕМЛЯ́» — трагедия в 5 д. 8 к. Н. Е. *Вирты* (по мотивам романа «Одиночество»). Соч. 1937. Пост. 5 нояб. 1937 в МХАТе (реж. Леонидов, Горчаков, худ. Рындин; Фрол Баев — Грибов, Андрей Андреич — Калинин, Листрат — Добронравов, Сторожев — Хмелёв, Алёшка — Белокуров, Наташа — Степанова, Мавра — Зуева, Никита Петрович — В. Попов, Федот — Блинников, Антонов — Топорков, Ишин — Грибков, Косова — Титова, Сафиров — Жильцов, отец Степан — Кторов).

Среди пост. «З.»: Ленингр. т-р им. Ленинского комсомола (1937, реж. Кожич; Листрат — Толубеев); Саратовский т-р (1937; реж. Карганов, Слонов, Тункель, худ. Голубовский; Фрол Баев — Карганов, Листрат — Слонов, Сторожев — Григорьев); Тбилисский т-р им. Грибоедова (1937, реж. Ридаль, худ. Вяч. Иванов); Т-р им. Шевченко (1938, реж. Марьяненко, худ. Меллер; Фрол Баев — Радчук, Листрат — Антонович, Сторожев — Сердюк); Ленингр. драматич. т-р под рук. П. П. Гайдебурова (1938, реж. Вейсбрем, худ. Белицкий); Тульский т-р (1938, реж. Теппер, худ. Вяч. Иванов) и др. т-ры. В 1960 «З.» пост. Псковский т-р (реж. Б. Филиппов) и ещё ряд т-ров.

Издания: Первая публ.: журн. «Знамя», 1937, № 9; Из послед. изд.—сб.: Советская драматургия, т. 4, М.—Л., 1948; Вирта Н., Земля. Дали неоглядные, М., 1958.

Лит.: Вирта Н., Земля, изд. Музея МХАТ, М., 1937; Ежегодник Моск. Художеств. театра. 1947, М., 1949; то же, 1949—1950, М., 1952; Толубеев Ю., Путь к образу (из творческого опыта), М., 1952; Полякова Е., Театр и драматург, М., 1959; Горчаков Н. М., Режиссерские уроки К. С. Станиславского, М., 1961. *А. Шп.*



Д. В. Зеркалова в ролях: 1. Элиза Дулитл. 2. Глафира.

ЗЕРКА́ЛОВА, Дарья Васильевна [р.19.III(1.IV) 1901] — русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1947). Чл. Коммунистич. партии с 1951. В юности выступала в любительских спектаклях. В 1920 была принята в труппу рус. т-ра в Одессе. Играла в осн. роли девочек-подростков в мелодрамах и комедиях. С успехом исполняла в гастрольных спектаклях П. Н. Орленева роль Марьи в сентиментальной пьесе В. А. Крылова «Горе-злосчастье». Работала в т-рах Киева, Харькова, Полтавы. Большой успех имела в ролях озорных «девчонок», к-рые играла с подкупающим обаянием, свежо и задорно. Лучшие роли З. в этот период (1923—30): Рози («Бой бабочек» Зудермана), Марфинька («Обрыв» по Гончарову). Играла также роли Аксюши («Лес»), Полины («Доходное место»), Луизы («Коварство и любовь») и др. В нач. 30-х гг. работала в т-рах Киева и Харькова; в эти годы впервые выступила в пьесах сов. драматургов — Анка («Поэма о топоре» Погодина), Гога («Человек с портфелем» Файко). С 1933 З.—актриса ЦТСА, где работала с режиссёрами Ю. А. Завадским, Е. С. Телешевой, А. Д. Поповым, А. М. Лобановым. В этот период комедийное дарование актрисы обретает психологич. глубину, большой драматизм. Ей становятся доступны героич. и остродраматич. образы. В 1934 З. создала вдохновенный, проникнутый революц. романтикой образ Оксаны в «Гибели эскадры». В 1935 в мягких акварельных тонах, с лёгкой иронией и светлой эмоциональностью сыграла Юлию Тугину в «Последней жертве»; затем создала жизнерадостный вызывающе весёлый образ Елены в «Мещанах». В 1936 исполнила роль Натальи в «Вассе Железновой», в 1937— Глафиры в «Волках и овцах». В 1938 З. вступила в труппу Малого т-ра. Зрелым, уверенным мастерством отмечено исполнение З. роли Евгении Гранде (по о. п. Бальзака, 1939). С комедийным блеском играла З. роль Элизы Дулитл («Пигмалион» Шоу, 1943). В Малом т-ре З. создала новые интерпретации уже игранных ролей (Глафира, 1941, Елена, 1946). Лучшие роли З. в зап.-европ. классике — Королева («Рюи Блаз» Гюго), мисс Орлин («Веер леди Уиндермеер» Уайльда).

Др. роли в Малом т-ре: Джесси («Русский вопрос» Симонова), Христина Падера («Заговор обречённых» Вирты), Кручинина; Елена («Волк» Леонова), графиня Орсино («Эмилия Галотти» Лессинга).

Лит.: Бачелис Т., Д. В. Зеркалова, М., 1954; Велехова Н., Элиза Дулитл и Зеркалова, в сб.: Актёры и роли, М.—Л., 1947, с. 181—96. *Т. Бач.*

«ЗЕФИ́Р И ФЛО́РА» — балет Босси (одноактный), либр. К. *Дидло.* Пост. 7 июня 1796, Лондон, Королевский т-р (балетм. К. Дидло, худ. Липаротти; Зефир — К. Дидло, Флора — Р. Дидло). В России — Эрмитажный т-р, Петербург (1804, балетм. К. Дидло, худ. Корсини; Зефир — К. Дидло, Флора — Р. Дидло); 1808, там же (муз. Кавоса, балетм. К. Дидло; Зефир — Дюпор, Флора — Данилова); 1817, Т-р на Моховой, Москва (балетм. Глушковский; Флора — Глушковская). Новая ред. (2 акта, муз. Венюа); 2 янв. 1818, Эрмитажный т-р, Петербург (балетм. Дидло, худ. Кондратьев и Бабини); 18 янв. 1828, Большой т-р, Петербург (муз. Кавоса, балетм. К. Дидло; Флора — Истомина). Волюби. 19 апр. 1841, там же (муз. Кавоса и Венюа, балетм. Титюс и Кузмина; Зефир — Гредлю, Флора — Андреева 2-я). Пост. в др. городах России в 20—30-е гг. 19 в.— Орёл, Харьков, Курск, Киев. За рубежом: 7 апр. 1812, «Ковент-Гарден» (балетм. К. Дидло); 12 дек. 1815, «Гранд-Опера» (муз. Венюа, балетм. К. Дидло, худ. Сисери и Мари; Зефир — Альбер, Флора — Госселен-старшая); 3 июля 1830, «Ковент-Гарден» (балетм. Ф. Тальони; Флора — М. Тальони).

Лит.: Слонимский Ю., Дидло..., Л.—М., 1958. *Юр. Б.*

ЗЕ́ФРИД (Seefrid), Ирмгард (р.9.X.1919) — австрийская артистка оперы (сопрано). Пению училась в консерватории в Аугсбурге и в Муз. академии в Мюнхене. Впервые выступила на оперной сцене в 1939 в Ахене, куда была приглашена Г. Караяном. С 1943 З.— солистка Венской гос. оперы. С 1946 регулярно выступает на Зальцбургских и др. оперных фестивалях. В 1947 пела в т-ре «Ковент-Гарден», в 1951 в т-ре «Метрополитен-опера». З.— одна из лучших совр. исполнительниц опер Моцарта (Сюзанна — «Свадьба Фигаро», Памина — «Волшебная флейта», Фьордилиджи — «Так поступают все»). Выступает в концертах и в ораториях.

Партии: Ева («Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера), Агата («Вольный стрелок» Вебера), Нанетта («Фальстаф» Верди), Композитор, Октавиан («Ариадна на Наксосе», «Кавалер роз» Р. Штрауса), Микаэла, Чио-Чио-сан и др.

Лит.: Fassbind F., Schneiderhan W., J. Seefried, Bern, 1960.

ЗИ́ГФЕЛЬД (Ziegfeld), Флоренц (1867—1932) — американский антрепренёр, театр. деятель. Создатель особого вида эстрадного представления — *ревю.* Стремясь ошеломить и ослепить зрителя феерич. блеском, необычайной пышностью своих постановок, красотой танцовщиц — «герлс», З. тратил на каждую постановку огромные средства. Эти постановки, известные под назв. «Зигфельд фоллис», были очень популярны в 1907—31. З. привлекал в свою труппу многих талантливых актёров.

З. ставил также муз. комедии и оперетты: «Плавучий театр», «Красное перо», «Горькая любимая», «Рио-Рита» и др. В 1927 З. организовал в Нью-Йорке т-р, который был вскоре закрыт из-за финансовых затруднений. *К. Б.*

«ЗИ́ГФРИД» («Siegfried») — опера (муз. драма) Р. *Вагнера* (3-я опера из тетралогии *«Кольцо Нибелунга»*, либр. композитора на основе сканд. эпоса 8—9 вв. «Эдда» и средне-верхненем. эпоса 13 в. «Песнь о нибелунгах»). Соч. 1871, пост. 16 авг. 1876 в Байрёйтском т-ре (дирижёр Рихтер, реж. Брандт, декорации Гофмана и Брюкнера, балетм. Фрике; Зигфрид — Унгер, Миме — Шлоссер, Вотан — Бец, Альберих — Хилль, голос Фафнера — Рейхенберг, Эрда — Жанд, Брунгильда — Материа). Пост. во мн. городах мира, в т. ч.: Вена (1878), Берлин (1885), Прага (1887, на нем. яз.; 1932), Нью-Йорк (1887, на нем. яз.), Брюссель (1891), Будапешт (1892), Амстердам (1895, на нем. яз.), Милан (1899), Руан (1900), Барселона (1900, на итал. яз.), Лондон (1901), Париж (1902), Копенгаген (1903), Хельсинки (1905, на нем. яз.; 1934), Стокгольм (1905), Буэнос-Айрес (1908, на итал. яз.), Рио-де-Жанейро (1922, на нем. яз.), Загреб (1938).

В России впервые пост. нем. труппой А. Неймана в Москве и Петербурге в 1889. Первая пост. на рус. яз. 27 янв. 1894, Большой т-р (дирижёр Альтани, декорации Вальца; Зигфрид — Кошиц, Миме — Барцал, Вотан — Власов, Альберих — Корсов, Голос Фафнера — Трезвинский, Брунгильда — Дейша-Сионицкая, Эрда — Звягина, Голос лесной птички — Эйхенвальд); 4 февр. 1902, Мариинский т-р. На сов. сцене пост. 24 февр. 1923, Академич. т-р оперы и балета, Петроград (дирижёр Купер, пост. Палечека, худ. Кванц, Ламбин, Суриньянц).

Издания: «З.», партитура, Mainz, Schott's Söhne, [s. d.]; клавир, рус. пер. И. Тюменева, М., Юргенсон, [1897]; рус. пер. В. Коломийцова, М., Юргенсон, 1911. *И. Гр.*

ЗИДА́РОВ, Камен (наст. имя и фам.— Тодор Манев; р. 16.II.1902) — болгарский писатель, поэт и драматург. Чл. Болг. коммунистич. партии. По образованию юрист. Начал лит. деятельность в 1918. Получил известность как поэт-переводчик. Был актёром. Автор пьес «Царская милость» (1949; Димитр. пр., 1950) о солдатских бунтах в 1-ю мировую войну, «Тяжёлые годы» (1954) о переустройстве болг. села, «Блокада» (1960) о борьбе народа против фашизма, «Иван Шишман» (1959) о событиях времён 2-го Болгарского царства. В 1956 написал пьесу «За честь погона». Все драмы З. пост. в болг. т-рах. Выступал также как театр. критик. *Над. Т.*

ЗИ́ЛЕ, Эдгар Янович [р. 10(23).III.1908] — латышский советский актёр. Нар. арт. Латв. ССР (1959). Учился в Латв. ун-те. В 1926 окончил драм. студию в Риге и вступил в труппу Рабочего т-ра в Риге. Играл Ричарда («Ученик дьявола» Шоу). В 1934—47 З.— актёр «Дайлес т-ра», с 1947 — в Т-ре драмы Латв. ССР.

Роли: Мартыныш Робежниек, Швехеймер («1905», «Зеленая земля» Упита), Маркиз Поза («Дон Карлос»), Бенедикт («Много шума из ничего»), Пастор Теодор («Сын рыбака» Лациса; Гос. пр. СССР, 1950), Лавров («Великая сила» Ромашова), Доменико («Филумена Мартурано» де Филиппо) и др.

ЗИМБО́ВСКИЙ, Михаил Абрамович [р.8(20).XI. 1889] — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1960). Чл. Коммунистич. партии с 1945. В 1910 начал выступать на любительской сцене; вскоре стал проф. актёром. Работал сначала в укр., затем в рус. т-рах. С 1930 — актёр Воронежского т-ра. Создал подлинно народные, проникнутые юмором, образы Глобы («Русские люди»), фельдмаршала Кутузова (о. п. Соловьёва). Среди лучших ролей З. также Окаёмов («Машенька»).

Роли: Осип («Ревизор»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Симеонов-Пищик («Вишнёвый сад»), Булычов; Чепурной, Старик («Дети солнца») и «Старик» Горького), Сухожилов («Третья патетическая» Погодина) и др. *Ю. Р.*

ЗИМИ́Н, Сергей Иванович [21.VI(3.VII).1875—26.VIII.1942] — русский театральный деятель. Организовал частный оперный театр в Москве (1904), получивший название *Оперный театр Зимина.* Брал уроки пения у Н. Н. Кедрова, А. И. Барцала, Н. П. Миллера. В 1903 организовывал ученич. концерты, в 1904 — оперные спектакли Большого т-ра в саду «Гай» (Кусково, под Москвой). В состав Оперного т-ра Зимина вошла большая часть труппы «Товарищества артистов московской частной оперы», руководимого М. М. Ипполитовым-Ивановым (закрылась в 1904). В 1917, когда т-р З. стал государственным, З. продолжал в нём работать в качестве члена дирекции. В 1918 и 1921—22 З.— художеств. консультант МХАТа, в 1919—20 — член дирекции «Малой гос. оперы», в 1922—24—председатель акционерного об-ва «Свободная опера С. И. Зимина». В 1924 — 42 — художеств. консультант филиала Большого т-ра. *А. Ш.*

ЗИМИНА́, Татьяна Анатольевна (р. 17.I.1928) — русская советская артистка балета. Нар. арт. РСФСР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1954. В 1947 окончила Моск. хореографич. уч-ще (класс Г. П. Петровой) и поступила в балетную труппу Новосибирского т-ра оперы и балета, дебютировала в па-де-труа в «Лебедином озере».

Партии: Фадетта (о. п. Делиба), Одетта-Одиллия, Жизель; Хозяйка Медной горы («Сказ о каменном цветке» Прокофьева), Сан Шень-му («Драгоценный фонарь лотоса» Чжан Сно-ху).

Свободно владея техникой классич. танца, З. гл. внимание уделяет созданию хореографич. образов. Выезжала на гастроли во Вьетнам, Данию, Китай, Румынию, Сирию, Болгарию и др. *Юр. Б.*

ЗИН, Александр Георгиевич [р. 27.IX(10.X).1914] — советский актёр. Нар. арт. Коми АССР (1960). Засл. арт. РСФСР (1961). Род. в семье крестьянина-бедняка. В 1932 поступил в Ленингр. театр. техникум, где была создана Коми нац. студия. По окончании уч-ща (1936) вошёл в труппу вновь созданного первого проф. Коми т-ра (Сыктывкар). Т-р открылся спектаклем «Егор Булычов и другие», в к-ром З. играл роль Булычова. Работал в Коми т-ре до 1940 и с 1951.

Роли: Чапаев, Платон Кречет, Незнамов; Павел Греков (о. п. Войтехова и Ленча) и др. Среди лучших ролей 50—60-х гг.: Вожак («Оптимистическая трагедия»), Княж («Весёлка» Зарудного), Гвоздилин («Третья патетическая» Погодина), Прокофьев («Сын века» Куприянова), Фёдор Канов («Сельские вечера» Леканова), Сердюк, Шварц («Иркутская история», «Потерянный сын» Арбузова). *С. Г.*

ЗИ́НГШПИЛЬ (нем. Singspiel, от singen — петь и Spiel — игра) — музыкально-драматический жанр, распространённый в Германии и Австрии во 2-й пол. 18 и нач. 19 вв.; пьеса с муз. номерами или опера с разговорными диалогами (вместо речитативов), преим. комич. содержания. Музыка З. проста, рассчитана на популярность, тесно связана с нар. муз. культурой. Занимает в пьесе гл. место, но количественно может быть ограничена (в З. «Директор театра» Моцарта, кроме увертюры, всего 4 муз. номера). По содержанию З. связаны с мещанской драмой. Строились на бытовых, «прозаических» сюжетах, но включали в себя и элементы сказочности, идилличности, иронии. Нек-рые З. были пронизаны критич. отношением к действительности, им были присущи демократич. тенденции. З. впитали традиции итал., франц., англ. комич. оперы. Классич. образцы З.— у Моцарта («Похищение из сераля», 1782, «Директор театра», 1786) характеризуются углублённой тематикой, усложнённой муз. драматургией. Преодолевая узость жанра, Моцарт преобразует З. в новый тип комич. оперы («Волшебная флейта», 1791). Популярными авторами З. были И. Штандфус («Чёрт на свободе», 1752), И. А. Гиллер, В. Мюллер, И. Шенк, К. Диттерсдорф («Доктор и аптекарь», 1786), И. Андре, Х. Г. Нефе, И. Ф. Рейхардт и др. В лит. развитии З. принял участие Гёте, к-рый написал тексты к зингшпилям Рейхардта «Йери и Бетели» и «Эрвин и Эльмира».

С развитием романтизма в музыке и распространением итал. оперы интерес к З. снижается. В течение 1-й пол. 19 в. З. и родственные ему формы (лидершпиль и др. образцы ранней комич. оперы) окончательно исчезают.

Лит.: Schletterer H., Das deutsche Singspiel, Lpz., 1863; Lüthge A., Die deutsche Spieloper, Brunswick, 1924; Calmus G., Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, Lpz., 1908; Moser H. J., Geschichte der deutschen Musik, Bd 1—3, B.— Stuttgart, 1928—30.

Ал. М.

ЗИ́ТЕК (Zítek), Вилем (9.IX.1890—1947)—чехословацкий артист оперы (бас). Нар. арт. ЧССР (1946). Пению обучался в Пражском певческом училище у Пиводы. В 1926—38 гастролировал в Милане (1927, театр «Ла Скала»), Париже, Берлине и др. городах; в СССР выступал в 1933. С 1911 — стажёр, с 1912 — солист Пражского национального театра. З. завоевал успех исполнением партий в операх чеш. композиторов: Б. Сметаны (Малина — «Тайна», Кецал — «Проданная невеста», Хрудош — «Либуше»), А. Дворжака (Водяной — «Русалка»), В. Блодека (Янек — «В колодце»), Б. Фёрстера (Рубач — «Ева») и др. Обладая высоким артистизмом, создал сильные, эмоциональные муз.-сценич. образы, поражавшие тонкой отделкой деталей. Голос З. отличался большой звучностью, благородством тембра, широтой диапазона (пел баритональные партии).

Партии: Фигаро («Свадьба Фигаро»), Дон Жуан; Папагено («Волшебная флейта»), Пизарро («Фиделио» Бетховена), Мефистофель (о. п. Бойто и «Фауст»), Филипп («Дон Карлос» Верди), Гремин («Евгений Онегин»), Салтан («Сказка о царе Салтане»), Борис Годунов.

Лит.: Národní umělec Vilém Zítek, Praha, 1947; Korespondence Otakara Ostrčila s Vilémem Zítkem, Praha, 1951; Hudební rozhledy, Praha, 1955, с. 704. *Т. А.* и *Л. Мос.*

ЗИ́ТЕК (Zítek), Йосеф (4.IV.1832—2.VIII.1909)—чешский архитектор. По его проекту построено здание Нац. т-ра в Праге. Закладка фундамента состоялась в мае 1868, строительство осуществлялось на средства народа и было закончено в ноябре 1881. *Л. Сол.*

ЗИ́ТЕК (Zítek), Отакар (р.5.XI.1892) — чехословацкий композитор и музыковед. Муз. образование получил в Праге и Вене. Выступал в печати со статьями по вопросам оперной драматургии. В 1921—29 — руководитель драматич. части в Нац. т-ре в Брно, в 1929—31 — директор того же т-ра. Работал директором т-ров в Пльзене (1931—39 и 1941—43), в Праге и Брно (1946—49). Автор опер: «Благородное сердце» (1918), «Падение Петра Крамница» (1923, Брно), балета «Розы» (1942, Пльзень) и др. соч.

Соч.: O novou zpěvohru, Praha, 1920.

Т. Ац.

ЗИХ (Zich), Отакар (25.III.1879—9.VII.1934) — чешский композитор, музыкальный критик и теоретик. В 1902 окончил Карлов ун-т в Праге. В 1911 и в 1934 — проф. этого ун-та, с 1920 — проф. эстетики в ун-те в Брно. Занимался изучением нар. песенного творчества; позже — вопросами муз. и театр. эстетики («Эстетика драматического искусства», 1931, и др.). В своих критич. работах З. дал глубокий анализ творчества Б. Сметаны. Духом нар. музыки проникнута одноактная опера З. «Увлечение художника» (1910, Нац. т-р, Прага), в к-рой композитор следует традициям Сметаны. В опере З. «Вина» по повести Я. Гильберта (1922, Нац. т-р, Прага) драматич. напряжённость трагич. конфликта сочетается с острой сатиричностью. Популярностью пользуется опера З. «Жеманницы» по комедии Мольера (1924, Нац. т-р, Прага), музыка к-рой насыщена тонким юмором, живой экспрессией.

Лит.: «Hudební rozhledy», 1959, № 14, с. 589—91. *Т. Ац.*

ЗИ́ЧИ (Zichy), Геза (22.VII.1849—14.I.1924) — венгерский композитор, пианист. Музыке обучался у К. Мейербергера, Р. Фолькмана и Ф. Листа. В 14 лет З. лишился правой руки, но продолжал занятия на фп., достигнув больших успехов в игре левой рукой. С 1880 выступал с концертами во мн. странах Европы. З. принадлежат оперы (на собств. либр.): «История замка» (1888), «Алар» (1896), «Мастер Роланд» (1899); трилогия «Ракоци» — оперы «Немо» (1905), «Ракоци Ференц» (1909), «Родошто» (1912) (все оперы пост. в Будапештском оперном т-ре). З. написал балет «Джемма» (1903, Чешская опера, Прага; 1904, Будапештский оперный т-р), вок., камерно-инструмент. и др. соч. Сценич. произв. З. отличаются ярко выраженным нац. колоритом, богаты нар. венг. мелодиями.

Соч.: Aus meinem Leben, Bd 1—3, Stuttg., 1911—24.

Н. Дубр.

ЗИ́ЯЕВ, Мирбобо (р. 1910) — таджикский советский актёр. Нар. арт. Тадж. ССР (1943). В 1928 занимался в педагогич. техникуме Самарканда, активно участвовал в кружке «Синей блузы». В 1930 поступил в Самаркандский обл. муз.-драм. т-р, где работал до 1937, показав себя способным характерным актёром. Среди лучших ролей З. в этом т-ре: Мадазим («Два коммуниста» Яшена), Петров, Чеусов («Мятеж» по Фурманову) и др. В 1937 был приглашён в тадж. муз. т-р (Душанбе), преобразованный в 1940 в Т-р оперы и балета им. Айни. Здесь в ролях Вели («Аршин мал алан» У. Гаджибекова), Бобо («Лола» С. Саидмурадова), Старик («Восстание Восе» Баласаняна) ярко раскрылось комедийное дарование З., органично претворяющего в своём творчестве нар. приёмы игры. Выступает в концертах, исполняя нар. шуточные тадж. и узб. песни. С 1946 работает в Тадж. филармонии.

ЗЛА́ТАРЕВА, Екатерина (1868—1927) — болгарская актриса. Выступала в т-рах «Основа» (1890—92), «Слеза и смех» (1892—1904) и в Софийском Нар. т-ре (1904—23). Обладала ярким темпераментом, глубокой эмоциональностью, выразит. голосом. Наибольший успех имела в драматич., остро характерных ролях, исполнению к-рых придавала бытовую окраску.

Роли: Кастанда, Маламо («Свекровь», «Вампир» Страшимирова), Андрофоба («Мужененавистница» Костова), Тодорка

(«Иванко» Друмева), Матрёна («Власть тьмы»), Анна Андреевна («Ревизор»), пани Дульская («Мораль пани Дульской» Запольской) и др.

С установлением фашистского режима (1923) была уволена из Нар. т-ра.

Лит.: Пантеон на български театър..., София, 1926; Попов И., Миналото на българския театър, т. 2, София, 1942; Пенев П., Лекции по история на българския драматически театър, ч. 2, София, 1956, с. 97—101. *Ст. К.*

ЗЛАТОГО́РОВ, Павел Самойлович [р. 17(30).XII. 1907] — русский советский режиссёр оперы. Засл. арт. БССР (1940) и РСФСР (1947). Чл. Коммунистической партии с 1928. Окончил ЦЕТЕТИС в Москве по классу Б. Е. Захавы. С того же года работал в Муз. т-ре им. Немировича-Данченко (позднее — в Муз. т-ре им. Станиславского и Немировича-Данченко). Участвовал во мн. пост. Немировича-Данченко: «Катерина Измайлова» Шостаковича (1934), «Тихий Дон» (1936); «В бурю» Хренникова (1939); совм. с П. А. Марковым пост. оперетту «Нищий студент» Миллёкера (1945) и оперу «Любовь Яровая» Энке (1947), с Л. В. Баратовым — оперы «Сицилийская вечерня» Верди (1954), «Война и мир» (1958); «Улица дель Корно» Молчанова (1960). Пост. оперы «Надежда Светлова» Дзержинского (1943), «Дубровский» Направника (1956), «Так поступают все женщины» Моцарта (1962) и др. Одновременно в 1934—42 работал реж. (с 1939 — гл. реж.) в Белорус. т-ре оперы и балета (Минск). В 1931—1936 и 1946—50 З. преподавал в ГИТИСе (с 1947 — доцент). *Б. Ш.*

ЗЛАТОГО́РОВА, Бронислава Яковлевна [р.7(20). V.1905] — рус. сов. артистка оперы (меццо-сопрано). Нар. арт. РСФСР (1951). Пению обучалась в Одесской нар. консерватории (1921—22) и в Киевской консерватории (1922—26). В 1926—29 выступала в оперном т-ре в Харькове. С 1929 — солистка Большого т-ра. Обладая голосом обширного диапазона (пела партии контральто), красивого густого тембра и незаурядным драм. дарованием, З. создала живые сценич. образы, в т. ч.: Ваня («Иван Сусанин»), Ратмир; Нежата («Садко»), Ольга («Евгений Онегин»), Любаша, Графиня, Лель; Азучена («Трубадур»), Кармен. Выступает в концертах.

ЗЛО́БИН, Евгений Константинович [21.I(2.II). 1898—7.XII.1959] — русский советский актёр. Нар. арт. Узб. ССР (1955). Сценич. деятельность начал в 1918 в Саратове. Играл в т-рах Тбилиси, Баку, Казани, Куйбышева. Роли: Расплюев («Свадьба Кречинского»), Лыняев («Волки и овцы»), Лука. С 1938 работает в Ташкентском рус. т-ре. Яркий, острохарактерный актёр, З. с успехом исполнял комедийные и драм. роли.

Среди его лучших работ: Фирс («Вишнёвый сад»), Караулов («Чужой ребёнок» Шкваркина), Туляга («Кто смеётся последним» Крапивы), Директор зоопарка («Клоп»), Андросов («Человек с портфелем» Файко), Иван Иванович («Большая любовь» Рахманова) и др. *В. Д.*

ЗЛОВ, Пётр Васильевич (1774—1823) — русский певец и драматический актёр. Будучи студентом Моск. ун-та, выступал в любительских спектаклях; первая роль — мельник Фадей («Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова и Соколовского). В конце 90-х гг. З., не окончив курса в ун-те, поступил в труппу Медокса в Москве, в к-рой играл до 1812. Затем перешёл на сцену имп. Петерб. т-ра (дебютировал в партии Феррандо — «Монтенерский замок» Далейрака, 1813). З. выступал в муз. партиях «благородных отцов..., для которых требовался певец и актер с достоинством» («Драматический альбом», М., 1850, с. LI). Лучшая партия — Сусанин («Иван Сусанин» Кавоса). Успешно выступал в операх Гретри, Керубини, Буальдьё, а также в водевилях с пением. Блестяще исполнял роль старосты в опере-водевиле «Крестьяне, или Встреча незваных» (муз. Титова, слова Шаховского). Как драм. актёр З., по словам С. П. Жихарева, «был всюду хорош, где горячиться не нужно» («Записки современника», с. 109); играл преим. роли резонёров. Лучшие роли: Тесей, Димитрий Донской («Эдип в Афинах» и о. п. Озерова), пастор («Сын любви» Коцебу).

Лит.: Жихарев С. П., Записки современника, М.—Л., 1955, с. 28, 99, 109, 185; Глинка М., Записки, Л., 1953, с. 35.

В. Вир.

ЗНАМЕНА́ЧЕК (Znamenaček), Вольфганг (4.II. 1913—23.V.1953) — немецкий театральный художник. Окончил в Кёльне художеств. техникум и театроведч. ф-т ун-та. Как декоратор начал работать в Оперном т-ре (Кёльн) и в Новом т-ре (Франкфурт-на-Майне). Осн. работы—в т-ре «Каммершпиле» (Мюнхен): «Эвридика» Ануя (1947—48), «Господин Пунтила и его слуга Матти» Брехта, «Коварство и любовь» (оба в 1948—49), «Брак господина Миссисипи» Дюрренматта (1952), «Крысы» Гауптмана (1952—53).

«ЗНАМЕНИ́ТАЯ БА́НДА» (Berühmte Bande) — немецкая странствующая труппа комедиантов. Существовала в 17 в. Создана актёром К. Паульсеном в 50-х гг. 17 в. Особенную известность приобрела под рук. Й. *Фельтена* (в конце 17 в.), образованного человека, талантливого актёра и переводчика. «З. б.» заняла ведущее положение среди странствующих трупп и получила своё название знаменитой (актёрские объединения назывались в те годы «бандами») за мастерство исполнения и высокохудожественный для своего времени репертуар. В 1685 «З. б.» стала придворной труппой курфюрста Саксонского и в течение 5 лет выступала на сцене Дрезденского придворного т-ра, оснащённого новейшей машинерией и декорациями; актёры были зачислены на постоянные годовые оклады. В труппу входили известные нем. актёры: А. Эленсон, Й. Страницкий, супруги Х. и Э. Шпигельберг, К. Фельтен и др. Это был один из первых нем. коллективов, где женские роли исполнялись актрисами.

В репертуаре труппы долгое время сохранялись имевшие большой успех у публики *«главные и государственные действа»* — трагедии, в к-рых действовали историч. персонажи. Выспренные, напыщенные, подчёркнуто драматич. сцены перемежались грубыми фарсовыми сценками, текст к-рых импровизировался актёрами. «З. б.» ставила также различные переделки (пьесы Шекспира, Бомонта, Кальдерона) и кровавые драмы из репертуара англ. комедиантов, выступавших в Германии в нач. 17 в.

Фельтен пытался утвердить на нем. сцене классич. драматургию. «З. б.» поставила 10 пьес Мольера в прозаич. переводе (были опубл. в 1684 в Нюрнберге), «Сид» Корнеля, исп. комедии «плаща и шпаги», а также пьесы А. Грифиуса, Х. Вейзе и др. Постановка этих пьес, особенно драматургии Мольера, усиливала реалистич. направленность в актёрской игре, актёры отказывались от крикливой патетики, присущей немецкому т-ру тех лет, и вносили в исполнение своих ролей психологическую достоверность, конкретность.

Деятельность «З. б.», много гастролировавшей по стране, сыграла значит. роль в формировании немецкого проф. т-ра.

В 1690, после смерти Саксонского курфюрста, «З. б.» лишилась всех привилегий и стала бродячей труппой. После смерти Фельтена (1692) руководство труппой перешло к его жене К. Фельтен, возглавлявшей труппу ок. 25 лет. Конкуренция, отсутствие поддержки со стороны бюргерства вынудили труппу возвратиться к импровизац. спектаклям и фарсам. Из труппы ушли лучшие актёры и «З. б.» утратила своё значение.

Лит.: История западноевропейского театра, под общ. ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956, с. 686—90; Weddigen O., Geschichte der Theater Deutschlands, B., [s. a.];

Gregor I., Weltgeschichte des Theaters, Zürich, 1933; Wahnrau G., Berlin-Stadt der Theater, B., 1957. *И. Н.*

ЗНАМЕНСКИЙ ТЕАТР — 1) Театр в Москве, на ул. Знаменке (ныне ул. Фрунзе) в доме графа Р. И. Воронцова, в к-ром в 1770—80 устраивали балы, маскарады и спектакли итал. антрепренёры (Бельмонти и Чинти, Гроти), затем — кн. Урусов и Медокс. В 1780 здание сгорело. 2) Театр на ул. Знаменке и доме С. С. Апраксина, в к-ром в 1814—18 играла моск. драм. труппа.

Лит.: Геринг росс (Всеволодский) В., Театральные здания в Москве в XVII и XVIII столетиях, «ЕИТ», СПБ, 1910, вып. VII—VIII. *Ю. Д.*

«ЗНА́НИЕ» — литературно-художественные сборники, издававшиеся в Петербурге в 1904—13 прогрессивным книгоиздательским т-вом «Знание» (всего вышло 40 сборников). Выходили под рук. и при непосредств. участии М. Горького (являвшегося в 1900—11 пайщиком книгоиздательства). Ленин писал, что Горький стремился в этих сборниках «концентрировать лучшие силы художественной литературы» (Соч., 4 изд., т. 34, стр. 380). В «З.» публиковались пьесы Чехова («Вишнёвый сад»), Горького («Дачники», «Дети солнца», «Варвары», «Враги», «Последние», «Чудаки», «Васса Железнова»), Л. Н. Андреева («К звёздам», «Савва», «Дни нашей жизни»), С. А. Найдёнова («Авдотьина жизнь» и др.), Э. Верхарна («Зори»), К. Гамсуна («У жизни в лапах»), Г. Гауптмана и др. *А. Ш.*

ЗО́БИАН (Zobian), Гарбис (р. 1923) — румынский артист оперы (драматический тенор). Засл. арт. РНР.



Г. Зобиан в роли Хозе.

Пению обучался в Бухарестской консерватории. С 1948 З.—солист Бухарестского т-ра оперы и балета. Партии: Манрико («Трубадур» Верди), Туридду («Сельская честь» Масканьи), Каварадосси, Хозе, Радамес, Канио, Герман. С большим успехом исполняет партию Отелло (о. п. Верди). З. обладает большим, красивым голосом, к-рый звучит мягко и ровно во всех регистрах. Вок. мастерство, яркая сценич. выразительность, хорошие артистич. данные определили популярность певца. З. неоднократно выступал в Москве, Ленинграде, Киеве и др. городах СССР. *Д. Перс.*

ЗОГРАБЯ́Н, Левон Богданович — см. *Зорабян* Л. Б.

ЗО́ГРАФ, Николай Георгиевич [р.27.II (12.III). 1909] — русский советский историк театра. Чл. Коммунистич. партии с 1944. Доктор искусствоведения (1953). С 1945 работает в Ин-те истории иск-в (старший научный сотрудник). Учился на Высших гос. курсах искусствоведения (1928—30, Ленинград). В 1931 окончил ф-т лит-ры и иск-ва Моск. ун-та. В том же году начал лит. деятельность. В 1936—46 был редактором изд-ва «Искусство». Оси. труды З. посв. рус. т-ру 19—20 вв. и истории сов. т-ра 20—30-х гг.

Соч.: Вахтангов, М.—Л., 1939; А. П. Ленский, М.—Л., 1944 (Мас. б-ка); Е. Б. Вахтангов, М.—Л., 1947 (Мас. б-ка); А. П. Ленский, М., 1955; Малый театр 2-й половины XIX века, М., 1960; Вступ. ст. к книгам: А. П. Ленский. Статьи. Письма. Записки, 2 изд., М., 1950 и Евг. Вахтангов. Материалы и статьи, М., 1959; Вступ. ст. в кн.: Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Смерть Пазухина, М.—Л., 1939; Пазухин, в сб.: И. М. Москвин. Статьи и материалы, М., 1948; Очерки истории русского советского драм. театра, т. 1—2, М., 1954—60 (главы о Вахтангове и т-ре его имени, самодеят. т-ре, Т-ре Революции, моск. т-рах в дни Отечеств. войны).

ЗО́ЙФЕР (Soyfer), Юра (8.XII.1912—16.II.1939) — австрийский писатель, драматург. Родился в бурж. еврейской семье в Харькове, в 1918 его родители эмигрировали за границу и в 1921 поселились в Вене. Изучал германистику и историю в Венском ун-те. Был членом с.-д. партии. В 1934 стал коммунистом и всецело отдался нелегальной политич. деятельности. В 1938 был отправлен в концентрационный лагерь Дахау, потом в Бухенвальд, где и умер. Творч. деятельность начал в конце 20 — нач. 30-х гг. как поэт и журналист. В своих театральных репортажах и стихах (сборник «Стихи и репортажи», 30-е гг.) З. призывает к борьбе с капиталистич. строем, с фашизмом и войной, пишет о необходимости дружбы с СССР. З. руководил постановками драматических рабочих кружков. Вершиной творчества З. является его драматургия. Опираясь на традиции венского нар. т-ра, на класс. австрийскую комедию И. Н. Нестроя и Ф. Раймунда, творчески используя достижения нем. драматургов Б. Брехта, В. Газенклевера и др., З. создавал поэтичные, оригинальные пьесы, не потерявшие актуальности и художеств. значимости и в наст. время. В сб. «От рая до гибели мира» (первое и единственное собрание драм З.) вошло 5 пьес, написанных в 1936—38: «Лехнер Эди смотрит в рай», «Астория», «Колумб, или Бродвейская мелодия 1492», «Винета», «Гибель мира». Пьесы З. разоблачают капиталистич. строй, войну и фашизм, расовую дискриминацию. Они призывают к борьбе за мир и социальное переустройство общества, исполнены жизнеутверждения, проникнуты верой в прекрасное и величественное будущее человечества. Эти пьесы, предназначавшиеся для рабочих т-ров, включают в себя элементы обозрения, оперетты, политич. пародии. Их отличает сочетание лирики и сатиры, реализма и фантастики, блестящий живой диалог, остроумный нар. язык. Пьесы З. были запрещены цензурой и занесены фашистами в чёрные списки. Поставлены после 2-й мировой войны в т-рах Лондона, Нью-Йорка и Вены. С особым успехом идут в рабочих студиях Австрии.

Соч.: Vom Paradies zum Weltuntergang. Dramen und Kleinkunst, W., 1947.

Лит.: Weiskopf F. C., Unter fremden Himmeln. Ein Abriß der deutschen Literatur im Exil 1933—1947, B., [1948], c. 85, 94. *Нат. В.*

ЗО́ЛЛО, Михаил Михайлович (р. 1882) — советский цирковой артист, клоун и дрессировщик животных. Засл. арт. РСФСР (1939). Выступал как дрессировщик собак, вольтижёр на лошади, жонглёр. В 1922 создал большую группу дрессированных животных (собаки, лошади, зебры, верблюды и др.). З. выступал и как клоун-буфф, сопровождая шутками выступления животных. С 1949 живёт в Киеве, где организовал зооуголок. *М. Зон.*

ЗОЛОТАРЁВ, Василий Андреевич [р.23.II(7.III). 1873] — русский советский композитор и педагог. Нар. арт. БССР (1949). В 1892 окончил Петерб. певческую капеллу (учился у М.А. Балакирева и А. К. Лядова), в 1900 — Петерб. консерваторию (по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова). Творчество З. способствовало развитию белорус. муз.-театр. иск-ва. Автор балета «Князь-озеро» (1949, Белорус. т-р оперы и балета, Гос. пр. СССР 1950), опер: «Декабристы» (1925, Большой т-р; нов. ред.— «Кондратий Рылеев», 1957), «Хвесько Андибер» (соч. 1928), «Ак-Гюль» (соч. 1942), оперетты «Рикики» (соч. 1917), музыки к спектаклям «Антигона» Софокла, «Молодой король» Уайльда, «Летающий сундук» Андерсена, «Аленький цветочек» С. Аксакова и др., а также симф. и др. соч. Проф. Моск. (1908—18), и Минской (1933—41) консерваторий. Среди учеников З.— композиторы А. В. Богатырёв, М. Е. Крошнер, Д. А. Лукас, К. Ф. Данькевич, А. Г. Свечников, Л. А. Половинкин и др. Рубинштейновская пр. (1900).

Соч.: Воспоминания о моих великих учителях, друзьях и товарищах. Автобиогр. очерк, М., 1957. *Бр. С.*

«ЗОЛОТА́Я ДОЛИ́НА» — оперетта И. О. *Дунаевского*, либр. М. И. *Янковского*. Пост. 5 нояб. 1937, Ленингр. т-р муз. комедии (дирижёр Орланский, пост. Соловьёва, балетм. Вайнонен, худ. Руди; Анисим Бобриков — Ливанов, Нина — Колесникова, Сандро — Артамонов, Павлуша — Конрад, Ольга — Быховская, Николай Бобриков — Михайлов). 1938, Моск. т-р оперетты (дирижёр Фукс-Мартин, реж. Феона, худ. Ходасевич, балетм. Войко). Новая ред. (на либр. М. Янковского и Л. Левина) 1955, там же и в Ленингр. т-ре муз. комедии.

Издания: «З. д.», М., Муафонд СССР, 1955. *Н. Гр.*

«ЗО́ЛОТО РЕ́ЙНА» («Das Rheingold») — опера (муз. драма) Р. *Вагнера* (пролог к тетралогии «Кольцо Нибелунга», либр. композитора на основе сканд. эпоса 8—9 вв. «Эдда» и средне-верхненем. эпоса 13 в. «Песнь о нибелунгах»). Пост. 22 сент. 1869, Мюнхен. 13 авг. 1876, Байрёйтский т-р (дирижёр Рихтер, реж. Брандт, декорации Гофмана и Брюкнера, балетм. Фрике; Вотан — Бец, Доннер — Кура, Фро — Унгер, Логе — Фогель, Альберих — Хилль, Миме — Шлоссер, Фазольт — Эйлерс, Фафнер — Рейхенберг, Фрика — Грюн, Фрейя — Хаупт, Эрда — Жаид, Воглинда — Л. Леман, Вельгунда — М. Леман, Флоскильда — Ламмерт). Пост. в др. городах: Вена (1878), Прага (1885, на нем. яз.; 1915), Нью-Йорк (1889, на нем. яз.; 1924), Будапешт (1889), Цюрих (1894, на нем. яз.), Брюссель (1898), Стокгольм (1901), Милан (1903), Копенгаген (1908), Париж (1909), Мадрид, Буэнос-Айрес (оба 1910, на итал. яз.), Рио-де-Жанейро (1922, на нем. яз.), Хельсинки (1930), Загреб (1935).

В России впервые пост. нем. труппой А. Неймана в Москве и Петербурге, 1889. Перв. пост. на рус. яз. — 27 дек. 1905, Мариинский т-р (дирижёр Направник; Вотан—Касторский, Доннер—Лосев, Фро — Лабинский, Логе — Ершов, Альберих — Смирнов, Миме—Чупрынников, Фазольт—Филиппов, Фафнер — Серебряков, Фрейя —Пасхалова, Фрика — Славина, Эрда — Збруева, Воглинда — Кузнецова-Бенуа, Вельгунда — Носилова, Флоскильда — Петренко). В 1912 пост. в Большом т-ре.

На сов. сцене пост. 6 янв. 1918 в Большом т-ре (дирижёр Купер, реж. Лосский, худ. Коровин) в 1933 в Академич. т-ре оперы и балета, Ленинград.

Издания: «З. Р.», партитура, Mainz, Schott's Söhne, [s. d.]; клавир, рус. пер. И. Тюменева, М., Юргенсон, [1896]; рус. пер. В. Коломийцова, М., Юргенсон, [б. г.]. *Н. Гр.*

ЗО́ЛОТОВА, Наталья Викторовна (р.7.V.1928) — русская советская артистка балета. Засл. арт. РСФСР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1954. В 1945 по окончании Ленингр. хореографич. уч-ща (класс М. Ф. Романовой) была принята в балетную труппу Т-ра оперы и балета им. Спендиарова (Ереван). В 1946 работала в Белорус. т-ре оперы и балета, с 1949 — в Горьковском т-ре оперы и балета.

Партии: Аврора, Одетта-Одиллия, Жизель, Лауренсия; Даша («Юность» Чулаки), Эсмеральда; Катерина («Сказ о каменном цветке» Прокофьева), Китри («Дон Кихот»), Женя («Тимур и его команда» Нестерова) и др. *Ст. М.*

«ЗОЛОТО́Й ПЕТУШО́К», «Небылица в лицах»,— опера Н. А. *Римского-Корсакова*, либр. В. И. Бельского по «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина. Соч. 1906, пост. 24 сент. 1909, Оперный т-р Зимина, Москва (дирижёр Купер, реж. Оленин, худ. Билибин; Шемаханская царица — Добровольская, Додон — Сперанский, Звездочёт — Пикок, Амелфа — Ростовцева, Полкан — Запорожец, Гвидон — Эрист, Афрон — Диков, Золотой петушок — Клопотовская). 6 нояб. 1909 пост. в Большом т-ре (дирижёр Сук, реж. Шкафер, худ. Коровин; Шемаханская царица — Неждановa, Додон — Осипов, Звездочёт — Боначич).

За рубежом впервые пост. 15 апр. 1914, Лондон (на рус. яз.); 1914, Париж (как опера-балет, на рус. яз., пост. Фокина); Берлин (1923), Вроцлав (1950), Лондон (1954) и др.

На сов. сцене пост. 14 февр. 1919, Акад. т-р оперы и балета, Петроград (дирижёр Фительберг, реж. Куранер, худ. Коровин, балетм. Романов); 22 сент. 1923, Ленингр. Малый оперный т-р (возобн. в 1961).

Издания: «З. п.», партитура и клавир, М., Юргенсон, 1908; акад. изд., Римский-Корсаков Н. А., Полное собр. соч., партитура, т. 15 (А и Б), М.—Л., Музгиз 1950; клавир, т. 43, М.—Л., Музгиз, 1951.

Лит.: Даниле вич Л., Последние оперы Н. А. Римского-Корсакова, М., 1961. *Н. Гр.*

«ЗО́ЛУШКА» — балет С. С. *Прокофьева*, либр. Н. Д. Волкова. Впервые пост. 21 нояб. 1945 в Москве в Большом т-ре (балетм. Захаров, худ. Вильямс, дирижёр Файер; Золушка — Лепешинская, Уланова; Принц — Габович, Преображенский, Мессерер, Кондратов). Возобн. в 1953. Первая постановка в Ленингр. т-ре оперы и балета им. Кирова 9 апр. 1946 (балетм. Сергеев, худ. Эрдман, дирижёр Фельдт; Золушка — Дудинская, Принц — Сергеев). Пост. в т-рах др. городов: Киев (1948), Рига (1954). За рубежом: т-р «Ковент-Гарден» (1948; балетм. Аштон, худ. Макло; Золушка — Шерер, Нерина, Элвин; Принц — Сомс); Берлин (1952); Силезия (1953); Т-р Кабуки, Токио (1955); Милан (1955 и 1958); Хельсинки (1957); Цюрих (1959); фестиваль в Страсбурге, Франция (1959).

Лит.: Балет Гос. ордена Ленина академич. Большого театра СССР, М., 1955, с. 241—68. *В. Бер.*

ЗОЛЯ́ (Zola), Эмиль (2.IV.1840, Париж,—29.IX. 1902, там же) — французский писатель, драматург, литературный и театральный критик. Род. в семье инженера. Детство и юность провёл в г. Эксе. С 1858 жил в Париже. Лит. деятельность начал как поэт в конце 50-х гг. З. развивал традиции критического реализма О. Бальзака и Стендаля. В двадцатитомном цикле романов «Ругон-Маккары» (1871—93) он воссоздал истор. панораму духовной и социальной жизни Франции от гос. переворота Луи Наполеона Бонапарта 1851 до седанской катастрофы 1870 и провозглашения Парижской Коммуны 1871. В 1898 З. выступил в печати в связи с делом Дрейфуса с открытым письмом «Я обвиняю» — «самым революционным актом века» (Ж. Гед), направленным против империалистической и католической реакции.



Интерес и любовь к т-ру возникли у З. еще в юношеские годы. В 1858 он написал фарс «Одураченный наставник», в к-ром два дерзких ученика издеваются над противным классным надзирателем. З. принадлежат инсценировка басни Лафонтена «Молочница и кувшин» (под назв. «Пьеретта», 1860), одноактный стихотворный водевиль «С волками жить по волчьи выть», сентимент. комедия в стихах «Дурнушка» (1864). Среди ранних пьес: «Мадлена» (1865, Свободный т-р—1889) — о невозможности любви в ханжеском мире мещан, «Марсельские тайны» (совм. с М. Ру, по собств. одноим. роману, 1867, т-р «Жимназ»). Первое зрелое и оригинальное драматич. произв. З.— драма «Тереза Ракен» (по собств. одноимённому роману, 1873, т-р «Ренессанс»). В пьесе —жизненно достоверная завязка, напряжённый конфликт между стремлением героини к счастью и монотонно-тоскливой банальностью филистерского образа жизни, остро сатирически обрисованы характеры мещански мыслящих людей. Реализм пьесы снижают упрощённо натуралистич. анализ чувств и переживаний героев, причин их раскаяния, а также мелодраматич. развязка. «Тереза Ракен» в течение долгого времени ставилась во Франции и в т-рах мн. европ. стран. Реж. А. Антуан писал: «„Тереза Ракен“ — подлинная современная трагедия... Золя, как и Бальзак в „Отце Горио“, прибегнул в ней к шекспировскому сюжету: Тереза Ракен — это леди Макбет, как старый бальзаковский добряк — король Лир».

В следующем произв. для т-ра — комедии «Наследники Рабурдена» (1874, «Т-р Клюни»),—З. показал группу смешных в своей едва скрываемой алчности провинц. мещан, жаждущих смерти мнимо богатого родственника. В этой комедии З. использовал сюжетную канву «Вольпоне» Б. Джонсона, комедийные ситуации, характерные для произв. Мольера. Среди др. пьес З.: едкий, брызжущий смехом фарс «Розовый бутон» (1878, т-р «Пале-Рояль»), мелодрама «Рене» (1881, т-р «Водевиль», 1887), лирич. драмы «Мечта» (совм. с Л. Галле, 1891, т-р «Опера комик»), «Мессидор» (1897, т-р «Опера»), «Ураган» (1901, «Опера комик»). В лирич. драмах (написаны ритмич. прозой) воплощена трепетная вера З. в «поэзию труда, в необходимость и красоту творчества, в жизнь..., в грядущую жатву справедливости». Аллегорич. характер драм (время и место действия вымышлены) сближает их с пьесами позднего Ибсена, Метерлинка.

Большинство пьес З. было враждебно встречено и бурж. критикой и «избранной» публикой парижских

премьер, воспитанных на «хорошо сделанных» пьесах В. Сарду, Э. Ожье, А. Дюма-сына, Э. Лабиша и др.

В 70-е гг. 19 в. З. регулярно выступал в качестве театр. критика в периодич. печати с пропагандой и теоретич. обоснованием необходимости радикальных реформ, подлинной революции в театр. иск-ве. В 1875—80 он посвятил несколько полемич. статей борьбе с условностью романтич. драмы (цикл «Парижских писем», печатавшихся в петерб. журн. «Вестник Европы»). В 1881 З. объединил разрозненные статьи о т-ре в два сборника «Наши драматурги» и «Натурализм в театре». Эти работы сыграли огромную роль в борьбе за новую реалистич. драматургию против эпигонской продукции романтиков сер. 19 в. и бурж. мелодрамы Скриба, Ожье, Сарду, за возрождение и развитие лучших нац. традиций. В сб. «Наши драматурги» воссозданы творч. портреты В. Гюго, Жорж Санд, современников З.— Дюма-сына, Лабиша, Сарду, в полемике с к-рыми создавалась и эстетич. теория З., помещены очерки театр. деятельности соратников З.— А. Доде, Эркмана-Шатриана, бр. Гонкур. В теоретич. части кн. «Натурализм в театре» З. даёт историч. объяснение этапов развития франц. драматургии. Несмотря на крайности в оценке наследия Гюго и Жорж Санд, З. историчен в обосновании главного — закономерности появления романтич. драмы (нач. 19 в.) на смену классицистской трагедии. З. считает, что романтизм исчерпал себя, не соответствует требованиям современности и должен уступить место натурализму. Программа натурализма, выдвинутая З., по существу родственна, тождественна реализму. Не случайно в качестве предшественников натурализма З. называет Мольера, Реньяра, Бомарше и Бальзака. Натурализм, в понимании З., наследует лучшие традиции предшествующих эпох в развитии театр. иск-ва. Выступая в защиту создания «живых характеров», взятых в «типических положениях», З. призывает использовать традиции драматургии Мольера, Корнеля, Расина. Критически анализируя совр. ему франц. драматургию, З. формулирует осн. принципы натуралистич. т-ра. Он требует сближения т-ра с жизнью, изучения человеческих проблем в формах самой реальности, призывает к созданию пьес, в к-рых вскрывалась бы взаимосвязь героя и среды, а вместо «марионеточных фигур» появлялись индивидуальные и живые, «научно исследованные» характеры. З. считал, что необходим пересмотр всех компонентов т-ра — от иск-ва актёра до декорационного оформления. Осн. требование З. к актёру: чтобы он «жил пьесой вместо того, чтобы играть её». З. беспощаден к напыщенному стилю игры, декламационности, неправдоподобию поз и жестов актёра, издавна утвердившихся на сцене и поддерживаемых рутинёрами. В качестве примера нового понимания задач иск-ва З. приводит игру итал. актёра Т. Сальвини в роли Коррадо («Гражданская смерть» Джакометти). Останавливаясь на вопросах оформления спектакля, он прослеживает историю развития декорац. иск-ва, выступает против абстрактных декораций франц. классицистского т-ра и против традиций шекспировской сцены, лишённой декораций. З. считает необходимым заменить декорации, «не приносящие пользы драматическому действию» такими, к-рые с документ. правдивостью передают примеры «социальной среды во всей её сложности». Одновременно он предостерегает против «точнейшего копирования природы», упрощённо-натуралистич. использования декораций. Принцип «возможно больше приблизиться к жизни» был основополагающим в его высказываниях о роли театр. костюма и бутафории.

Теория натуралистич. т-ра, разработанная З., содержала в себе противоречия между реалистич. принципами воссоздания действительности (психологич. исследование современного человека) и эклектизмом в оценке прекрасного. Справедливо ополчаясь на романтиков за их отход от современности к изображению историч. событий, З. полемически утверждал, что «поэзия — решительно всюду и во всем... у всякого факта, во всякое время есть своя поэтическая возвышенная сторона». Исходя из этого положения, З. выдвигал в качестве одной из задач совр. т-ра — извлекать «возвышенную поэзию... из буржуа нашей эпохи», т. е., призывая поэтизировать буржуа конца 19 в. в духе «Отца Горио» и «Дельца» Бальзака, отдавал дань конформистским иллюзиям.

Теоретич. взгляды и практика З.- драматурга оказали огромное воздействие на творчество его современников и последователей — драматургов А. Бека, О. Мирбо, П. Алексиса во Франции, А. Стриндберга в Швеции, на актёрское и режиссёрское иск-во А. Антуана. В 20 в. сатирич. тенденции, характерные для пьес «Наследники Рабурдена» и «Розовый бутон», развивают в своих произв. франц. комедиографы М. Паньоль, А. Салакру.

Значит. роль в утверждении принципов реализма во франц. т-ре сыграли инсценировки, созданные В. Бюзнаком по романам и новеллам З. при участии самого З.: «Западня» (совм. с О. Гастино, 1879, т-р «Амбигю комик»), «Нана» (1881, там же), «Накипь» (1883, там же), «Чрево Парижа» (1887, «Т-р де Пари»), «Жак д'Амур» (1887, «Свободный т-р»), «Жерминаль» (1888, т-р «Шатле»), «Мечта» (1891, «Опера комик»), «Страница любви» (1893, т-р «Одеон»), «Земля» (1902, Т-р Антуана), «Проступок аббата Муре» (1907, «Одеон») и др.

Место и значение драматургии З. для нац. т-ра и драматургии определил А. Антуан: «Благодаря Золя мы завоевали свободу в театре, свободу постановки пьес с любыми сюжетами, на любую тему, свободу выводить на сцену народ, рабочих, солдат, крестьян — всю эту многоголосную и великолепную толпу».

Соч.: Les oeuvres complètes, v. 1 —50, P., 1927—38; Le naturalisme au théâtre, P., 1928; Nos auteurs dramatiques, P., 1928; в рус. пер.— Натурализм в театре, Полное собр. соч., т. X, Киев, 1903; «Тереза Ракен», СПБ, 1891.

Лит.: Барбюс А., Золя, пер. с франц.,М.—Л., 1933; Коган П. С., Очерки по истории западно-европейского театра, М.—Л., 1934; Гвоздев А. А., Западно-европейский театр на рубеже 19 и 20 столетий, Л.—М., 1939; Клеман М. К., Эмиль Золя, Л., 1934; Реизов Б. Г., Вопросы эстетики Золя, в кн.: Ученые записки ЛГУ, № 184. Серия филологич. наук, Л., 1955, вып. 22; Alexis P., Emile Zola. Notes d'un ami, P., 1882; Bruneau A., A l'ombre d'un grand coeur, P., 1932; Antoine A., Mes souvenirs sur le Théâtre Libre, P., 1922; Le Bloud-Zola, D., Emile Zola raconté par sa fille, P., 1931; Doucet F., L'esthétique d'Emile Zola et son application à la critique, P., 1923; Martino P., Le naturalisme français, P., 1923. *В. Бал.*

ЗОН, Борис Вульфович [р. 12(24).I.1898]— русский советский режиссёр. Засл. арт. РСФСР (1934). Чл. Коммунистич. партии с 1944. Учился на юридич. ф-те Моск. ун-та и в Студии при Т-ре им. Комиссаржевской в Москве (педагоги: Ф. Ф. Комиссаржевский, В. Г. Сахновский, И. Н. Певцов). Сценич. деятельность начал в 1917 как актёр в Т-ре им. Комиссаржевской. З.— один из осн. деятелей тюзовского движения. В 1921—35 работал в Лентюзе, сначала как актёр, позднее и как режиссёр. Пост.: «Том Сойер» по Твену (1924), «Дон Кихот» по Сервантесу (1926, инсценировка З. и А. Я. Бруштейн), «Плоды просвещения» (1928), «Винтовка 492116» Крона (1930), «Клад» Шварца (1934). Вместе



с Бруштейн писал пьесы для детского т-ра. В 1935—45 — директор и художественный руководитель ленинградского Нового театра юных зрителей. Поставил спектакли: «Музыкантская команда» Дэля (1935), «Сказки Пушкина» (1937, инсценировка З.), «Борис Годунов» (1938), «Снежная королева» Шварца (1939). Работал также как режиссёр и в других драм. и муз. т-рах. Пост.: «Свадьба Фигаро» в Малом оперном театре (1935), Большом т-ре (1936), «Хождение по мукам» по А. Н. Толстому в Т-ре им. Ленсовета (1947). С 1923 ведёт педагогич. работу. С 1940 — профессор Ленингр. театр. ин-та (ныне Ин-т т-ра, музыки и кинематографии). Автор статей по т-ру.

Лит.: Дрейден С., Режиссёр Октябрьского поколения, «Рабочий и театр», 1937, № 5; Бруштейн А., Борис Зон и Новый ТЮЗ, «Театр», 1940, № 11. *А. Ю.*







А. Зонненталь в ролях: 1. Натан. 2. Валленштейн. 3. Геншель.

ЗО́ННЕНТАЛЬ (Sonnenthal), Адольф фон (21. XII. 1834 — 4. IV. 1909)—австрийский актёр. В 1856 был принят в венский «Бургтеатр» Г. Лаубе, у к-рого прошёл школу сценич. иск-ва. З. получил признание в 1863 после исполнения роли Уриэля Акосты (о. п. Гуцкова). В течение полувека З. был одним из ведущих актёров «Бургтеатра», играл роли молодых героев в бюргерской драме, светских комедиях, а также в трагедиях Шиллера — Фиеско, Позу («Заговор Фиеско», «Дон Карлос») и Фердинанда. Прекрасная внешность, элегантность способствовали успеху З. в салонных пьесах В. Сарду и Э. Ожье. Творчество З. развивало традиции «Бургтеатра» — естеств. простоту в передаче чувств героя, высокое мастерство сценич. слова, стремление создавать гармонич. ясные образы. Проповедь гуманистич. идеалов, пафос человеческой мысли привлекали к актёру демократич. зрителя. В его игре проявлялась благородная изысканность, тонкость и изящество. В классич. репертуаре, сыгранном

З. в 80—90-х гг., наиболее значит. были роли: Гамлет, Отелло; Валленштейн (о. п. Шиллера), Натан Мудрый (о. п. Лессинга). В спектакле «Месяц в деревне» Тургенева (1884) З. исполнял роль Ракитина. В конце своего творч. пути сыграл роль Геншеля («Возчик Геншель» Гауптмана), внеся в натуралистич. пьесу поэзию и подлинный драматизм. С 1887 З. был членом режиссёрской коллегии «Бургтеатра».

Соч.: Briefwechsel, hrsg. von H. v. Sonnenthal, Bd 1, Stuttg.— B., 1912.

Лит.: Laube H., Das Burgtheater, Lpz., 1868; Richter H., Schauspieler-Charakteristiken, Lpz.—Hamb., 1914; Игнатов С. С., История западноевропейского театра нового времени, М.—Л., 1940, с. 198. *Л. Лоб.*

ЗО́НОВ, Аркадий Павлович (г. рожд. неизв.—ум. 25. VII.1922) — русский советский режиссёр. Окончил драм. отд. (кл. Вл. И. Немировича-Данченко) Моск. филармонич. уч-ща (1899). Участвовал в спектаклях МХТ (с 1898 играл под псевд. Павлов). Роли: Голубь-отец, 2-й волхв («Царь Фёдор Иоаннович» и «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого). С 1902 был режиссёром в труппе Мейерхольда и Кашеверова в Херсоне, затем работал с Мейерхольдом в Тифлисе и Москве. В 1907—08 — реж. труппы В. Ф. Комиссаржевской, Передвижного театра П. П. Гайдебурова (пост. «Отелло», 1910), с 1914— в Москве в Театре имени В. Ф. Комиссаржевской (пост. «Ночные пляски» Сологуба). С 1916 — в Камерном т-ре (пост. «Ирландский герой» Синга, «Виндзорские проказницы» Шекспира и др.), Гос. показательном т-ре (пост. «Разбитый кувшин» Клейста), Моск. т-ре для детей (пост. «Прекрасный Иосиф» Чумаченко, 1922) и др. Вёл педагогическую работу. В 1922 организовал студию «Зоновцы» (пост. «Кандида» Шоу).

Творчество З. отмечено неустанными поисками точных выразит. средств, стремлением к глубокому осмыслению образов.

Лит.: Марков П., Памяти учителя, «Театр и музыка», М., 1923, № 8(21), с. 714—15; Сахновский В., Бог Лар театра, «Мастерство театра», М., 1922, № 1, с. 70—75. *С. Г.*

ЗО́НТАГ (Sontag), Генриетта [наст. имя и фам.— Гертруда Вальбурга Зонтаг (Sonntag)] [3.I. 1806(?), Кобленц,—17.VI.1854, Мехико] — немецкая певица (колоратурное сопрано). Родилась в актёрской семье, с малых лет выступала в детских ролях в странствующей труппе. Училась в Пражской консерватории. С 1820 пела в итал. и нем. операх в Вене. Первая исполнительница заглавной партии в «Эврианте» Вебера (1823). С огромным успехом выступала в Лейпциге, Берлине, Париже, в итальянском (Россини, Беллини, Доницетти) и нем. оперном репертуаре (одна из лучших партий — Агата в «Вольном стрелке» Вебера). С триумфом исполнила партию Розины в «Севильском цирюльнике» в Лондоне. В 1828 тайно обвенчалась в Лондоне с итал. дипломатом графом Росси. В 1830 З. совершила концертную поездку по Европе, выступала в Петербурге и Москве; первая из иностр. певиц исполнила с колоратурными украшениями романс Алябьева «Соловей». Изящное, трогательное и виртуозное пение З. вызвало горячие отклики в рус. прессе, письмах и воспоминаниях современников. Её иск-во было



воспето в стихотворениях (в т. ч. И. И. Козлова), восторженные отзывы о З. сохранились в переписке В. А. Жуковского, П. А. Вяземского, позднее А. Н. Серова, В. В. Стасова, Ф. Шопена. В 1830 З. оставила сцену, но продолжала выступать в концертах. Жила в Германии, в 1838—43 — в Петербурге, где её муж находился в качестве посланника Сардинии, пела в благотворительных концертах. По словам Стасова, З. «сохранила чисто рафаэлевскую красоту и грацию выражения» («Русская старина», 1881, № 6, с. 265). В 1848 из-за материальных затруднений З. вынуждена была вернуться на сцену; выступала в т-рах и концертных залах Зап. Европы и (с 1852) Америки. В 1836 на парижской сцене была пост. опера Обера «Жена посла», либр. Э. Скриба. Прототипом примадонны Генриетты, героини оперы, явилась З.

Лит.: Gundling J., Henriette Sontag, Bd 1—2, Lpz., 1861; Stümcke H., Henriette Sontag, B., 1913; Pirchan E., Henriette Sontag, W., 1946; Kühner H., Große Sängerinnen der Klassik und Romantik, Stuttg., 1954; Gautier Th., L'ambassadrice. Biogr. de la comtesse Rossi, P., 1850; Беспристрастные мысли о пении г-жи Зонтаг, «Лит. газета», 1830, № 53, с. 136—39 (см. также № 57, с. 170—71); Генриэтта Зонтаг, «Библиотека для чтения», 1850, т. 101, ч. 2; Штейнпресс Б., Страницы из жизни А. А. Алябьева, М., 1956, с. 234—36. *Б. Ш.*

ЗООЦИРК (от греч. ζῷον — животное) — вид цирка, в программах к-рого преобладают номера с дрессированными животными. Обычно находится при зверинце. Первый большой З. был создан в 1887 торговцем животными К. Гагенбеком в Гамбурге. Здесь выступали укротители львов, тигров, слонов, белых медведей и др. животных. Крупные З. за рубежом: К. Кроне и К. Зембаха (ФРГ), братьев Кни (Швейцария), национализированные предприятия Буш и Аэрос (ГДР) и др.

В России в 20 в. имелись передвижные зверинцы Г. Бойко, Е. Жеребиловой, А. Фарруха, И. Филатова и др., в которых выступали укротители и дрессировщики.

В СССР имеется (1960) 13 З., состоящих из передвижного зверинца и манежа для выступлений артистов различных жанров, в т. ч. артистов, выступающих с номерами дрессированных животных.

Лит.: Гагенбек К., О животных и людях, М., 1912. *Ю. Д.*

ЗОРАБЯ́Н, Левон Богданович [р. 1 (13).XI. 1892] — армянский советский актёр. Нар. арт. Арм. ССР (1947). Сценич. деятельность начал в Батуми в 1910 в т-ре рус. драмы, в 1913 перешёл в арм. т-р. В 1919—21 учился в театр. студии в Батуми. С 1930— актёр Ленинаканского т-ра. Один из ведущих мастеров арм. т-ра. З. утверждает своим творчеством реалистич. направленность нац. сценич. иск-ва. Детально разрабатывая характеры персонажей, он выражает сущность этих характеров. З. создал разнообразные сценич. образы, отличающиеся конкретностью, ярким своеобразием, мягким юмором и в то же время остротой внешнего рисунка.

Роли: Швач («Разлом», 1930), Бородин («Страх», 1932), Лука (1932), Абисогом-ага («Высокочтимые попрошайки» Параняна, 1934), Ходжа Мубарек («Шах-наме» Джанана, 1935), Миллер («Коварство и любовь», 1935), Бублик («Платон Кречет», 1935), Тоби Бэлч («Двенадцатая ночь», 1944), Расплюев («Свадьба Кречинского», 1946), Печенегов («Враги», 1950), Романюк («Калиновая роща» Корнейчука, 1951), Земляника («Ревизор», 1952) и др. Особенно значительны образы Абисогом-аги, Расплюева, Тоби Бэлча, в к-рых З. творчески претворил лучшие традиции нац. и мирового т-ра. Вёл педагогич. работу в студии Ленинаканского т-ра. Занимался режиссурой. Снимался в кино.

Лит.: Саркисян С., Левон Зорабян, Ереван, 1957 (на арм. яз.). *Б. А.*

ЗО́РЕВ (наст. фам.— Штокляид), Михаил Абрамович (1903—28.VII.1942) — белорусский советский актёр и режиссёр. Засл. арт. БССР (1938). Сценич. деятельность начал в рус. т-рах. С 1926 — актёр Т-ра им. Я. Купалы. Играл героич. и характерные роли: Войшелок («Вир» Романовича), Фурманов («Мятеж»), Скрылёв («Гута» Кобеца), Евель Цивин («Отечество» Чорного), Платон Кречет; Лещ («Последние»), Ксёндз («Соловей» Бядули). Вёл режиссёрскую работу: пост. в Т-ре им. Я. Купалы «Лён» Мировича (совм. с автором, 1931), «Земля и небо» бр. Тур (1933), «Платон Кречет» (1936), «Последние» (1937), «Очная ставка» Шейнина и бр. Тур (1937), «Катерина Жерносек» Климковича (1938). В 1939—41 — художеств. руководитель ТРАМа и Белорусского ТЮЗа (оба в Минске). Погиб в гетто в Минске.

Лит.: Няфёд Ул., Беларускі тэатр, Мінск, 1959. *О. С.*

«ЗО́РИ» («Les Aubes») — драма в 4 д. Э. *Верхарна.* Соч. 1898 (на франц. яз.). Ставилась в Праге и в Брюссельском Народном доме (1898); одно действие — в т-ре «Дю Парк» в Брюсселе, на вечере в честь Верхарна (24 нояб. 1908). В России пьеса пост. после Октябрьской революции: 7 нояб. 1920 ею открылся т-р РСФСР 1-й (первая ред.—1920, пер. Г. Чулкова, лит.-сценич. обработка и реж. Мейерхольда и Бебутова; вторая ред.— 1921, реж.— те же, худ. Дмитриев; Жак Эреньен — Закушняк, Пьер Эреньен — Букин, Клара — Демидова, Эно — Надлер, Ордон — Фрелих, Гислен — Ильинский, Рабочий — Зайчиков, Разведчик — Даревский, Нищий — Новицкий, Первый министр — Терешкович, Пророк — Мгебров). Постановка вызвала большую дискуссию, в к-рой приняли участие А. В. Луначарский, В.В. Маяковский и др.

Др. постановки «З.» на сов. сцене: Студия Пролеткульта, Иваново-Вознесенск (1920), Студия Губпрофсовета, Тула (1921), Революционный т-р Губполитпросвета, Тбилиси (на груз. яз.), «Красный театр», Тбилиси (1924).

Издания: Первая франц. публикация пьесы — Les aubes, Brux., 1898; Первое рус. изд., в сб.: Знание, кн. 11, СПБ, 1906 (пер. Чулкова); Первые сов. изд.—М., 1919; Нижний Новгород, 1919; Из послед. изд.— «З.» — Революционная трагедия (семь картин) по Верхарну — Чулкову. Композиция В. Мейерхольда и В. Бебутова (2-я ред.), «Вестник театра», 1921, № 80—81; «З.», в кн.: Верхарн Э., Избранное, М., 1955.

Лит.: «Вестник театра», 1920, № 72—73, 74; Февральский Октябрь и «З.», «Советский театр», 1931, № 1; его же, Десять лет театра им. Мейерхольда, М., 1931; Маяковский В., Собр. соч., т. 12, М., 1959; Ильинский И., Сам о себе, М., 1961; Россоцкий Б., О режиссёрском творчестве В. Э. Мейерхольда, М., 1960, с. 21—27. *А. Шн.*

ЗО́РИН (наст. фам.— Коновалов), Владимир Арсеньевич (13. II. 1880 — 20.IX. 1956) — русский актёр и режиссёр. Нар. арт. Морд. АССР (1940), засл. арт. РСФСР (1947). З. внёс значит. вклад в развитие мордовского нац. т-ра. Род. в Москве в актёрской семье (родители — актёры Т-ра Бренко). В юные годы был учеником жестянщика, подмастерьем сапожника. Впервые выступил на сцене Моск. нар. т-ра «Скоморох» (в спектакле «Власть тьмы») в 1895. В 1896 начал проф. актёрскую деятельность в антрепризе Уманского (Орёл); выступал на сценах т-ров Брянска, Киева, Вильно, Гельсингфорса, Костромы, Москвы и др. городов России. Исполнял гл. обр. комедийные роли. В 1918—22 работал в т-рах б. Симбирской губ., в 1926—1933—в т-рах Ярославля, Таганрога, Пензы, Самары. С 1934 — режиссёр мордовского нац. т-ра в Саранске, одновременно выступал и как актёр. Создал образы: Счастливцева, Луки; Расплюева («Свадьба Кречинского»), Кутузова («Давным-давно» Гладкова), Сенатора («Голос Америки» Лавренёва) и др. З. вёл педагогическую и режиссёрскую работу (пост. «Дети Ванюшина» Найдёнова, «Свадьба Кречинского» и др.). *Б. Б.*

ЗО́РИН, Дмитрий Иванович [р. 5(18).VIII. 1905] — русский советский драматург. Получил юридич. образование. Работал юристом, одновременно выступал как журналист. Первая пьеса З.— «Семья комиссара» (1936, Славгородский т-р). Нар. драма З. «Вечный источник» (1957, Малый т-р, реж. Бабочкин; в роли Ленина — Маркушев), раскрывающая мудрую человечность Ленина, его тесную связь с народом, пост. во мн. т-рах СССР. Дальнейшие судьбы героев «Вечного источника» автор прослеживает в пьесе «Весенний гром» (1961, Малый театр, реж. Бабочкин).

Соч.: Вечный источник, М., 1957; Весенний гром, «Театр», 1961, № 10; Портрет девушки. Новелла, «Театральная жизнь», 1960, № 8, с. 22—24.

Лит.: Караганов А., Автор и герой в пьесе, в сб.: Идеи и образы современности, М., 1959, с. 20—30. *С. Г.*

ЗО́РИН, Леонид Генрихович (р. 3.XI.1924) — русский советский драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1952. Окончил филологич. ф-т Азерб. ун-та (1946) и Лит. ин-т им. Горького (1947). Работал зав. лит. частью Бакинского рус. т-ра. Первая пьеса — «Соколы» (1941, Бакинский рус. т-р). Автор пьес: «Молодость» (1949, Малый т-р), «Алпатов» (1956, Т-р им. Моссовета), «Чужой паспорт» (1957, там же), «Светлый май» (1958, ЦТСА), «Увидеть вовремя» (1960, ЦТСА), «Друзья и годы» (1961 Ленингр. т-р драмы им. Пушкина), сатирич. комедии «Откровенный разговор» (1953, Т-р им. Маяковского), комедии «Чемпионы» (1955, Ленингр. т-р Комедии), «Добряки» (1958, ЦТСА), «По московскому времени» (1962, Театр-студия «Современник», Москва) и др. Выступает также как киносценарист.

Соч.: Алпатов, М., 1957; Светлый май, М., 1959; Увидеть вовремя, «Театр», 1960, № 5; Добряки, в кн.: Москва театральная. Альманах, М., 1960; Друзья и годы, «Театр», 1962, № 8.

ЗО́РИНА (наст. фам.— Попова), Вера Васильевна (1853—1903) — русская артистка оперетты. Сценич. деятельность начала в Туле в 1876. В 1877—85 играла в т-ре М. В. Лентовского в Москве. С 1886 выступала в Киеве, Петербурге, Москве и др. городах. Была партнёршей А. Д. Давыдова, выступая в операттах «цыганского жанра». З. обладала красивым голосом, страстной и выразительной манерой пения. Лучшие роли З.: Перикола (о. п. Оффенбаха), Стеша («Цыганские песни в лицах») и др.

ЗО́РИЧ, Зинаида Николаевна [р. 2(14).IV.1892] — русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1959). В 1912 дебютировала на сцене т-ра Нар. дома попечительства трезвости (Петербург). Роли: Лидия Чебоксарова («Бешеные деньги»), Мелисанда («Принцесса Грёза» Ростана). С 1914 играла в Казанском т-ре, в Самаре, Саратове, Киеве, Одессе, Нижнем Новгороде, Ростове-на-Дону и др. городах. Образы Кручининой, Анны Карениной, Любови Яровой; Софьи («Последние» Горького), Комиссара («Оптимистическая трагедия»), созданные З., отличались силой и глубиной чувств. Жизнерадостностью, юмором было проникнуто исполнение З. ролей Катарины («Укрощение строптивой»), Мирандолины; Глафиры («Волки и овцы»). С 1944 — актриса Московского драматич. т-ра (леди Хилкрист — «Мёртвая хватка» Голсуорси). Ведёт режиссёрскую и педагогическую работу. *Е. Ген.*

ЗО́РИЧ (наст. фам.— Чернобривец), Стефания Петровна (1893—17.II.1954) — русская советская артистка оперы (сопрано). Засл. арт. РСФСР (1937). С 1908 была хористкой Кременчугской укр. труппы Колесниченко, с к-рой выступала в городах Украины, в Воронеже, Туле под сценич. фамилией Зирка. С 1914 — солистка укр. труппы Д. А. Гайдамаки, работавшей в эти годы в Москве. Здесь училась у С. Н. Левицкой-Амфитеатровой. В 1918 поступила в студию В. М. Зарудной и М. М. Ипполитова-Иванова при Моск. консерватории. В 1919 пела в оперной труппе б. Сергиевского нар. дома. С 1920 З.— солистка Большого т-ра Союза ССР. За 20 лет работы в Большом т-ре спела основные партии лирич. и лирико-колоратурного сопрано: Татьяна; Мария («Мазепа»), Лиза, Тамара, Тоска, Мими, Микаэла, Чио-Чио-сан; Трильби (о. п. Юрасовского) и др. Созданные З. образы отмечены большим лирическим дарованием, искренностью и простотой вокального исполнения.

Лит.: Шавердин А. Н., Большой театр Союза ССР, М., 1952. *А. Ив.*



ЗО́РМА (Sorma), Агнес (наст. фам.— Заремба; 17.V.1865—10.II.1927) — немецкая актриса. С 14 лет начала выступать на сцене, играла в т-рах Бреславля (ныне Вроцлав), Веймара. В 1883 была приглашена в только что организованный Немецкий т-р в Берлине, где работала до 1890. В первые годы она играла роли наивных, шаловливых, кокетливых девушек, впоследствии — драматич. героинь: Кетхен («Кетхен из Хейльбронна» Клейста), Корделия («Король Лир»), Офелия; Джульетта («Ромео и

Л. Б. Зорабян в ролях: 1. Медведев («Слава» Гусева). 2. Саркис («Ещё одна жертва» Сундукяна). 3. Абисогом-ага.



А. Зорма в ролях: 1. Минна. 2. Нора.



Джульетта»), Порция («Венецианский купец»), Минна («Минна фон Барнхельм» Лессинга) и др. В 1899—1902 гастролировала в «Лессинг-т-ре». З. обладала красивым, выразительным голосом. С большим искусством актриса передавала благородство чувств, лиризм и нежность тончайших движений женской души. В пьесах Ибсена, Зудермана, Гауптмана З. показывала стремление женщин бурж. общества к духовной и материальной независимости. В 1890—94 З. играла в Берлинском т-ре (рук. Барнай), где исполнила роль Дездемоны. С успехом играла роль Норы (впервые выступила в этой роли на гастролях в Петербурге). Ибсен считал З. лучшей исполнительницей роли Норы. Сочувствуя прогрессивным устремлениям нем. интеллигенции, З. в 1889 участвовала в первом спектакле «Свободного т-ра» — роль Регины («Привидения», впоследствии в др. т-рах играла фру Альвинг). В 1894 — З. вновь в Немецком т-ре, где наряду с классич. пьесами она выступала в пьесах Гауптмана; была первой исполнительницей роли Раутенделейн в «Потонувшем колоколе». Реалистич. иск-во З. противостояло декадентским тенденциям в нем. театр. иск-ве конца 19 — нач. 20 вв. В нач. 1-й мировой войны была сестрой милосердия, выступала на фронте в концертах. Затем уехала в США. *И. Н.*

Лит.: Barnay L., Erinnerungen, 2. Aufl., B., 1954.

ЗО́ТОВ, Василий Сергеевич [30.I(11.II).1882—4.VI.1932] — русский советский актёр и режиссёр. Засл. арт. Республики (1926). Выступал в любительских спектаклях. Проф. сценич. деятельность начал в 1902 в Рижском т-ре; играл в пьесах Горького: Пётр, Васька Пепел, Влас («Мещане», «На дне», «Дачники»). Работал с режиссёрами К. А. Марджановым, Г. В. Гловацким. С 1905 играл в Вильно, Новочеркасске, Самаре, Нижнем Новгороде, Ташкенте и др. городах. С 1910 занимался также режиссурой. В 1912—15 был актёром и режиссёром, в 1919—24— художеств. руководителем Казанского т-ра. В 1924—25 работал в Одессе, в 1926—30 — в Астрахани. Выдающийся актёр и режиссёр, З. обладал большим обаянием, бурным, захватывающим темпераментом, сценич. культурой, достигал высокого мастерства перевоплощения. Его работы отмечены психологич. глубиной, тонкостью сценич. рисунка. С 1919 вёл педагогич. работу.



Роли: Иоганнес («Одинокие» Гауптмана), Бранд (о. п. Ибсена), Карено («У врат царства» Гамсуна), Протасов («Живой труп», пост. З.), Тихон («Гроза»), Савва (о. п. Андреева, пост. З.), профессор Бородин («Страх») и др. *В.З.-Б.*

ЗО́ТОВ, Рафаил Михайлович [1796—17(29).IX.1871] — русский драматург, писатель, театральный критик. Служил секретарём при директоре императорских т-ров А. Л. Нарышкине. С 1818 заведовал в Петербурге репертуаром немецкой, а в 1826—36 — рус. драм. труппы. Представитель реакц. направления в лит-ре и т-ре, З. писал слабые в художеств. отношении пьесы, пропагандирующие верноподданнические чувства и сусальную добродетель. Сочинил и перевёл (начиная с 1814) более 100 пьес, широко ставившихся на сцене. Среди них — комедии («Ревнивая жена», 1816, и др.), мелодрамы («Разбойник богемских лесов», 1830, «Проезд вице-губернатора», 1838), водевили и т. н. историч. драмы, исполненные трескучей риторики, ходульности и пошлости, чуждые подлинного историзма в воспроизведении эпохи и характеров («Юность Иоанна III, или Нашествие Тамерлана на Россию», СПБ, 1823, и др.). Против драматургии З. и его ближайших соратников — Н. В. Кукольника, П. Г. Ободовского и др., резко выступала прогрессивная критика во главе с В. Г. Белинским.

На протяжении многих лет З. печатал в «Северном наблюдателе», «Северной пчеле», «Репертуаре рус. т-ра» и др. изданиях театр.-критич. статьи, обзоры, очерки об отдельных актёрах. Боролся против критич. направления в т-ре, против «натуральной школы», возглавляемой Гоголем. Попытки правдиво показать жизнь простого народа представлялись ему лишенными «благопристойности». Противопоставляя принципам реализма плоско-утилитарный взгляд на т-р, рассматривая его как орган, служащий интересам правительства, З. сводил его задачи к созданию нравоучительных «образцов» и тем самым отрывал сцену от реальной жизни. З. является также автором ряда статей по истории т-ра, «Театральных воспоминаний» (СПБ, 1859), «Записок» («Иллюстрированный вестник», 1874, №№ 3—8, в доп. виде опубл. в «Историч. вестнике», 1896, т. 64—66), а также романов. *Т. Р.*

ЗОЧАБОЗИ́ (тадж., от зоча — кукла и бози — игра) — таджикский народный кукольный театр. Упоминания о З. встречаются в стихах поэтов, напр. у Омара Хайяма (11 в.) и др. Существовало три вида нар. тадж. кукольного т-ра: чодирхаел (палатка призраков)—представления марионеток, чодири дасти (ручная палатка) и зочаи бе чодир (кукла без палатки) — представления, в к-рых действуют куклы типа Петрушки. Представления чодирхаел давались гл. обр. на новогодних праздниках, семейных торжествах, а чодири дасти и зочаи бе чодир — гл. обр. по случаю рождения ребёнка. Труппы З. состояли из 4—5 чел. (один кукольник и 3—4 музыканта). В конце 19 — нач. 20 вв. наиболее популярными пьесами З. были «Начальники», «Полвонкачал», «Офтобхон и Махтобхон» и др. Они показывали быт и различные явления обществ. жизни таджиков. Представления З. носили синтетич. характер, в них сочетались пение, музыка, танцы, игры.

Лит.: Нурджанов Н. Х., Заметки по Ходжентскому народному кукольному театру, «Труды АН Тадж. ССР», 1953, т. XVII, с. 167—76; его же, О Бухарском кукольном театре, «Изв. отд. обществ. наук АН Тадж. ССР», 1956, вып. 10—11, с. 191—218. *Н. Н.*

ЗО́ЩЕНКО, Михаил Михайлович [29.VII(10.VIII).1895—22.VII.1958] — русский советский писатель. Учился на юридич. ф-те Петерб. ун-та. Служил добровольцем в Красной Армии. Печататься начал в 1922. Автор новелл, повестей. З. написал комедии: «Уважаемый товарищ» (1930, Ленингр. т-р Сатиры), «Преступление и наказание» (1933, Ленингр. мюзик-холл), «Опасные связи» (1939), «Парусиновый портфель» (1945, Т-р им. Ленсовета, Ленинград), «Очень приятно» (1946, там же), «Пусть неудачник плачет» (1946) и др. В основе комедий З.— обычно бытовой анекдот, сатирически заострённый, поданный с шутливой назидательностью. Сатира З. направлена против мещан, пошляков, стяжателей, невежд. Однако пьесы З., отличающиеся вялостью действия, монотонностью диалога, не имели большого сценич. успеха.

Соч.: Опасные связи, «Звезда», 1940, № 2; Парусиновый портфель, М., изд. ВУОАП, 1956. *К. Р.*

ЗРА́ЖЕВСКИЙ, Александр Иванович (25.VIII.1886—14.XII.1950) — русский советский актёр. Нар. арт. СССР (1949). Играл в любительских спектаклях (с 1905). Проф. сценич. деятельность начал в провинции. Выступал в Одессе, Харькове и др. городах Украины. В 1925 был принят в труппу Ленингр. академич. т-ра драмы. В 1927—33 работал в Моск. драм. т-ре (б. Корша), в 1933—35 — в Т-ре им. МОСПС. С 1935 — актёр Малого т-ра. Игра З. отличалась жизненной полнокровностью, сочностью, красочностью, непосредственностью. В 1933 в спектакле



«Шторм» З. создал образ Предукома — большевика, обладающего богатым жизненным опытом, умеющего разбираться в людях. Свежее, оригинальное толкование получила в исполнении З. роль Ванюшина («Дети Ванюшина» Найдёнова, 1938); подчёркивая реакционную сущность этого образа, З. в то же время с большой теплотой и сердечностью раскрывал внутр. мир своего героя. Оптимистич., жизнеутверждающий характер творчества З. наиболее полно проявился в роли председателя украинского колхоза Галушки («В степях Украины» Корнейчука, Гос. пр. СССР, 1942); с добродушным юмором, тонкой иронией высмеивал актёр ограниченность, наивную самовлюблённость и простодушие зазнавшегося председателя. С 1937 снимался в кино (Гос. пр. СССР, 1941, 1946, 1947).



А. И. Зражевский в ролях: 1. Крутицкий. 2. Галушка.

Др. роли: Малый т-р — Печенегов («Враги»), Варлаам («Борис Годунов»), Миллер («Коварство и любовь»), Лынаев («Волки и овцы»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Буранов («На берегу Невы» Тренёва), Варравин («Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина), Будков («За тех, кто в море!» Лавренёва), Тур («Богдан Хмельницкий» Корнейчука), сэр Тоби Белч («Двенадцатая ночь»), Покорский («Молодость» Зорина), Остапенко («Фронт») и др.

Лит.: Дурылин С., А. И. Зражевский, «Театральная неделя», М., 1941, № 22, с. 8—9; Александр Зражевский, [М.], 1949 (Буклет); Александр Зражевский, [М.], Госкиноиздат, 1951 (Буклет). *С. Г.*

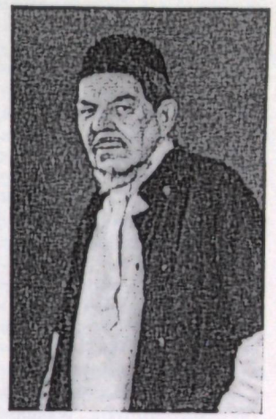
«ЗРЕ́ЛИЩА» — русский советский еженедельный иллюстрированный театральный журнал. Выходил в Москве с мая по август 1922 (15 номеров) под назв. «Эрмитаж»; с августа 1922 по июнь 1924 (89 номеров) — под назв. «З.». В журнале печатались небольшие заметки о т-ре, цирке, кино, рецензии, хроника, корреспонденции с мест и из-за рубежа, программы-либретто спектаклей и др. Журнал распространялся в моск. т-рах, цирке, мюзик-холле. Редактор журнала Л. В. Колпакчи. В «З.» сотрудничали: В. Е. Ардов, В. М. Бебутов, О. М. Брик, П. А. Марков, В. Э. Мейерхольд, С. И. Юткевич и др. *А. Шн.*

ЗРИ́ТЕЛЬ. О зрителе как одном из основных компонентов спектакля см. в ст. *Театр.*

ЗРИ́ТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ — см. *Здание театральное.*

ЗРИ́ТЕЛЬСКАЯ КОНФЕРЕ́НЦИЯ — собрание зрителей для обсуждения просмотренного спектакля того или иного т-ра, иногда — деятельности т-ра в целом. З. к. зародилась в нач. 20-х гг. (обсуждение спектаклей Т-ра им. Мейерхольда, Большого драм. т-ра в Петрограде и др.) и получила впоследствии широкое распространение. З. к. организуются самими т-рами, различными театрально-обществ. организациями (Дома актёров, Дома работников иск-в и др.), клубами, уч. заведениями и т. д. *А. Шн.*

ЗУБАЙРОВ, Абдулламин Фахреевич (р. 1891)— башкирский советский актёр. По национальности татарин. Нар. арт. РСФСР (1949). Старейший артист Башк. т-ра. Сценич. деятельность начал в 1912; участвовал в спектаклях татарских трупп, гравших на терр. совр. Башкирии. С 1922 работает в Башк. академич. т-ре драмы.



А. Ф. Зубаиров в роли Гимали.

Сочный, бытовой актёр, хорошо знающий жизнь башк. народа, З. создал в пост. нац. драматургии галерею ярких характеров, точных по внешнему рисунку. Часто играл людей, наделённых народной мудростью и юмором; Хужа Насретдин (о. п. Исанбета), Бадри («Галиябану» Файзи), Кадыргол («Тальян-гармонь» Ахметшина), Гимали («Черноликие» по Гафури). Образы, созданные З., полны обаяния, человечности, простоты. З. успешно сыграл ряд ролей и в пост. рус. классич. и сов. драматургии: Осип («Ревизор»), Лука; Щукарь («Поднятая целина» по о. п. Шолохова), Чир («Любовь Яровая»). *Д.Б.*

ЗУБАЙРАЕВ, Яраги Магомадович (р. 22.X.1917)— чечено-ингушский советский актёр. Нар. арт. Чечено-Ингушской АССР (1943). Засл. арт. РСФСР (1960). Род. в бедной крестьянской семье. По национальности чеченец. В 1933—36 учился в театр. студиях при Чечено-Ингушском т-ре и Т-ре им. Руставели (педагоги С. Ахметели, А. Хорава, А. Васадзе). В 1936—44 и с 1958 — актёр Чечено-Ингушского т-ра (Грозный). В 1944—46 работал в Южно-Казахстанском рус. т-ре. З. создаёт образы, резко контрастные по сценич. рисунку, обладает яркой пластич. выразительностью. Остро и легко играет комедийные роли: Кочкарёв («Женитьба»), Сганарель («Лекарь поневоле» Мольера), Братишка («Шторм»), Мулла («Петимат» Бадуева); создал острые и выразительные гротескные образы: Вахушти («Храбрый Кикила» Нахуцришвили и Гамрекели), Мулла («Мирза Усач» Музаева и Вайнштейна); психологически насыщенно играет З. роли Татарина («На дне»), Али («Горянка» Гамзатова), страстно разоблачает угнетателей народа — Умалт («Совдат и Дауд» Хамидова). Ведёт режиссёрскую работу («Песнь Софии» Хубецовой и Хугаева, 1959, и др.). *Е. Ж.*

ЗУБКО́ВСКАЯ, Инна Борисовна (р. 29.XI.1923) — русская советская артистка балета. Нар. арт. РСФСР (1957). В 1941 окончила Моск. хореографич. уч-ще (педагоги Е. И. Долинская, М. А. Кожухова) и была принята в Т-р оперы и балета им. Кирова. Лирико-драматич. танцовщица, сочетающая в широкой кантилене движений уверенную силу и мягкость, З. воплощает содержание муз. образа в благородной, законченной пластич. форме.

Партии: фея Сирени и Флорина («Спящая красавица»), Одетта-Одиллия, Раймонда, Эсмеральда; Китри («Дон Кихот»), Никия («Баядерка» Минкуса), Мария и Зарема («Бахчисарайский фонтан»), Царица бала («Медный всадник»), Татьяна (о. п. Крейна), Гаянэ; Сюимбике («Шурале», Гос. пр. СССР, 1950), Фригия («Спартак»), Хозяйка Медной горы («Сказ о каменном цветке» Прокофьева), Бьянка («Отелло» Мачавариани), Мехменэ-Бану («Легенда о любви» Меликова). *В. Кр.*

ЗУБКО́ВСКИЙ, Николай Александрович [р. 12 (25).XI.1911]—русский советский артист балета. Засл. арт. РСФСР (1940). По окончании Ленингр. хореографич. уч-ща (педагоги Л. С. Леонтьев, В. И. Пономаре

рёв) в 1931 был принят в Ленингр. т-р оперы и балета (ныне им. Кирова). Для танца З. характерен мягкий, воздушный прыжок, блестящая техника заносок. З. создавал виртуозные, иногда гротескно окрашенные партии: Голубая птица («Спящая красавица»), Зимняя птица («Ледяная дева» на муз. Грига), Арлекин («Карнавал»). В 1934—48 З. одновременно выступал и в Ленингр. Малом оперном т-ре. В партиях Арлекина («Арлекинада» Дриго), Колена («Тщетная предосторожность»), Рене («Фадетта», на муз. Делиба), Танцовщика («Светлый ручей» Шостаковича), Бесёнка, Труффальдино («Сказка о попе и работнике его Балде» и «Мнимый жених» Чулаки; Гос. пр. СССР, 1947) раскрылся своеобразный талант З., создававшего средствами классич. танца комедийные характеры. Экспериментальные постановки в Ленингр. Малом оперном т-ре позволили З. обогатить хореографич. образность своих партий в Т-ре оперы и балета им. Кирова: Золотой божок («Баядерка» Минкуса), Базиль («Дон Кихот»), Меркуцио («Ромео и Джульетта»), Карен («Гаянэ»), Николай («Татьяна» Крейна). В этих партиях отчётливо прозвучала мажорная направленность творчества З. С пластич. выразительностью и психологич. глубиной исполнял З. свои последние роли: Принц («Золушка»), Евгений («Медный всадник»), Ли Шан-фу («Красный цветок»), Гренгуар («Эсмеральда»). Оставил сцену в 1956.



К. А. Зубов в ролях: 1. Цыганов. 2. Болинброк («Стакан воды» Скриба). 3. Стессель.

Лит.: Блок Л., Танец Зубковского, «Театр», 1938, № 7. *В. Кр.*

ЗУ́БОВ, Константин Александрович [8(20).IX.1888—22.XI.1956] — русский советский актёр, режиссёр и педагог. Нар. арт. СССР (1949). Чл. Коммунистич. партии с 1942. Деп. Верх. Совета РСФСР 4-го созыва. Родился в семье учителя. Учился во Франции в технич. уч-ще (в г. Нанси) и на историко-филологич. ф-те Парижского ун-та. В 1906, вернувшись в Россию, продолжил образование в Петерб. ун-те (на том же ф-те). Одновременно занимался в Петерб. театр. уч-ще у В. Н. Давыдова. В 1908 в летней гастрольной труппе Давыдова З. начал проф. сценич. деятельность (первая роль — Алёша — «Дети Ванюшина» Найдёнова). Затем занимался в Школе сценич. иск-ва А. А. Санина и А. П. Петровского. В 1910—1915 (кроме сезона 1913—14, когда З. служил в Самаре) работал в антрепризе Н. Н. Синельникова в Харькове и Киеве. В 1915 З. был приглашён в Моск. т-р Корша. В 1917—18 возглавлял товарищество актёров Иркутского драм. т-ра, где впервые выступил как режиссёр («Вишнёвый сад», «Мещане», «На дне»). В 1921—24 работал в Первом Дальневосточном военно-революцц. т-ре; роли: Гамлет, Арбенин, Кречинский. В 1925—1931 — актёр, режиссёр и зав. труппой Моск. т-ра Революции; создал здесь остро сатирич. образы Корзинкина, Семёна Рака («Конец Криворыльска» и «Воздушный пирог» Ромашова), министра Кальмана («Гоп-ля, мы живем!» Толлера). В 1932—38 — художеств. руководитель Т-ра им. Ленсовета в Москве; пост. «Разгром» по Фадееву, «Платон Кречет» (исполнил гл. роль), сыграл роль Кинолы («Гавань бурь» по Бальзаку). С 1936 — актёр и режиссёр, а с 1947 — гл. режиссёр Малого т-ра. Иск-ву З. свойственны интеллектуальная острота, тонкая ирония, изящество. Блистательный мастер диалога, З. за внешним лоском, воспитанностью людей прошлого раскрывал их социальную и классовую сущность (роль Цыганова в «Варварах», 1941). Среди лучших ролей З. также — Хиггинс («Пигмалион» Шоу), Стессель («Порт-Артур» Степанова и Попова), Фамусов, Репетилов («Горе от ума»), Расстёгин («На берегу Невы» Тренёва), Телятев («Бешеные деньги»), Городулин («На всякого мудреца довольно простоты» Островского) и др. Режиссёрские работы З., стремившегося к точным, конкретным средствам театральной выразительности, выявлявшего идею пьесы прежде всего через иск-во актёра, отмечены чёткостью, ясностью мысли. Пост.: «Евгения Гранде» по Бальзаку (1939, реж. Уварова), «Варвары» (1941, совм. с Судаковым), «Пигмалион» (1943, Гос. пр. СССР, 1946, реж. Велихов), «За тех, кто в море!» Лавренёва (1946, совм. с Цыганковым, Гос. пр. СССР, 1947), «Великая сила» Ромашова (1947, совм. с Н. Петровым, Гос. пр. СССР, 1948), «Васса Железнова» (1952, совм. с Велиховым), «Порт-Артур» (1953, совм. с Марковым). Гос. пр. СССР, 1951. С 1920 З. занимался педагогич. деятельностью. С 1946—профессор Театр. уч-ща им. Щепкина.



Соч.: Реалистическое искусство советского театра в кн.: Ежегодник Малого театра. 1953—1954 гг., М., 1956.

Лит.: Цюрупа Э. Я., К. А. Зубов, М., 1953; Шатрова Е., К. А. Зубов, в кн.: Ежегодник Малого театра. 1955—1956 гг., М., 1961. *С. Г.*

ЗУБО́ВИЧ, Дмитрий Иванович (ум. 5.XI.1887) — украинский актёр. Начал сценич. деятельность как суфлёр. В 1843 во время гастролей М. С. Щепкина в Одессе обратил на себя внимание великого артиста исполнением эпизодич. ролей Свистунова и Уховёртова («Ревизор»). В 1846 З. сопровождал Щепкина в его поездке по Украине. Играл Бобчинского; Подколёсина («Женитьба»), позднее — Хлестакова. Среди ролей в укр. драматургии: Выборный, Чупрун («Наталка-Полтавка», «Солдат-чародей» Котляревского). В сер. 50-х гг. З. переехал в Ростов-на-Дону, где прожил более 30 лет. Летом 1863 выступал здесь

вместе с Щепкиным. Особый успех имел в пьесах укр. драматургов. Лучшая роль З. в рус. классич. репертуаре — Репетилов («Горе от ума»). Гибкий и разнообразный актёр, З. с большим успехом играл и в операттах (Синяя борода в о. п. Оффенбаха, и др.). Страстный приверженец и последователь школы Щепкина, З. утверждал реалистические традиции рус. и укр. сценического иск-ва. Заболев в преклонном возрасте тяжёлой болезнью, оторвавшей его от т-ра, З. застрелился. *А. Г.*

ЗУБРО́В, Пётр Иванович [1822—9(21).XII.1873] — русский актёр. В 1850 дебютировал на сцене Александринского т-ра в водевильных ролях (Фрейтаг — «Девушка-гусар» Кони, Мальяр — «Две женщины против одного мужчины, или Одного вывели, другого провели» П. Каратыгина, Ганс — «Заколдованный принц, или Переселение душ» Куликова) и был принят в труппу т-ра, где работал до конца жизни. З. обладал хорошими внешними данными, острой наблюдательностью, тщательно работал над каждой, даже эпизодич., ролью. Играл преим. характерные комедийные роли — деревенских парней, мелких чиновников, слуг, приказчиков: Федька («Солдат-балагур»—водевиль Григорьева 1-го), Болтай («Сбитенщик»— опера-водевиль Княжнина), Ляфлеш («Скупой»); был замечат. исполнителем роли Вральмана («Недоросль», сезон 1850—51). Самобытное дарование З., его глубокое знание рус. жизни наиболее полно раскрылись с появлением пьес Островского, в к-рых он был первым исполнителем 19 ролей (на петерб. сцене)— Лисавский («Утро молодого человека», 1853), Вася («Не так живи, как хочется», 1855), Неуеденов («Праздничный сон — до обеда», 1857), Кулигин («Гроза», 1859), Васютин («Старый друг лучше новых двух», 1860), Расположенский («Свои люди — сочтёмся», 1861), Мыкин («Доходное место», 1863), Силан («Горячее сердце», 1869), Счастливцев (1871) и др.; играл также Беневоленского («Бедная невеста»), Большова («Свои люди — сочтёмся»), Дикого («Гроза»), Маломальского («Не в свои сани не садись»), Ерёмку («Не так живи, как хочется») и др. В 1870 в свой бенефис З. исполнил роль Городничего. Написал водевиль «Глухой всему виной», к-рый был пост. на петерб. (1853, с участием З.) и моск. (1856) сценах. Перевёл ряд пьес с франц. яз.

Др. роли: Шприх («Маскарад»), Никон («Горькая судьбина» Писемского), Шпекин («Ревизор»), Репетилов; Жак («Скупой»).

Лит.: Вольф А. И., Хроника петербургских театров, ч. 1—2, СПБ, 1877 (ч. 1, с. 145—47, 158—61; ч. 2, с. 26—30, 35—39, 44—46); Нильский А. А., Закулисная хроника. 1856—1894, СПБ, 1897, с. 189. *И. Лев.*

ЗУ́ДЕРМАН (Sudermann), Герман (30.IX.1857—21.XI.1928) — немецкий писатель, драматург. Изучал историю литературы в Кёнигсбергском и Берлинском ун-тах, с 1882 работал как редактор. Лит. деятельность начал в 1886. Драматургич. дарование З. открыл театр. критик и драматург О. Блюменталь, возглавлявший «Лессинг-театр». Драмы З. «Честь» (1889), «Гибель Содома» (1890), «Родина» (1893) были пост. в этом т-ре. Стремление драматурга изобразить «кусок действительности», подробности быта мелкой и средней буржуазии приближали творчество З. к натурализму, господствовавшему в нем. драматургии конца 19 в. Как и Гауптман, З. пытается критически осветить существующее социальное неравенство, подвергнуть критике бурж. мораль, затронуть значит. обществ. вопросы. Драматург показывал разложение бурж. семьи, гибель художника в капиталистич. обществе, обращался к теме женской эмансипации, но пьесы его отличались слащавостью, слезливой сентиментальностью, родственной драматургии А. *Коцебу*. Поверхностно разрешая социальные конфликты, З. переводит их в морально-этич. область. Мещанскую добродетель своих героев З. противопоставлял пустому и развратному «высшему свету». Если в первых своих пьесах З. робко пытался призывать к «крушению устоев», то в последующих драмах на совр. сюжеты он отказывается от критики бурж. морали, и протесты героев заканчиваются возвращением блудных сыновей и дочерей к мирному семейному очагу («Счастье в уголке», 1895, и др.). Всё это определило успех пьес З. у либерально настроенного бурж. зрителя. Пьесы З. ставились во мн. т-рах мира. Популярность их объяснялась сценич. эффектами, занимательными ситуациями, заимствованными у франц. драматургов (Скриба, Дюма-сына, Сарду), мелодраматизмом и выигрышными ролями. Особенно удавались З. роли молодых женщин и девушек с характерными для того времени неврастенич. порывами, поисками цели в жизни. Успехом пользовались драмы и комедии З.: «Бой бабочек» (1894), «Счастье в уголке», «Иоанн» (1898), «Огни Ивановой ночи» (1900), «Да здравствует жизнь» (1902). Пьесы З. ставили видные режиссёры: О. Брам («Иоанн», «Да здравствует жизнь» — Немецкий т-р), А. Антуан («Честь», Т-р Антуана). В его пьесах играли знаменитые актёры: П. Кайнц (Вилли Яников — «Гибель Содома», Иоанн — о. п., Принц Витте — «Три соколиных пера», Биглер — «Камень среди камней»), Ф. Миттервурцер (фон Рекниц — «Счастье в уголке»); Сара Бернар и Э. Дузе (Магда — «Родина»). В России пьесу З. «Честь» показал в 1891 Э. Поссарт во время гастролей, в дальнейшем в России пьесы З. ставили Т-р Корша, Александринский т-р, Малый т-р. Лучшими исполнительницами женских ролей в этих пьесах были М. Г. Савина (Ада — «Гибель Содома», Магда — «Родина»), В. Ф. Комиссаржевская (Рози — «Бой бабочек», Клерхен — «Гибель Содома», Маррикка — «Огни Ивановой ночи»). Роль Магды играла также М. Н. Ермолова. В ряде драм З. проявлялись и модернистские элементы — «Morituri» (1896), «Три соколиных пера» (1899), «Иоанн» и др.

Соч. в рус. пер.: Собр. соч., т. 1—2, М., 1902—03, т. 1, 2 изд., М., 1908; Dramatische Werke, Bd 1—6, Stuttg., 1923—25.

Лит.: Меринг Ф., Г. Зудерман. Литературно-критические статьи, т. 2, М.—Л., 1934, с. 314—32; Брандес Г., Литературные портреты, СПБ, 1896; Кегг А., Das neue Drama, B., 1917, с. 219—84. *И. Н.*

ЗУ́ЕВА, Анастасия Платоновна [р. 5(17).XII.1896] — русская советская актриса. Нар. арт. СССР (1957). Род. в с. Спасском Тульской губ. в крест. семье. В 1915 окончила школу драм. иск-ва под рук. Н. Г. Александрова, Н. О. Массалитинова и Н. А. Подгорного. В 1916 вступила во 2-ю Студию МХТ (1-я роль: Варя—«Зелёное кольцо» Гиппиус, 1916), принимала участие в спектаклях Моск. Художеств. т-ра. С 1924—в труппе МХАТа. Иск-во З., обладающей неповторимой своеобразной индивидуальностью, глубоко народно. Созданные ею образы отличаются яркой характерностью, смелостью красок. Играя роли простых русских женщин, З. показывает их с большой симпатией и теплотой: Домна Пантелевна («Таланты и поклонники», 1933), Анна («Кремлёвские куранты», 1942), Кухарка («Плоды просвещения», 1951), Анфиса («Три сестры», 1958). З. сочетает порой в своём исполнении юмор с трагическим: Мавра («Земля» Вирты, 1937), Марья («Любовь Яровая», 1936). Социальной и художеств. глубиной отмечено исполнение ролей отрицательных персонажей: Матушка («Унтиловск» Леонова, 1928), Матрёна («Воскресение», 1930), Коробочка («Мёртвые души»,





А. П. Зуева в ролях: 1. Коробочка. 2. Матрёна. 3. Марья.

1932), Зобунова и Чугунова («Егор Булычов и другие», 1934, и «Достигаев и другие», 1935), Феклуша («Гроза», 1934), Улита («Лес», 1948). Актриса остро раскрывает причудливость, чудачество своих героинь: тётушка Ганимед («Три толстяка» Олеши, 1930), мисс Уордль («Пикквикский клуб» по Диккенсу, 1937), Глафира Фирсовна («Последняя жертва», 1946). Снималась в кино (Пошлёпкина — «Ревизор», Мерчуткина — «Юбилей», и др.). Гос. пр. СССР (1952). *П. М.*

ЗУЛО́НАС, Пятрас Ионович (р.16.XI.1910) — литов. советский актёр. Засл. арт. Литов. ССР (1954). Чл. Коммунистич. партии с 1948. В 1933 окончил драм. студию, принял участие в работе «Т-ра молодых». С 1936 — актёр Каунасского т-ра, с 1940 — Т-ра драмы Литов. ССР (Вильнюс). Создал образ Ленина («Незабываемый 1919-й» и в опере «В бурю»).

Роли: Рыбалтовский («Незабываемый 1919-й», Гос. пр. СССР, 1952), Васька Окорок («Бронепоезд 14-69»), Сафонов («Русские люди»), Вурм («Коварство и любовь»), Кругосветов («Плоды просвещения»), Дексиос («Правда кузнеца Игнотаса» Гудайтиса-Гузявичуса), Карандышев («Бесприданница») и др.

Lит.: Didžiulis V., Petras Zulonas, «Lietuvos teatrai», Vilnius, 1960, № 9, с. 59—67. *В. М.*

ЗУ́ППЕ (Suppe), Франц (18.IV.1819—21.V.1895) — австрийский композитор. Основоположник австр. оперетты. Музыке обучался у З. Зехтера и И. Зейфрида. Испытал влияние музыки Россини, Доницетти, Верди. Творч. деятельность начал в возрасте 15 лет. Как театр. композитор дебютировал оперой «Виргиния» (1837) и зингшпилем «В юности весел, в старости грустен, или Последствия воспитания» (1841, «Йозефштадттеатр», Вена). Первый успех пришёл к З. с постановкой «Девушки в деревне» (1847, т-р «Ан дер Вин», Вена). Зингшпиль «Третий параграф» (1858) сделал имя З. известным за пределами Австрии. Особую популярность завоевал своими оперettами (св. 30), оказавшими значит. влияние на становление и развитие венской классич. оперетты 2-й пол. 19 — нач. 20 вв., первыми образцами к-рой были его «Пансионат» (1860) и «Пиковая дама» (1862). З. написал оперетты: «Девять невест и ни одного жениха» (1862, т-р «Ан дер Вин», Вена), «Весёлые школяры» (1863, там же), «Прекрасная Галатея» (1865, «Мейзельстеатр», Берлин), «Лёгкая кавалерия» (1866, «Леопольдштадттеатр», Вена), «Танталовы муки» (1868, там же),



«Фатиница» (1876, «Карлстеатр», Вена), «Боккаччо» (1879, там же), «Донна Жуанита» (1880, там же) и др., а также ок. 180 муз. водевилей, фарсов, зингшпилей, пост. в т-рах Вены. Влияние итал. оперы и Оффенбаха сочетается в творчестве З. с широким использованием венской бытовой мелодики, австр. и др. нац. танц. ритмов. До 1862 З. работал капельмейстером в «Йозефштадттеатре» в Вене и в т-ре «Ан дер Вин», в 1862—65 — в «Карлстеатре», с 1865 — в «Леопольдштадттеатре», руководил постановками мн. своих произв. Его оперетты «Боккаччо», «Фатиница», «Донна Жуанита», обладающие развитой драматургией, приближаются к комич. опере и входят в мировую оперettочную классику. С успехом идут в т-рах многих стран мира, в т. ч. в т-рах Сов. Союза.

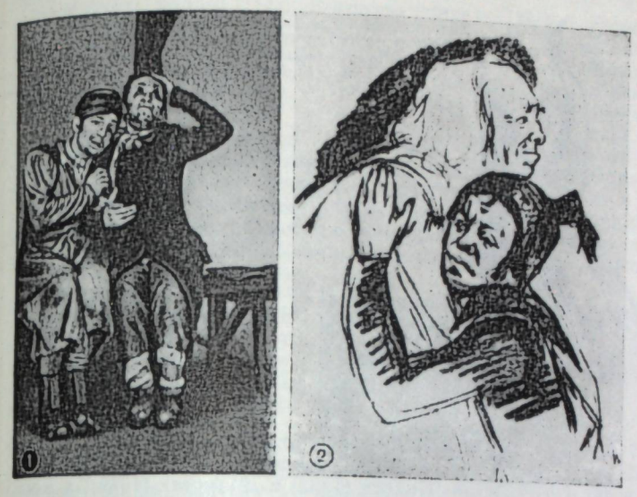
Lит.: Sabalich G., Fr. Suppe e l'operetta, Zara, 1888; Keller O., Franz von Suppe, der Schöpfer der deutschen Operette, Lpz., 1905; Rieger E., Offenbach und seine Wiener Schule, W., 1920; Яиковский М., Оперетта, Л.—М., 1937.

ЗУРАБИШВИ́ЛИ, Илья Элевтерович (псевд.—Элевтеридзе) (1872—1955) — грузинский писатель, общественный деятель, театральный и музыкальный критик, актёр. Сценич. деятельность начал в Тбилиси в Народном т-ре.

Роли: Городничий; Дудукин («Без вины виноватые»), Отарбег («Измена» Сумбатова-Южина), Гижуа («Иные нынче времена» Цагарели), Карл Моор («Разбойники») и др. З. был знатоком груз. иск-ва. Ему принадлежат исследования об опере Палиашвили «Абессалом и Этери», о В. Сараджишвили и др.

ЗУ́СКИН, Вениамин Львович (1899—1952) — еврейский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1939). В 1921 вступил в студию Гос. евр. Камерного т-ра (впоследствии ГОСЕТ) и через 3 месяца был зачислен в труппу т-ра. В том же году исполнил первую роль (Первый еврей в «Салиене» Шолом Алейхема). В 1922 сыграл гл. роль в «Колдунье» Гольдфадена. Среди лучших ролей З.: Сендерл-Баба («Путешествие Вениамина III-го» Менделе-Мойхер-Сфорима), Шут («Король Лир» Шекспира, 1935), Гоцмах («Блуждающие звёзды» по Шолом Алейхему, 1940), сват Бадхен («Фрейлехс», 1945), партизан Ляхович («Леса шумят» Линькова, 1947). З. обладал высокой проф. культурой, исключит. музыкальностью, пластичностью, органич. даром перевоплощения. В образах, созданных З., соединялись острый сценич. рисунок, лирич. мягкость трактовки, черты трагические и комические. Мучительно трудно и неуверенно работавший над своими ролями, З. поражал зрителей на спектаклях талантом блистательных импровизаций, непринуждённостью творчества. В сценич. героях З. угадывались черты людей, окружавших артиста в детстве в маленьком литовском городке; З. воскрешал уже исчезнувший быт, полный трагич. и смешных противоречий, и поэтому иногда самые реальные из его героев воспринимались как персонажи сказочного и фантастического мира. З. играл маленьких людей местечек, занятых суетливыми поисками куска хлеба, задавленных жалкой жизнью, наделённых грустным юмором. В этих печально-весёлых созданиях актёр видел черты народности, в убогом обличье местечковых обитателей угадывал души артистов и мечтательных поэтов.

В течение почти всей сценической деятельности З. был партнёром С. М. *Михоэлса.* З. и Михоэлс во-



В. Л. Зускин в ролях: 1. Сендерл-Баба (Вениамин—С. Михоэлс, справа). 2. Шут (Лир — С. Михоэлс). Рис. В. Тарасовой.

площали две стороны национального характера, взятые в их наиболее интенсивном выражении. Рядом с героями Михоэлса, полными трагич. темперамента и глубоких прозрений, в спектаклях ГОСЕТа возникали образы весёлого и печального лирика-З.: эксцентричный индивидуалист Лир Михоэлса и скорбный и добрый Шут, еврейский Дон Кихот — Вениамин III и еврейский Санчо Панса — Сендерл-Баба — жалкий кривоногий человечек, разделявший мечту своего товарища, но при этом не терявший связи с реальным будничным миром.

З. занимался также режиссёрской деятельностью. С 1948 — художеств. руководитель ГОСЕТа. С 1935 вёл преподавательскую работу в театр. уч-ще при Моск. евр. т-ре.

Др. роли: Сват Соловейчик («200 000» Шолом Алейхема, 1923), Нафтоли Гоз («Суд идёт» Добрушина, 1929), водовоз Мендель («Земля» Маркиша, 1936), доктор Бобрицкий («Мера строгости» Бергельсона, 1933), большевик Станислав Броновский («Четыре дня» Даниэля, 1931). З. снимался в кино.

Lит.: Добрушин И. М., В. Зускин, М., 1939; Гуршейн А. К., Об искусстве Зускина, «Альманах „Советиш"», М., 1935, № 2 (на евр. яз.). *Б. З.*

ЗУ́ТЕРМЕЙСТЕР (Sutermeister), Генрих (р.12.VIII.1910) — швейцарский композитор. В юности изучал филологию в ун-тах Базеля и Парижа. Музыке обучался в Мюнхенской муз. академии у В. Курвуазье, К. Орфа. Работал пианистом-репетитором в Муниципальном т-ре в Берне, с 1943 посвятил себя композиции. В раннем творчестве З. заметно влияние К. Дебюсси, Д. Мийо, А. Онеггера. Под воздействием музыки Верди позднего периода З. создаёт (гл. обр. на собств. либретто) оперы: «Ромео и Джульетта» (по Шекспиру, 1940, Гос. опера, Дрезден), «Волшебный остров» (на сюжет «Бури» Шекспира, 1942, там же), «Ниоба» (1946, Цюрих), «Раскольников» (по роману Достоевского «Преступление и наказание», 1948, Королевская опера, Стокгольм), «Красный сапог» (по сказке Хауфа, 1951, там же). Оперы З. отличаются мелодичностью, изобретательной оркестровкой.

З. принадлежат также комич. оперы: «Рыжий Титус» (по пьесе «Талисман» Нестроя, 1958, Базель), «Серафина, или Немая аптекарша» (на сюжет Рабле, 1960, Мюнхен), балет «Деревня под ледником» (1937, Карлсруэ) и др. соч.

ЗУ́ХБА, Минадора Ивановна [6 (19). XI. 1909] — абхазская советская актриса. Нар. арт. Груз. ССР (1958). С 1935 — актриса Абхазского т-ра (Сухуми). В 1939 закончила студию при Т-ре им. Руставели, ученица А. Хоравы и А. Васадзе. Актриса большого сценич. обаяния, обладающая высокой выразительностью жеста, мимики, интонации, З. создаёт правдивые колоритные образы.

Роли: Ханума (о. п. Цагарели, 1945), Зейнаб («Измена» Сумбатова-Южина, 1955), Софья («Последние», 1954), Эсма («Чёрные гости» Г. Гулиа, 1955), Шесья («Данакай» Лакербая, 1956). Трагедийное дарование З. раскрылось наиболее полно в исполнении роли Медеи (о. п. Еврипида, 1959). З. создаёт также и остросатирич. образы — пустая, нелепая Уаква («Мышь в амбаре» Джонуа и Хуатландзия, 1958). *М. Л.*

ЗЮВА́НОВ, Михаил Акимович [р.24.II(9.III). 1906] — белорусский советский артист оперы (бас). Нар. арт. БССР (1954). В 1951 окончил Минскую консерваторию. Впервые выступил на оперной сцене в Баку в 1938. Пел в различных оперных т-рах страны. В 1949—62 З. — солист Белорус. т-ра оперы и балета.

Партии: Данила, Анищук («Девушка из Полесья», «Михась Подгорный» Тикоцкого), Якуб («Маринка» Пукста), Сусанин, Мельник, Гремин, Кончак; Кецал («Проданная невеста») и др.

Lит.: Жураулёў Д., Шлях акцёра [М. Я. Зювана'], в сб.: «Майстры беларускай сцэны», Мінск, 1960. *Бр. С.*

ЗЮСМАЙР, Зюсмайер (Süßmayr, Süssmayer), Франц Ксавер (1766—17.IX.1806) — австрийский композитор и дирижёр. Ученик Сальери, ученик и друг Моцарта. С 1792 З.— капельмейстер Национального т-ра, с 1794 — композитор и капельмейстер «Кернтнертортеатра» в Вене. Автор многих опер, в том числе «Моисей» (1792, Т-р Шиканедера, Вена), «Зеркало Аркадии» (1794, там же), «Благородная месть» «Идрис и Земида» (обе 1795, «Кернтнертортеатр»), «Добровольцы» (1796, там же), «Шарлатан», «Сулейман II» (обе 1799, там же). З. дополнил оперу Гретри «Двойное испытание» (пост. под назв. «Двойная признательность» в 1796, «Кернтнертортеатр», под упр. З.), написал речитативы к опере Моцарта «Милосердие Тита» (для пост. в Праге, 1796) и закончил его «Реквием».

Lит.: Sievers G. L. P., Mozart und Süssmayer, Mainz, 1829; Lehner W., F. X. Süssmayer als Opernkomponist, в кн.: Studien zur Musikwissenschaft, v.18, B., 1931.

М. И. Зухба в роли Шьяхрар («Перед восходом солнца» Габуния).





ИБА́ньЕС (Ibañez), Мария Игнасия (июль 1745—22.IV.1771) — испанская актриса. Начала артистич. деятельность в провинциальной труппе. В 1768 вступила в труппу М. Идальго, работавшую в т-ре «Де ла Крус» (Мадрид) в качестве второй актрисы. В 1769 перешла в т-р «Принсипе», занимала положение первой актрисы в труппе Х. Понсе, с успехом исполняла роли влюблённых. С изяществом и мягкостью играла гл. роль в трагедии «Ормесинда» Моратина, роль графини («Дон Санчо Гарсия, граф Кастильский» Кадальсо).

Лит.: Díaz de Escovar N., Siluetas escénicas del pasado, Madrid, [s. a.], c. 75—81.

ИБАТУ́ЛЛИН, Ринат [2(15).VI.1907—15.VIII.1950] — советский театральный художник. По нац. татарин. В 1933—35 И. учился в Моск. художеств. ин-те им. Сурикова. В 1935—37 работал художником в Башк. т-ре (Уфа). В 1937—46—в Магнитогорском т-ре, оформил там спектакли: «Горе от ума», «На дне», «Варвары», «Мещане», «Собака на сене», «Тартюф», «Ромео и Джульетта», «В степях Украины», «Человек с ружьём». И. внёс значит. вклад в развитие нац. татарского иск-ва. В Т-ре им. Камала (Казань), где он работал в 1946—50, И. оформил спектакли: «За тех, кто в море!» (1946), «Песня жизни» Амира (1947), «Пугачёв в Казани» Файзи (1948), «Слуга двух господ» (1948), «Без вины виноватые» (1949), «Дочь бакенщика» по повести Г. Губая (1950). Лучшие работы И. отмечены хорошим вкусом и яркой фантазией. Он выразительно передаёт характерные черты эпохи, в к-рой происходит действие пьесы, сохраняет жанровые особенности драматургич. материала. *Х. К.*

ИБЁР (Ibert), Жак (15.VIII.1890—6.II.1962)— французский композитор. Член Ин-та Франции (с 1956). В 1910—14 обучался музыке в Парижской консерватории у А. Жедальжа и Г. Форе, позже — у П. Видаля, продолжал занятия композицией в Риме, в Академии Франции (вилла Медичи) (1920—22), директором к-рой он впоследствии становится (1937—55). Следовал гл. обр. творч. принципам неоклассицизма. К импрессионистам И. близок стремлением к колоритной оркестровке и изобретательным гармониям. Автор опер: «Анжелика» (1927, т-р «Фемина», Париж), «Персей и Андромеда» (1929, т-р «Гранд-Опера»), «Король из Ивето» (1930, т-р «Опера комик»), «Гонзага» (1935, Монте-Карло), «Орлёнок» по Ростану (совм. с А. Онеггером, 1937, там же) и др.; балетов «Встречи» (пост. В. Нижинским, 1925, «Гранд-Опера»), «Диана де Пуатье» (пост. И. Рубинштейном, 1934, там же), «Странствующий рыцарь» по «Дон Кихоту» Сервантеса (1950, там же) и др.; музыки к спектаклям: «Самосский садовник» Вильдрака (1931, «Т-р Елисейских полей», Париж), «14-е июля» Роллана (1936, т-р «Одеон», Париж), «Антоний и Клеопатра» по Шекспиру и Жиду (1945, т-р «Комеди Франсез», Париж), фильмам, в т. ч. «Дон Кихот» (1932) и «Макбет» (1949), а также ин. симф., камерно-инструмент. и др. соч. В 1955—56 был руководителем Объединения нац. лирич. т-ров Франции. Рим. пр. (1919).

Лит.: Bruyr J., L'écran des musiciens, P., 1930; Horée A., J. Ibert, «Revue musicale», 1929, 1 Juillet, № 8; Samazeuilh G., Musiciens de mon temps. Chroniques et souvenirs, P., [1947]; Bruyr J., J. Ibert, «Musica», 1955, Octobre; Liess A., J. Ibert und sein Opernschaffen, «Schweizerische Musikzeitung», 1938, 1 März., № 5.

ИБРАГИ́МОВ, Мирза Аждар оглы (р. 15.X.1911)— азербайджанский советский писатель, драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1930. Деп. Верх. Совета СССР 1—5-го созывов. Действит. чл. Академии наук Азерб. ССР. Первое крупное драматургич. произведение И.— драма «Хаят» (1937) о жизни колхозной деревни 30-х гг., отличается остротой драм. конфликта, реалистич. яркостью характеров. В 1938 написал пьесу «Мадрид» о героич. борьбе исп. народа с фашизмом. Пьеса «Мухаббет» («Любовь»), написанная в годы Отечеств. войны (1942), показывает духовную силу и красоту сов. народа. В ней созданы положительные образы наших современников. В 1962 написал лирич. комедию «Колхозница». Пьесы И. были пост. в Т-ре им. Азизбекова и др. т-рах Азербайджана; они оказали значительное воздействие на развитие нац. театр. иск-ва.

Соч.: Həjat, Бакы, 1937; Сечилмиш əсərləри, т. 1—3, Бакы, 1954 (т. 2—Пʼесләр); на рус. яз.— Хаят, Баку, 1940; Избр. произв. в 2 тт., М., 1958 (т. 1 — Пьесы).

Лит.: Даронян С., Проза Мирзы Ибрагимова, Баку, 1958 (с. 24—59 — Писатель и театр); его же, Мирза Ибрагимов, М., 1960 (с. 154—56. Краткая библиогр.); Советские писатели. Автобиографии, т. 1, М., 1959, с. 420—30. *К. Кас.*

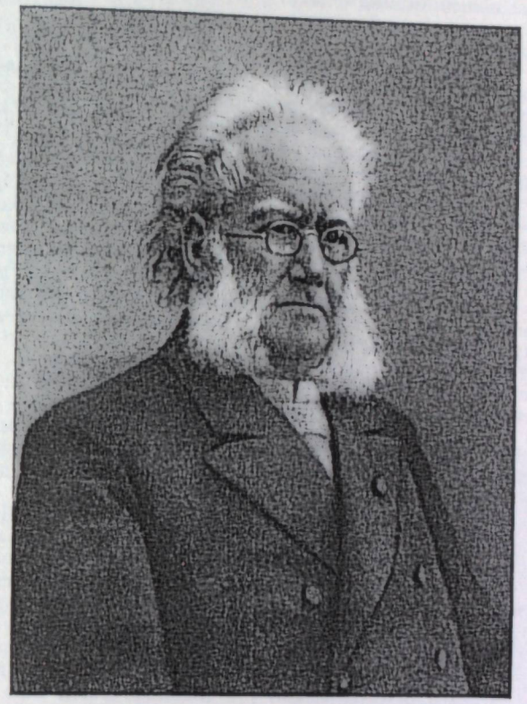
ИБРАГИ́МОВ, Хабибулла Калимуллич (29.XII.1894—17.III.1959) — башкирский советский композитор и драматург. Засл. деят. иск-в Башк. АССР (1951). И. принадлежат популярные муз. комедии «Башмачки» (Стерлитамак, 1922), «Зятушка» (Уфа, 1947), едко высмеивающие дореволюц. быт и нравы тат. баев-торгашей, а также ряд инструмент. пьес, маршей и песен, мн. из к-рых стали народными. Простота формы, яркий нар. юмор отличают муз. сценич. произв. И., особенно его комедию «Башмачки». *А. Хар.*

Соч.: Пьесалар, Өфө, 1960.

ИБРАГИ́МОВА, Галима [р. 28.XII.1909 (10.I.1910)]— татарская советская актриса. Нар. арт. Тат. АССР. Чл. Коммунистич. партии с 1945. В 1929 окончила тат. театр. техникум в Казани. В 1929—32 училась в Москве в ЦЕТЕТИСе. С 1933 И.— актриса Т-ра им. Камала. Тонкой лирикой, поэтичностью отмечены лучшие образы И.

Роли: Луиза Миллер (1933), Валентина («Страх», 1933), Дездемона (1936), Полина («Доходное место», 1938), Амина («Тукай» Файзи, 1938), Сальви («Хужа Насретдин» Исанбета, 1940), Фатима («Песня жизни» Амира, 1943), Катерина («Гроза», 1945), Ширин («Легенда о любви» Хикмета, 1955), Галия («Утраченная красота» Такташа, 1956), Корделия («Король Лир», 1956). *Х. К.*

ИБСЕН (Ibsen), Генрик [20.III.1828, Шиен,— 23.V.1906, Христиания (ныне Осло)] — норвежский драматург, театральный деятель. Творчество И. явилось высшим достижением реалистич. зап.-европ. драматургии 19 в. и во многом определило расцвет критич. реализма в норв. лит-ре, на к-рый указывал Ф. Энгельс: «...Норвегия пережила такой подъем в области литературы, каким не может похвалиться за этот период ни одна страна, кроме России» (Маркс К. и Энгельс Ф., Избр. письма, 1953, с. 418).



И. рос в семье разорившегося купца. Рано познал материальные лишения и горечь обществ. неравенства. Работая учеником аптекаря в г. Гримстаде, он написал свою первую, юношескую драму «Катилина» (1849), примечательную тираноборч. мотивами, навеянными событиями 1848. В 1850—51 И. жил в Христиании, занимался журналистикой. К активной театр. и драматургич. деятельности И. обратился в 1852, когда он был приглашён на пост художеств. руководителя, режиссёра и драматурга «Норвежского театра» в Бергене. Общественно-политические и эстетич. принципы И. сформировались под влиянием идей норв. крестьянской демократии, борьбы за нац. независимость и нац. культуру. В романтич. драмах «Ночь на св. Ханса» (1852), «Фру Ингер из Эстрота» (1855), «Пир в Сульхауге» (1855), «Улаф Лильекранс» (1856) (все пост. И. в бергенском «Норвежском т-ре»), «Воители в Хельгеланде» (1857, «Норвежский т-р» в Христиании—1878), в к-рых используется материал норв. истории, нар. творчества, выражены идеи свободолюбия и патриотизма, мир гордых и благородных героев прошлого противопоставляется мелочному корыстолюбию представителей бурж. общества.

Возглавляя в 1857—62 «Норвежский т-р» в Христиании, И., как и в период работы в Бергенском т-ре, своей режиссёрской деятельностью и критич. статьями борется за подлинно нац. иск-во, насыщенное обществ. содержанием, за иск-во, идеи, темы и стиль к-рого заложены «...в народе как неосознанное требование и как совершенно исчерпывающее выражение для свойственного нашей эпохе восприятия национального начала» (цит. по кн.: Ибсен Г., Собр. соч., т. 4, 1958, с. 737). Эстетич. взгляды И. в это время не свободны от отвлечённо-романтич. представлений о «нар. духе», о существенном в иск-ве, лишённом конкретных взаимосвязей с реальностью, в них сказывается влияние эстетизма. И. преодолевает эти тенденции в пьесе «Комедия любви» (1862, Христианийский т-р — 1878), в к-рой он впервые создал сатирич. образ чиновничье-филистерской Норвегии, высмеял претенциозные мещанские идеалы. В драме «Борьба за престол» (1863, «Норвежский т-р» в Христиании) И. вновь обратился к национально-историч. тематике. Зрелость и демократизм политич. концепции этой пьесы подчёркиваются точным и широким изображением картин нар. жизни, глубоким раскрытием идейно-нравственного содержания центр. образов. В 1864 И. уехал из Норвегии и до 1891 жил за границей, преимущественно в Италии и Германии. Новый этап творчества И. определяется разочарованием драматурга в норв. крестьянской демократии, его окончательным разрывом с буржуазно-либеральными деятелями. Гневная критика гос. и этич. норм совр. бурж. общества, присущего ему меркантилизма, духовного бессилия составляет пафос драматич. поэм «Бранд» (1865, «Новый т-р» в Стокгольме—1885) и «Пер Гюнт» (1866, Христианийский т-р—1876). В «Бранде» получает развитие гл. тема И.— свобода личности и, в частности, человеч. призвания. Трагич. конфликт этой философской драмы определяется индивидуалистич. бунтом героя, лишённым конкретного социального содержания. Противопоставляя духовный максимализм Бранда антигуманности бурж. мира, И. вместе с тем сознаёт противоречивость своих индивидуалистич. идеалов. Гл. герой пьесы «Пер Гюнт» — философско-символич. воплощение буржуазного индивидуума с его беспринципностью, приспособляемостью, эгоцентризмом. Являясь антиподом Бранда, Пер Гюнт в то же время родствен ему своим гипертрофированным индивидуализмом. Многообразие идейных и эстетич. задач, решаемых И. в «Пер Гюнте», предопределило многоплановость композиции поэмы, сложное, но гармоничное переплетение гротеска, социальной сатиры и лирики, элементов реалистического и фантастического. Окончательно порывая с романтич. тенденциями, И. не отказывается от использования нар. поэзии и сказок.

В 70-е гг. в творчестве И. критика идеологии и практики капиталистич. общества становится всё более последовательной и гневной. И. восхищается рус. революц.-демократич. движением: «Россия—одна из немногих стран на земле, где люди еще любят свободу и приносят ей жертвы. Поэтому-то страна и стоит так высоко в поэзии и искусстве» (цит. по кн.: Адмони В., Генрик Ибсен, 1956, с. 157). Однако, как и в 60-е гг., понимание несостоятельности и антигуманности капиталистич. общественно-политич. системы не перерастало у И. в осознание необходимости пролетарской революции: позитивная программа драматурга сводилась к отвлечённым требованиям «всемирного потопа», «революции духа», уничтожения всякого гос-ва. В своих следующих пьесах, написанных в жанре психологич. драмы, И. переходит от изображения широкой картины действительности к анализу отдельных явлений совр. жизни. Он стремится показать контраст между благополучной ви-

димостью и внутренней деградацией бурж. мира. И. создал новый тип аналитич. драмы, в к-рой особое значение приобретают предыстория персонажей, скрытые, внутренние причины их поступков, лаконичные и существенные для композиции пьесы бытовые детали. Действенное начало пьесы заключается не столько в развитии сюжета, сколько в духовной борьбе персонажей. Новаторское содержание реализма И. с особой силой проявляется в чётком, интеллектуально насыщенном, тщательно мотивированном диалоге, обладающем глубоким подтекстом. Драмы И. «...рисуют нам хотя маленький и среднебуржуазный, но совершенно несоизмеримый с немецким мир — мир, в котором люди еще обладают характером и инициативой и действуют, хотя зачастую с точки зрения иноземных понятий довольно странно, но самостоятельно» (Энгельс Ф., в кн.: Маркс К. и Энгельс Ф., Избр. письма, 1953, с. 420). Бунт героев против бурж. среды всегда связан с активным утверждением прав свободной и цельной личности, но никогда не приводит их к пониманию гл. причин трагич. положения, к-рое они стремятся преодолеть. В сатирич. комедии «Союз молодёжи» (1869, Христианийский т-р), в драмах «Столпы общества» (1877, там же), «Враг народа» (1882, там же — 1883) социальная проблематика получила выражение в критич. изображении порочных экономич. и политич. основ общества. Но чаще И. приходит к подобной постановке вопроса, к острым социально-критич. выводам, разрабатывая сугубо нравственные психологич. темы. В пьесе «Кукольный дом» (1879, Королевский т-р в Копенгагене) тема освобождения личности, обличение ханжества бурж. семейных отношений перерастают в обобщённое обвинение бесчеловечности обществ. устройства. В «Привидениях» (1881, труппа Й. Весселя, Чикаго—1882) трагедия фру Альвинг и её сына раскрывается как следствие общего распада бурж. семьи, морали, религии, их лицемерной, компромиссной сущности.

В 80—90-х гг. в драматургич. методе И. происходят существенные изменения. Тончайший психологич. анализ, реалистич. обрисовку характеров и среды И. органично сочетает с разработанной им в «Бранде» и «Пер Гюнте» системой символов, «со стремлением обобщить действительность до синтетических образов» (Луначарский А. В., Лит. газета, 1931, 29 марта). Сила социального обличения ослабевает, трагич. неспособность И. увидеть конкретные, действенные формы борьбы за радикальное изменение обществ. отношений приводит его к пересмотру проблемы «брандовского» стоицизма, проблемы героя-бунтаря. Эта тенденция характеризует драмы «Дикая утка» (1884, «Норвежский т-р» в Бергене), «Росмерсхольм» (1886, там же), «Женщина с моря» (1888, Христианийский т-р — 1889). Но гуманистич. позиции И. находят новое выражение в стремлении развенчать индивидуализм героев драм «Гедда Габлер» (1890, Христианийский т-р), «Строитель Сольнес» (1892, Христианийский т-р — 1893), «Йун Габриель Боркман» (1896, Драматич. т-р в Стокгольме). Основу драмы «Маленький Эйольф» составляет борьба гуманистич. и эгоистич. начал в человеке (1894, Христианийский т-р — 1895). В «драматическом эпилоге» «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» (1899, Королевский т-р в Копенгагене — 1900) И. осуждает антиобщественное, лишённое человечности искусство.

Творчество И. оказало большое влияние на развитие мировой реалистич. драматургии и театр. культуры. Это влияние проявляется в произв. Г. Гауптмана, Б. Шоу, Дж. Голсуорси, Г. Хейберга, Н. Грига, А. Миллера, Дж. Пристли и др. драматургов. Пьесы И. способствовали формированию идейно-эстетич. принципов крупнейших актёров и театр. коллективов скандинавских стран, Германии, Франции, США, Англии, Италии, Польши. Они входят в репертуар т-ров мн. стран.

В России И. получил известность в конце 19 в. Среди лучших пост. его пьес на рус. сцене: «Кукольный дом» (1884; Нора — Савина), «Пир в Сульхаугe» (1896; Маргит — Савина, Сигне — Мичурина-Самойлова, Баутесен — Давыдов) в Александринском т-ре; «Воители в Хельгеланде» (1892; Йордис — Федотова, Дагни — Ермолова, Сигурд — Южин), «Джон Габриель Боркман» (1904; Элла — Ермолова, Гунхильд—Федотова), «Привидения» (1909; фру Альвинг — Ермолова, Освальд — Остужев) в Малом т-ре; «Кукольный дом» (1904), «Строитель Сольнес» (1905), «Гедда Габлер» (1905) в Т-ре В. Ф. Комиссаржевской (гл. роли здесь играла В. Ф. Комиссаржевская, в её трактовке этих ролей зрители видели резкий протест против бурж. общества); «Маленький Эйольф» (1905) в Передвижном т-ре под рук. П. Гайдебурова и Н. Скарской. В ролях Бранда и Освальда выступал П. Орленев. В Моск. Художеств. т-ре были созданы наиболее значит. в дореволюционной России ибсеновские спектакли: «Гедда Габлер» (1899; Гедда — Андреева, Тесман — Москвин, Левборг — Станиславский), «Доктор Штокман» («Враг народа», 1900; Штокман — Станиславский), «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» (1900; Рубек — Качалов, Ирена — Савицкая, Майя — Книппер), «Дикая утка» (1901; Верле—Вишневский, Ялмар — Качалов), «Столпы общества» (1903; Берник — Станиславский), «Бранд» (1906; Бранд — Качалов), «Пер Гюнт» (1912; Пер Гюнт — Леонидов, Сольвейг — Коренева, Осе — Халютина). Нек-рые пост. МХТ («Доктор Штокман», «Бранд») выразили антибурж. пафос драматурга, раскрыли своеобразие его реализма. Передовые деятели рус. т-ра работали над драмами И. в сложной обстановке, когда ряд критиков (К. Бальмонт, Д. Мережковский, А. Белый, И. Аполлонская) писали об И. как о мистике, анархисте, эстете. Это сказалось в пост. «Гедды Габлер» Мейерхольдом. Объективную оценку творчества И. дала марксистская критика — Г. В. Плеханов и А. В. Луначарский. В сов. т-ре в 30-е гг. были пост. значит. спектакли: «Столпы общества» (1934; Берник—Певцов), «Кукольный дом» (1936; Нора — Карякина) в Ленингр. акад. т-ре драмы; «Нора» (1939; Нора—Гиацинтова, Гельмер — Берсенев) в Моск. т-ре им. Ленинского комсомола и др. В 50—60-х гг. выделяются пост. пьес: «Привидения» в Воронежском т-ре (1955; фру Альвинг — Супротивная, Освальд — Вишняков), Моск. драм. т-ре (1956, фру Альвинг — Енютина, Освальд — Песелев), Малом т-ре (1957; фру Альвинг — Гоголева); «Гедда Габлер» (1956; Гедда—Сухаревская) в Моск. т-ре киноактёра, «Нора» (1959; Нора — Орлова, Саввина) в Т-ре им. Моссовета; «Кукольный дом» (1960; Нора — Калинина) в МХАТе, «Столпы общества» (1960; Берник — Шатов) в Моск. т-ре им. Пушкина. Осуществлена лит.-муз. композиция драм. поэмы «Пер Гюнт» в пост. В. Аксёнова, А. Глумова, Л. Колесова. Во мн. муз. т-рах Сов. Союза пост. балет «Сольвейг, или Ледяная дева» Асафьева (на муз. Э. Грига), созданный на материале драматич. поэмы И.

Соч.: Samlede verker, v. 1—10, Kbh., 1898—1902; Samlede verker, v. 1—21, Oslo, 1928—1957; в рус. пер.— Собр. соч., т. 1—8, М., 1903—1907; Избр. соч., М.—Л., 1951; Собр. соч., т. 1—4, М., 1956—58.

Лит.: Маркс К. и Энгельс Ф., Избр. письма, 1953 (Ф. Энгельс—П. Эристу); Цеткин К., Генрик Ибсен, «Иностр. лит-ра», 1956, № 5; Меринг Ф., Генрик Ибсен, в кн.: Литературно-критич. работы, т. 2, М.—Л., 1934; Плеханов Г., Генрик Ибсен, в кн.: Искусство и литература, М., 1948; Луначарский А., Генрик Ибсен, в кн.: Ибсен Х., Избр. драмы, Л., 1935; Блок А., Г. Ибсен, в кн.: Собр. соч., т. 9, Л., 1936; Минский Н., Г. Ибсен. Его жизнь и литературная деятельность, СПБ, 1897; Иегер Г., Г. Ибсен, М., 1892; Немирович-Данченко В., Формы театра Ибсена, «Новый зритель, 1928, № 14; Адмони В., Г. Ибсен, М., 1956; его же, Творческий путь Г. Ибсена, в кн.: Ибсен Г., Собр. соч., т. 1, М., 1956; его же, Эстетические взгляды Г. Ибсена, там же, т. 4, М., 1958; Янковский М., Ибсен на русской сцене, там же, т. 4, М., 1958; Haakonsen D., H. Ibsens realisme, Oslo, 1957; Koht H., H. Ibsen. Eit diktarliv, Oslo, 1954; Shaw B., The quintessence of ibsenism, L., 1891; Northam J., Ibsen's dramatic method, L., 1952; Weigand H. J., The modern Ibsen, N. Y., 1960; Lothar R., H. Ibsen, Lpz. —B.—W., 1902; Ollén G., Ibsens dramatik, Stockh., 1955; Lund A., H. Ibsen og det norske teater, Oslo, 1925; Heiberg G., Ibsen og Bjornson paa scenen, Oslo, 1918; Nilsson N. A., Ibsen in Russland, Stockh., 1958; Ehrhard A., H. Ibsen et le théâtre contemporain, P., 1892.

Вл. М.

ИБСЕН (Ibsen), Лиллебиль (р. 6.VIII.1899)— норвежская актриса. Сценич. деятельность начала в 14 лет как танцовщица. Затем работала в т-ре М. Рейнхардта (Берлин), в т-рах «Колизей» и «Лирик» (Лондон), «Гилд» (Нью-Йорк). С 1928 И.— актриса Нового т-ра в Осло. Выступала и в оперетте (Ганна Главари — «Весёлая вдова» Легара). Гастролировала в Копенгагене, Стокгольме, Гётеборге и др. городах.

Роли: Гедда Габлер, Анитра, Эллида, Ирена («Гедда Габлер», «Пер Гюнт», «Женщина с моря», «Когда мы, мёртвые, пробуждаемся» Ибсена), Маргарита Готье («Дама с камелиями» Дюма-сына) и др.

Е. Ч.

«ИВА́Н СУСА́НИН» — опера М. И. *Глинки*, либр. Г. Розена, пост. 27 нояб. 1836, Большой т-р, Петербург (дирижёр Кавос, декорации Роллера; Сусанин — О. Петров, Антонида — М. Степанова, Собинин—Леонов, Ваня—Петрова-Воробьёва); 18 окт. 1837 пост. там же (в бенефис О. Петрова; с новой сценой Вани у ворот монастыря). В Большом т-ре в Москве пост. 7 сент. 1842 (дирижёр Иоганнис, декорации Серкова и Шеньяна; Сусанин — Куров, Антонида — Леонова, Собинин—Бантышев, Ваня — Петрова). Последующие возобн. в Мариинском т-ре: 1868, 1882, 1886, 1887, 1908; в Большом т-ре: 1872, 1879, 1892, 1904 (к 100-летию со дня рожд. Глинки; дирижёр Рахманинов, реж. Василевский, декорации Коровина, Головина, А. Васнецова; Сусанин — Шаляпин, Антонида — Неждановa, Собинин — Розанов, Ваня—Збруева). В 1875 пост. в Харькове на открытии оперного т-ра.



А. П. Иванов.

Среди исполнителей в рус. оперных т-рах: Радонежский, В. Петров, Корякин, Касторский (Сусанин); Павловская, Соловьёва, Е. Семёнова, Климентова, Александрова-Кочетова, Е. Степанова, Дейша-Сионицкая (Антонида); Кадмина, Леонова, Лавровская, Долина, Петрова-Званцева (Ваня); Михайлов, Булахов, Додонов, Усатов, Донской, Ершов, Дамаев (Собинин).

На сов. сцене пост. 21 февр. 1939, Большой т-р (на новый текст Городецкого; дирижёр Самосуд, реж. Мордвинов, худ. Вильямс, балетм. Захаров; Сусанин — Пирогов, Рейзен, Михайлов; Антонида — Барсова, Жуковская; Собинин — Большаков; Ваня — Златогорова. Гос. пр. СССР). В том же году — Т-р оперы и балета им. Кирова (в редакции Пазовского и Баратова, дирижёр Пазовский, реж. Баратов, худ. Федоровский, хормейстер Степанов, балетм. Бочаров; Сусанин — Яшугин, Антонида — Халилеева, Собинин — Наленц, Ваня — Вербицкая). В 1945 пост. в Большом т-ре в новой муз.-сценич. редакции. Пост. во мн. городах Сов. Союза: Саратов (1939, 1953), Куйбышев (1940, 1952, 1956), Одесса (1940), Киев (1940, 1949), Луганск (1940), Горький (1940, 1950), Харьков (1940, 1955), Ташкент (1941, 1945 и 1953), Ереван (1942), Новосибирск (1945, 1959), Пермь (1945), Львов (1949), Минск (1950), Рига (1951), Казань (1951), Улан-Удэ (1954).

Впервые пост. за рубежом в 1866 в Праге (дирижёр Балакирев); там же в 1877 на чеш. яз. (Антонида — Александрова-Кочетова). В 1874 пост. в Милане (Антонида—Меньшикова). Опера шла на сценах мн. городов мира, в т. ч.: Ницца (1881, на итал. яз.; 1890), Лондон (1887, на итал. яз.), Берлин (1888 и 1908, на рус. яз.; 1940), Копенгаген (1888, на рус. яз.), Манчестер (1888, на рус. яз.), Париж (1896), Гамбург (1900), Монте-Карло (1916, на рус. яз.), Нью-Йорк (1936, в концертном исп.), София (1949, пост. Соковнина), Прага (1949), Пхеньян (1957), Милан (1959).

Издания: «И. С.»—Партитура («Жизнь за царя»), СПБ, Стелловский, 1881; нов. изд., пересм. и исправл. Н. А. Римским-Корсаковым, А. К. Глазуновым, Лейпциг, Беляев, 1907; клавир («Ж. за ц.»), СПБ, Стелловский, 1857; под названием «И. С.» — Музгиз, 1942; то же, 1949, 1953.

Лит.: Михаил Иванович Глинка. Календарь, Л., 1954; Протопопов В., «Иван Сусанин» Глинки. Муз.-теоретич. иссл., М., 1961.

Н. Гр.

ИВАНКО́ВСКАЯ, Татьяна Львовна (р. 14.III. 1915)— украинская советская артистка балета. Засл. арт. УССР (1946). В 1931—33 училась в Ленингр. хореографич. уч-ще у М. Ф. Романовой. В 1935—55 работала в Одесском т-ре оперы и балета. Лёгкость и грациозность танца сочетались в иск-ве И. с яркой актёрской выразительностью. Создала образ сов. патриотки Олеси в одноим. героич. балете Русинова (пост. В. Вронского).

Партии: Лилея (о. п. Данькевича), Маша («Щелкунчик»), Одетта-Одиллия, Эсмеральда и др.

Ю. С.

ИВАНО́В (Кюндэ), Алексей Андреевич (1908—1934) — якутский советский драматург. Окончил Иркутскую учительскую семинарию. Лит. деятельность начал в 1923. Написал ряд агитац. пьес на совр. тематику, к-рые были пост. Якутским т-ром. В пьесе «Огни коммуны» стремился показать величие социалистич. революции, раскрывая эту тему в условных романтич. образах. Пьеса «В таёжной глуши» показывает жизнь глухой якут. провинции, «Леня»— разоблачает антинародную сущность якут. националистич. буржуазии. Гражданской войне посв. драма «Те годы», в к-рой И. впервые попытался создать образы коммунистов и комсомольцев.

Лит.: Очерк истории якутской советской литературы, М., 1955.

А. Ив.

ИВАНО́В, Алексей Петрович [р. 9(22). IX. 1904]— русский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. СССР (1951). В 1932 окончил Ленингр. консерваторию по классу проф. Г. А. Боссе; брал уроки





А. П. Иванов в ролях: 1. Шакловитый («Хованщина» Мусоргского). 2. Пролог («Паяцы» Леонкавалло).

у И. В. Ершова. Впервые выступил на оперной сцене в 1930 в Ленинграде. Пел на сцене Ленингр. Малого оперного т-ра (1932—36), оперных т-ров Свердловска, Саратова и Горького. С 1938 И.— солист Большого т-ра. Обладает голосом яркого, сильного звучания; исполнению И. присущи реалистич. убедительность, драматич. сила. Партии: Риголетто (Гос. пр. СССР, 1946), Пётр («Вражья сила» Серова, Гос. пр. СССР, 1948), Мазепа (Гос. пр. СССР, 1950), Демон; Чёрт («Черевички»), Комиссар («В огне» Кабалевского), Грязной, Тонио, Эскамильо и др.



ИВАНО́В, Андрей Алексеевич [р. 30.XI (13.XII). 1900] — русский советский



А. А. Иванов в роли Онегина.

артист оперы (баритон). Нар. арт. СССР (1944). Пению обучался в Киеве. В 1925 выступал в спектаклях Киевского передвижного оперного коллектива. Пел в Бакинском, Одесском, Свердловском т-рах оперы и балета. В 1934—1949 — солист Т-ра оперы и балета им. Шевченко, с 1950 — Большого т-ра. В 1956 оставил сцену. Голос И. сильный, красивого бархатного тембра, отлично звучал как в лирич. (Руслан, Евгений Онегин; Жермон — «Травиата», Валентин — «Фауст»), так и в драматич. партиях (князь Игорь, Риголетто, Демон, Грязной, Мазепа, Эскамильо; Скарпиа — «Тоска»). Исполнение И. отличалось большой эмоциональностью, драматич. выразительностью. Гастролировал за границей (Лондон, Вена, Берлин, Прага, Будапешт, Варшава). Выступал в концертах. *Е. В.*

ИВАНО́В, Валентин Алексеевич (р.12.VIII.1909) — русский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в (1952). Чл. Коммунистич. партии с 1941. В 1932 окончил Всесоюзные режиссёрские курсы. В 1933—37 учился в ГИТИСе (театроведч. ф-т), по окончании к-рого работал зав. лит. частью Рязанского т-ра. Затем был художеств. руководителем (гл. реж.) в т-рах Рязани (1939 — 45), Волгограда (1945 — 50), Костромы (1950 — 59). С 1959 — гл. реж. Ставропольского т-ра.

Пост.: «Воевода», «Бесприданница» (1947); «Последняя жертва», «Без вины виноватые» Островского, «Егор Булычов и другие» (1949), «Зыковы», «Васса Железнова», «Иванов», «За тех, кто в море!» (1946) и др. *Э. К.*

ИВА́НОВ, Всеволод Вячеславович [р. 12 (24). II. 1895] — русский советский писатель, драматург. Род. в семье учителя. Участвовал в гражд. войне в Сибири. Печататься начал в 1915. Первые драматургич. опыты И. (мелодрамы для труппы провинциальных актёров, выступавшей на ж.-д. станциях Зап. Сибири, 1914; пьеса «Чёрный занавес», 1918) не сохранились.

В 1927 по мотивам своей повести И. написал для МХАТа драму «*Бронепоезд 14-69*», пост. к десятилетию Октябрьской революции (художеств. руководитель постановки К. С. Станиславский, реж. Судаков и Литовцева). В этой пьесе, являющейся одним из лучших произведений сов. драматургии, отмеченной высокой поэтичностью, наиболее полно сказалось стремление И. к эпич. формам драмы, яркой колоритности и сочности характеров. Образы героев революции и гражд. войны были впервые раскрыты с убедительной правдивостью. Динамичная форма драмы способствовала мощному звучанию темы героич. борьбы народа за власть советов, прославлению боевой международной солидарности трудящихся. В пьесе отчётливо были выявлены ведущая роль партии большевиков, победоносная сила союза рабочих и крестьян в пролетарской революции. Образы коммуниста Пеклеванова, партизана Вершинина и др. позволили Станиславскому осуществить свою заветную мечту— «показать революцию через душу человека». Спектакль МХАТа — важнейший этап истории сов. т-ра. Пьеса «Бронепоезд 14-69» шла во многих т-рах страны, переводилась на яз. народов СССР (в Грузии, в переработке С. Шаншиашвили, под назв. «Анзор»), впоследствии ставилась и за рубежом: во Франции, Чехословакии, Венгрии, Австралии и др. странах.

Тематике гражданской войны были посвящены пьесы И.: «Блокада» (1929, МХАТ), «Голуби мира» (1937, пост. 1938, Центральный театр Красной Армии) и «Пархоменко» (сценический вариант одноимённого романа И., 1941, там же). Писал также пьесы, посв. рус. истории: трагикомедия «Двенадцать молодцов из табакерки» (1936) о последних днях царствования Павла I, «Вдохновение» (1940) о т. н. смутном времени начала XVII века, «Ломоносов» (1953, МХАТ).

Соч.: Пьесы, М., 1954; Избранные произведения в двух томах, М., 1954 (т. 1 — Пьесы); От сцены «На колокольне» к «Бронепоезду 14-69», в сб.: Идейность и мастерство, М., 1953; Как был написан «Бронепоезд 14-69», «Молодая Гвардия», М., 1957, № 1.

Лит.: Горчаков Н., Режиссерские уроки К. С. Станиславского..., М., 1952, с. 465—526; Зайцев Н., Драматургия Всеволода Иванова, Л.—М., 1962 (имеется библиография); Яновский Н. Н., Всеволод Иванов, Новосибирск, 1956; Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1—2, М., 1954—60. *К. Ф.*

ИВА́НОВ, Вячеслав Васильевич (р. 1.XII. 1885)— русский советский театральный художник. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1947). Учился в художеств. школах Казани и Киева. С 1906 — в Моск. уч-ще живописи, ваяния и зодчества (окончил в 1910). С 1908 — пом. декоратора в Оперном т-ре Зимина. Как театр. художник самостоятельно начал работать в 1909. Оформлял спектакли в т-рах Баку, Тбилиси, Еревана. В 1948—59 — художник Центр. детского т-ра (Москва).

Спектакли: Рабочий т-р, Баку (1923—26) — «Овод» по Войнич, «Шторм»; Т-р оперы и балета, Баку — «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Пиковая дама»; Рабочий т-р, Тбилиси (1937—38) — «Любовь Яровая», «Горе от ума», «Огненный мост» Ромашова; Т-р оперы и балета им. Спендиарова, Ереван (1946—49) — «Иоланта» Чайковского, «Шехеразада» Римского-Корсакова, «Князь Игорь»; Центр. детский т-р— «Два капитана» (1948) Каверина, «В добрый час!» Розова (1954), «Волшебный цветок» Жень Дэ-яо (1958) и др. *Ан. Ш.*

ИВА́НОВ, Вячеслав Вениаминович (р. 13.III. 1906) — русский советский художник театра и кино. Учился в Ленингр. художеств. техникуме при Академии художеств (1924—27). В т-ре работает с 1928. В 30-е гг. И. преподавал в студии при Большом драм. т-ре в Ленинграде, работал в области театр. плаката, станковой живописи. В 1943—55— гл. художник Ленингр. т-ра им. Ленинского комсомола.

Спектакли: в Ленингр. т-ре им. Ленинского комсомола — «На всякого мудреца довольно простоты» (1944), «Где-то в Сибири» Ирошниковой (1949), «Семья» Попова (1950), «Дорогой бессмертия» по Фучику (1951, Гос. пр. 1952), «Гибель эскадры» (1952); «В добрый час!» (1955) Розова; в Большом драм. т-ре — «Дали неоглядные» Вирты (1958), «Гибель эскадры» (1960).

Соч.: Художник в спектакле, в сб.: «Дорогой бессмертия», Л., 1958.

Лит.: Театральные художники Ленинграда, «Театр», 1952, № 7. *Ан. Ш.*

ИВА́НОВ, Вячеслав Иванович [16(28).II.1866 — 16.VII.1949] — русский поэт, драматург, историк и теоретик искусства. Учился в Моск. ун-те на историко-филологич. ф-те, затем занимался историей, филологией и философией в Берлине. Изучая гл. обр. культ Диониса и вопрос о происхождении трагедии, И. написал работы: «Эллинская религия страдающего бога» (1904), «Религия Диониса» (1905), «Дионисийство и прадионисийство» (1923). Проблемы т-ра ставятся в его книгах «По звёздам», «Борозды и межи», а также в ряде статей. И. сотрудничал в символистских журналах («Аполлон», «Весы» и др.). Автор трагедий «Тантал» (1905) и «Прометей» (1919). Театр. воззрения И. явились выражением идеалистич. реакции в рус. иск-ве нач. 20 в., вызванной кризисом бурж. культуры и распространением идей *символизма*. И. выдвигает теорию чередования в истории человечества т. н. органич. культур, порождающих иск-во народное, коллективное, «соборное», и критич. культур, вызывающих появление узкоиндивидуалистич. иск-ва для немногих. Таково бурж. (декадентское, импрессионистич. и пр.) иск-во, к-рому И. противопоставлял «подлинный символизм», возвещающий «органич. культуру» будущего. Считая осн. качествами нового иск-ва синтетизм, объективность, слияние личности с коллективом, И. выдвигал т-р на первое место среди др. иск-в. Он утверждал, что т-р, отбросив свои совр. формы и используя опыт других «органич. культур» (эллинизма, средних веков), должен обратиться к постановке мистерий, всенародных действ, представлений, где нет зрителей и актёров, а все являются участниками некой театр. литургии. Такой т-р, отражая «высшую реальность»— реальность «человеческого духа», сольётся с религией, вернётся к истокам мифотворчества.

Воздействие идеалистич. идей И. широко сказалось на развитии рус. театр. символизма. И. стремился осуществить свои театр. идеи на практике (создание Башенного театра на квартире И. и др.).

В первые годы после Октябрьской революции И. работал в историко-театр. отделе Наркомпроса (в Москве, с 1921 — в Баку). Идеи И. оказали влияние на теоретиков *Пролеткульта*. Однако конкретные социальные задачи, стоявшие перед сов. культурой, оказались чужды И. Он эмигрировал из Сов. Союза. С 1924 И. жил в Италии.

Соч.: По звёздам, М., 1909; Борозды и межи, М., 1916. *Т. Р.*

ИВАНО́В, Евгений Васильевич [р. 27.II(12.III). 1901] — русский советский артист оперы (бас). Нар. арт. Казах. ССР (1938). В 1927 окончил Муз. студию им. Глазунова в Ростове-на-Дону. В 1927—34— солист Т-ра оперы и балета им. Ахундова в Баку. Пел в оперных т-рах Киева, Горького, Ленинграда, Алма-Аты и др. С 1944 И.— солист Большого т-ра. Выступал в концертах. В 1959 оставил сцену.



Е. В. Иванов в роли Мефистофеля.

Партии: Сусанин, Мельник, Кончак, Гремин; Иван Грозный («Псковитянка» Римского-Корсакова), король Рене («Иоланта Чайковского), Мефистофель, Дон Базилио и др. *Е. В.*

ИВАНО́В, Иван (1864—1941) — болгарский композитор, музыкально-общественный деятель. Один из создателей (совм. с В. Каунским) первой нац. болг. оперы «Камен и Цена» (1911, «Болгарская оперная дружба», София). Несмотря на слабости либр., эта опера (на сюжет поэмы И. Вазова «Громада») имела большой успех благодаря богатству муз. красок, блестящей оркестровке, использованию интонаций болг. муз. фольклора, ясности языка. *Н. Дубр.*

ИВА́НОВ, Иван Иванович (р. 22.IX.1862—ум. в конце 20-х гг.) — русский историк литературы, театровед, критик. Профессор. Окончил историко-филологич. ф-т Моск. ун-та (1886). Лит. деятельность начал в 1887. Сотрудничал в журн. «Артист» (1889—95); выступал с театр.-критич. статьями, рецензиями в журн. «Дневник театрала», «Мир божий», «Русская мысль», «Театрал», «Театральная библиотека», «Театр и искусство», газ. «Московские ведомости» и др. Придерживался в начале своей деятельности либеральных взглядов, но вскоре перешёл на реакц. позиции (неверная оценка истории рус. обществ. мысли, выпады против революц.-демократич. критики). Интерес представляют рецензии И. о гастролях западноевропейских актёров и рус. постановках пьес Шиллера и Шекспира, а также его диссертация о французском театре.

Соч.: Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII в., М., 1895 (Ученые записки имп. Моск. ун-та) (магистер. дисс.); Шекспир. Его жизнь и литературная деятельность, СПБ, 1896; Писемский, СПБ, 1898; История русской критики, ч. 1—4, СПБ, 1898—1900; А. Н. Островский. Его жизнь и литературная деятельность, СПБ, 1900; Испания. Сервантес—Лопе де Вега—Кальдерон, [М., 1901]. *А. Шн.*

ИВАНО́В, Константин Васильевич [15(27).V.1890— 13(26).III.1915] — чувашский поэт. Учился в Симбирской чувашской учительской школе. За участие в волнениях учащихся был в 1907 из школы исключён. Позднее преподавал чистописание и рисование. В 25 лет умер от туберкулёза. И.— автор многочисл. поэтич. произв., в т. ч. классич. поэмы «Нарспи»; эта насыщенная драматургич. элементами поэма заложила основы чувашской драматургии. В 1922 была инсценирована П. Н. Осиповым и пост. на нац. сцене. Среди последующих пост. «Нарспи» — спектакль 1940—41 (инсц. А. Калгана и В. Алагера). И. принадлежит неоконченная трагедия «Раб дьявола». *Ф. Р.*

ИВА́НОВ, Константин Иванович (р. 25.XII.1911)— чувашский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в Чув. АССР (1950). Чл. Коммунистич. партии с 1941. В 1938 окончил режиссёрский факультет ГИТИСа, с 1937 — режиссёр Чувашского академич. т-ра. В 1941—47 был в армии. Пост. спектакли: «Айдар» Осипова (1937), «Как закалялась сталь» (1937), «Ялта» Павлова (1948), «Когда расцветает черёмуха» Максимова-Кошкинского и Орлова-Шузьм (1949), «Энтин» Ржанова (1949), «Никита Бичурин» Романова (1959), «Кукушка всё кукует» Терентьева (1960) и др. Творчество И.— режиссёра яркой творч. фантазии — способствует развитию чувашской нац. драматургии и т-ра. *Ф. Р.*

ИВА́НОВ, Лев Васильевич [р. 20.II(5.III).1915] — русский советский актёр. Нар. арт. Лит. ССР (1960). Член Коммунистич. партии с 1953. Сценич. деятельность начал в 1935 в моск. Камерном т-ре, еще будучи учеником студии при этом т-ре (окончил в 1937); работал здесь до 1941. В 1945—61—актёр Вильнюсского т-ра. Роли: Отелло, Незнамов, Жадов; Хельмер («Нора»), Шванда; Бахирев («Битва в пути» по Николаевой), Мересьев («Настоящий человек» по Полевому), Черкун («Варвары») и др. Выступал как режиссёр. С 1961 И.— в труппе МХАТа. Роли: Эзоп («Лиса и виноград» Фигейреду), Кроссмен («Осенний сад» Хеллман). *А. Ив.*

ИВАНО́В, Лев Иванович [18.II (2.III).1834 — 11(24). XII.1901] — русский артист балета, балетмейстер. В 1844 поступил в Петерб. театр. уч-ще, занимался классич. танцем у А. И. Пименова, П. Фредерика (Малаверня), Э. Гредлю, Ж. Петипа-отца. В 1852 окончил уч-ще и был зачислен в петерб. балетную труппу. Выступал партнёром Е. И. Андреяновой и Т. П. Смирновой.



В 1869, после отъезда из Петербурга А. Сен-Леона и назначения М. И. Петипа балетмейстером петерб. труппы, И. занял положение первого танцовщика, но вскоре уступил первенство П. А. Гердту. Последний раз выступил на сцене в 1893. Среди партий — Феб и Клод Фролло («Эсмеральда»), Валентин («Фауст» Пуни), Солор («Баядерка» Минкуса), Колен («Тщетная предосторожность»), Конрад («Корсар» Адана и Пуни) и др. Талантливый танцовщик, выразит. мимич. актёр, И. отличался скромностью и часто уступал выигрышные партии другим. С 1858 И. преподавал в младших классах Петерб. театр. уч-ща: у него начинали учиться Е. О. Вазем, М. Н. Горшен-



Сцена из балета «Щелкунчик» в пост. Л. И. Иванова.

кова, Е. П. Соколова, К. М. Куличевская, М. Ф. Кшесинская, О. И. Преображенская, А. Я. Вагановa и др.

В 1882 И. был назначен режиссёром петерб. балетной труппы, возобновлял старые спектакли и ставил танцы в операх. С 1885 — второй балетмейстер т-ра. С этого времени началась его самостоятельная работа балетмейстера.

Будучи одарённым музыкантом, И. придавал музыке неизмеримо больше значения, чем все предшествующие или современные ему хореографы. Музыка для И. была источником хореографич. образности.

В 1887 И. пост. в традициях романтич. балета «Очарованный лес» Дриго и «Гарлемский тюльпан» Шеля, в к-рых использовал фантастику и фольклор. На летней сцене в Красном Селе, под Петербургом, он показал балеты «Севильская красавица» (муз. сборная, 1888), «Шалость Амура» и «Праздник лодочников» Фридмана (1890, 1891) («Шалость Амура» перешла затем на сцену Мариинского т-ра). В 1890 И. пост. половецкие пляски для премьеры оперы Бородина «Князь Игорь», а в 1892 — славянские танцы для 1-го и 2-го актов оперы-балета «Млада» Римского-Корсакова. В 1892 И. поставил «Щелкунчик», где самобытно воплотил в танце поэзию зимней природы, увиденной глазами ребёнка (танец снежных хлопьев). Муз.-симфонич. развитие действия определяло разработку действия танцевального, тонкую «инструментовку» кордебалетного танца. В 1922 спектакль был поставлен в др. редакции, и с тех пор хореография И. утрачена. Однако историч. значение этой постановки, её воздействие на балетный т-р своего времени исключительно велико.

Поставив затем «Волшебную флейту» Дриго (1892) и 2-й акт (бал) в «Золушке» Шеля (1893), И. вновь обратился к музыке Чайковского. В 1894 в Мариинском т-ре на концерте памяти Чайковского впервые исполнялся 2-й акт «Лебединого озера» в пост. И. В 1895 И. пост. последний акт балета (1-й и 3-й акты пост. М. И. Петипа). Продолжая лучшие романтич. традиции рус. хореографии 19 в., спектакль этот выражал новаторские устремления постановщика. И. симфонически разработал ансамблевые сцены лебедей во взаимодействии с лирико-трагедийным характером героини — заколдованной царевны Одетты. Совершенство хореографич. форм органично вытекало из поэтич. содержания образов. Балетная сказка была поднята до философских раздумий об участи прекрасного в условиях мрачной современности.

В спектаклях «Ацис и Галатея» Кадлеца (1896), «Дочь микадо» Врангеля (1897) слабая музыка не позволила И. углубить опыты симфонизации танца. Он

успешно продолжил их во 2-й рапсодии Листа, впервые исполненной в 1900 как вставной номер в балете «Конёк-Горбунок». Смерть не дала И. завершить постановку «Сильвии» Делиба, её закончил П. А. Гердт. Задуманную И. постановку «Египетских ночей» Аренского осуществил М. М. Фокин.

Б. В. Асафьев назвал И. «душой русского балета».

Соч.: Мои маленькие воспоминания, «Петербургская газета», 1901, 13 декабря, № 342, с. 5.

Лит.: Асафьев Б. В., Избранные труды, т. 2, М., 1954; Волынский А., «Маляр негодный», «Жизнь искусства», 1923, № 7, с. 4—5; Борисоглебский М. В., [сост.], Материалы по истории русского балета, т. 1, Л., 1938; 1937, с. 169—99; его же, П. И. Чайковский и балетный театр его времени, М., 1956.

В. Кр.

ИВА́НОВ, Леонид Гордеевич (1898—1936) — советский цирковой артист, дрессировщик животных. С семилетнего возраста работал в акробатич. труппе, руководимой его отцом. Участвовал в номере «икарийские игры». С 1925 выступал с дрессированными животными (лошади, верблюд, собаки, обезьяны, попугаи и др.). Вносил в свои номера элементы рус. нар. представления, выступал в рус. костюме (рубашка, шаровары, сапоги). И. работал с животными легко, непринуждённо, весело, вводил в номер комич. эпизоды (скачки собак, костюмированных под жокеев, вальсирующий верблюд и др.).

Ю. Д.

ИВА́НОВ, Николай Иванович (1811 — 5. XII. 1891) — русский антрепренёр. Св. 50 лет держал антрепризы во мн. городах дореволюц. России (Архангельск, Витебск, Екатеринбург, Ирбит, Казань, Кострома, Кронштадт, Нарва, Нижний Новгород, Новгород, Омск, Оренбург, Псков, Ревель, Рига, Рыбинск, Самара, Саратов, Симбирск, Тверь, Томск, Ярославль и др.). В разные годы у И. работали Д. А. Агренев-Славянский, В. Н. Андреев-Бурлак, П. Васильев, В. В. Зорина, И. П. Киселевский, А. И. Красовский, Н. К. Милославский, Н. Х. Рыбаков, В. В. Самойлов и др. Оставил «Воспоминания»— о крепостном т-ре, о быте старой рус. театр. провинции.

Соч.: Воспоминания театрального антрепренера Н. И. Иванова, [запись М. В. Шевлякова], «Исторический вестник» П., 1891, т. 46, № 10, 11, 12.

Лит.: «Исторический вестник» 1892, т. 47, № 2 (некролог).

А. Шн.

ИВА́НОВ, Николай Кузьмич [10(22).X.1810—7(19).VII.1880] — русский артист оперы (тенор). Мальчиком был взят в Придворную певческую капеллу, где обратил на себя внимание прекрасными вок. данными. Основы вок. школы прошёл у М. И. Глинки. В 1830 вместе с Глинкой был в Италии; совершенствовался у Э. Бьянки в Милане, затем в Неаполе у Ж. Фодор-Менвьель. В 1832 И. с успехом дебютировал на сцене в Неаполе в опере «Анна Болейн» Доницетти; в 1839 пел партию Эдгара («Лючия ди Ламмермур» Доницетти), выступал в т-ре «Ла Скала», в т-рах Парижа и Лондона, снискав себе славу первоклассного певца. Считался единственным соперником Дж. Рубини. И. обладал высоким грудным голосом исключит. красоты. В возрасте 35 лет оставил сцену. Был другом Дж. Россини и горячим поклонником его музыки.

Лит.: Глинка М. И., Записки..., Л.—М., 1952; Смоленский Ст., О теноре Иванове..., «Русская муз. газ.», 1903, № 44.

ИВА́НОВ, Сергей Иванович (1885—1942) — русский советский театральный художник. Окончил Строгановское уч-ще, затем занимался в Моск. уч-ще живописи, ваяния и зодчества у К. А. Коровина. В 1906 был приглашён в Большой т-р для выполнения декораций по эскизам Коровина к балету «Дон Кихот». После этого занимал здесь должность художника-исполнителя. С самостоят. работами начал выступать в сов. время. Блестяще владея иск-вом света, театр. техникой, И. всегда создавал подлинно

театральные, неожиданные по решению, живописные декорации.

Спектакли: «Лево руля» Билль-Белоцерковского (1926—1927, Малый т-р), «Елизавета Петровна» Смолина (1924, 2-я Студия МХАТа), «В людях» по Горькому (1933, МХАТ), «Борис Годунов» и «Золотой петушок» (1929, 1932, Муз. т-р им. Станиславского), «Мазепа» (1934, Большой т-р).

Лит.: С. И. Иванов. 1885—1942. Каталог, М., 1947.

Ан. Ш.

ИВАНО́В, Фёдор Фёдорович (4.VII.1777—31.VIII. 1816)—русский драматург. В пьесах И. выразились характерные для 1800-х гг. вольнолюбивые тенденции. В его драме «Семейство Старичковых, или За богом молитва, а за царём служба не пропадают» (1807), связанной с направлением *сентиментализма*, героизируются простые бедные люди, создан образ талантливого скульптора-разночинца. Особенный интерес представляет трагедия И. «Марфа Посадница, или Покорение Новогорода» (1809), в к-рой он стремится развить политич. идею «Вадима Новгородского» Княжнина, освещая борьбу новгородцев с Москвой (16 в.) с республиканских, антимонархич. позиций. В «Марфе Посаднице» ясно прослеживается формирование новой, декабристской трагедии с характерными для неё вольнолюбивыми патриотич. чувствами, обращением к нац. истории, тяготением к романтич. усложнённой трактовке личности. Постановка «Марфы Посадницы» на сцене была запрещена цензурой.

И. принадлежат также: комедия «Женихи, или Век живи и век учись» (1808), в к-рой Щепкин с большим успехом на протяжении всей своей творческой жизни исполнял роль охотника Горлопанова, комедия «Не всё то золото, что блестит» (1807), а также перевод франц. переделки «Разбойников» Шиллера («Разбойники, или Роберт, атаман разбойников»), ставившийся в Петербурге (с А. С. *Яковлевым*), в Москве (с С. Ф. *Мочаловым*, 1809) и в провинц. т-рах.

Соч.: Сочинения и переводы, ч. 1—4, М., 1824.

Лит.: Бочкарев В. А., Русская историческая драматургия начала XIX века (1800—1815 гг.), в кн.: Ученые записки [Куйбышевского Гос. педагогич. ин-та им. В. В. Куйбышева], вып. 25, Куйбышев, 1959, с. 267—92; Родина Т., Русское театральное искусство в начале XIXв., М., 1961.

Т. Р.

«ИВА́НОВ» — драма в 4 д. А. П. *Чехова*. Соч.: 1887—1-я ред., 1888 — 2-я ред., 1889 — 3-я и 4-я редакции. Пост. в 1-й ред. в нояб. 1887 в Гор. т-ре Саратова, 19 нояб. — в Т-ре Корша (бенефис Светлова, Иванов — Давыдов, Сарра — Глама-Мещерская, Шабельский — Киселевский, Лебедев — Градов-Соколов, Зинаида Савишна — Вороадина, Саша — Рыбчинская, Львов — Солонин, Бабакина — Кошева, Боркин — Светлов), возобн. (1889, 1900, 2-я ред.; Иванов — Горев, Солонин).

31 янв. 1889 (в 3-й ред.) — Александринский т-р (Иванов — Давыдов, Сарра — Стрепетова, Шабельский — Свободин, Лебедев — Варламов, Зинаида Савишна — Жулева, Саша — Савина, затем Мичурина, Львов — Чернов, Боркин — Далматов); возобн. 1897, 1909 (Иванов — Ге, Горев, Ходотов, Сарра — Савина, Лебедев — К. Яковлев, Саша — Комиссаржевская, Львов — Аполлонский); 19 окт. 1904 — МХАТ (в 4-й ред., положенной в основу первого печатного изд. пьесы; пост. была посв. памяти Чехова. Реж. Немирович-Данченко, худ. Симов; Иванов — Качалов, Сарра — Книппер-Чехова, Шабельский — Станиславский, Лебедев — Лужский, Зинаида Савишна — Самарова, Саша — Тарина, Львов — Москвин, Бабакина — Бутова, Косых — Грибунин, Боркин — Леонидов); Новый т-р, Петербург (1904; Иванов — Баратов, Сарра — Арнольди, Шабельский — Горев, Лебедев — Светлов, Саша — Яворская); Общедоступный т-р под рук. Гайдебурова, Петербург (1910; Иванов — Гайдебуров, Сарра — Скарская). В 1910 «И.» шёл в любительском кружке литераторов (Петербург).

На провинц. сцене «И.» ставили: Товарищество моск. драм. артистов под рук. Соловцова, Одесса (1889; Иванов — Давыдов, Лебедев — Соловцов, Саша — Рыбчинская, Львов — Рощин-Инсаров, Боркин — Светлов); Иркутский т-р (1889); Казанский т-р (1894; Иванов — Шувалов, 1897; Иванов — Каширин); т-р «Соловцов», Киев (1897; Иванов — Рощин-Инсаров); Харьковский т-р (1901; Иванов — Лепковский); Пермский т-р, антреприза Зарайской (1909); Екатеринославский т-р, антреприза Басманова (1910; Иванов — Аркадьев); Воронежский т-р, антреприза Никулина (1911; Иванов — Муромцев) и мн. др.

На сов. сцене «И.» ставили: Моск. т-р им. Пушкина (1955, реж. Кнебель, худ. Пименов и Мазенко; Иванов — Б. Смирнов, Сарра — Пиритинская, Шабельский — Шатов, Лебедев — Чирков), Малый т-р (1960, реж. Бабочкин, худ. Куманьков; Иванов — Бабочкин, Царёв, Сарра — Роек, Шабельский — Велихов, Лебедев — Жаров, Зинаида Савишна — Шатрова, Львов — Горбатов, Боркин — Н. Подгорков); Смоленский т-р (1940; реж. Ростовцев, худ. Медовщиков); Ленингр. Новый т-р (1941; реж. Сушкевич, худ. Малобродский); Таганрогский т-р (1946, реж. В. Белокуров; 1960, реж. С. Лавров, Мартынова); Костромской т-р (1957; реж. Мизецкий, худ. Пирогов); Брянский т-р (1960; реж. Сапегин, худ. И. Григорьев); Мукачевский т-р (1960; реж. Ляховецкий, худ. Зелинский); Ставропольский т-р (реж. В. Иванов, худ. Воротников) и др.

За рубежом «И.» ставили: т-р «Вигсинхаа», Будапешт (1923); труппа «Хайюдза», Токио (1954); «Коморный т-р», Прага (1955); «Пикколо-театр», Генуя (1957); Национальный шведский т-р «Драматен», Стокгольм (1957); труппа Моклера, Париж (1958); Словацкий Нац. т-р, Братислава (1960) и др.

Издания: Первое изд. (литографированное), изд. Моск. театр. биб-ки Рассохиной, М., 1889; первый печатный текст пьесы: «Северный вестник», 1889, № 3; из послед. изд.— Чехов А. П., Собр. соч., т. 13, СПБ, 1903; из сов. изд.— Чехов А. П., Собр. соч., т. 9, М., 1956.

Лит.: Homo Novus, По театрам, «Театр и искусство», П., 1909, № 38; Немирович-Данченко Вл. И., Из режиссерского экземпляра «Иванова», «Театр», М., 1960, № 1, с. 148—51.

А. Шн.

ИВАНО́ВА, Евдокия Алексеевна [р. не позднее 1812 — ум. 26.XII. 1904 (8.I. 1905), Екатеринбург] — русская драматическая и оперная артистка (сопрано). Крепостная помещицы В. П. Тургеневой (матери И. С. Тургенева), И. была определена в театр. школу при крепостном т-ре. 13 лет отдана на оброк антрепренёру П. А. Соколову, державшему т-р в Воронеже. После выступления в роли Анюты в комич. опере «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова (муз. Соколовского) 16-летняя актриса стала исполнять ведущие оперные партии и первые роли ингенюю в водевилях. В последующие годы И. с труппой Соколова играла в Тамбове, Саратове, Симбирске; в 1833—42 — в Казани. В 1839 в роли герцогини д'Асколи («Пятнадцатилетний король», комедия, пер. с франц. А. Ж.) И. проявила комедийное дарование; в том же году исполняла роли в водевилях. Среди её оперных партий: Анета, Анжела («Волшебный стрелок», «Чёрное домино» Вебера). В нач. 40-х гг. И. была выкуплена Соколовым, своим гражданским мужем, из крепостной зависимости и получила «вольную». После пожара в Казани (1842) труппа Соколова обосновалась в Екатеринбурге, положив в 1843 начало проф. т-ру на Урале (летом она ежегодно играла в Перми, в феврале — на Ирбитской ярмарке). В сезоне 1843—44 И. исполнила партии Амины [опера «Невеста-лунатик» («Сомнамбула») Беллини], Таисии (комич. опера-водевиль «Оборотни, или Спорь до слез...», пер. с франц., муз. Париса). Среди её водевильных ролей в этот период: Славская («В людях — ангел, не жена, дома с мужем — сатана» Д. Ленского), Катерина (о. и. Фёдорова) и др. Екатеринбургская пресса отзывалась о ней как о лучшей актрисе т-ра, отмечала чёткость её игры, тщательную отделку ролей, находила её голос чистым, сильным, приятным, но малообработанным. Благодаря гастролям по Сибири И. стала популярной и там. И. играла также в переводных драмах и мелодрамах. На Урале в труппе Соколова И. прослужила 15 лет; после его отказа от антрепризы 12 лет играла в Иркутске. Исполняла роли грандам и старух. С 1875 работала в Екатеринбурге (1878—79, антреприза П. М. Медведева) с выездами в Пермь и Ирбит. В этот период иск-во И. приобретает большую глубину, простоту, искренность чувств.

Роли: Фрошар («Две сиротки» Деннери, 1879), Клучкина (водевиль «Бедовая бабушка» Баженова), графиня Хрюмина («Горе от ума») и др. Последнее выступление И. состоялось в 1899 (Екатеринбург, роль Клучкиной).

История жизни И. послужила основой для нек-рых произв. Мамина-Сибиряка («Доброе старое время», «Поправка д-ра Осокина»); в историч. очерке «Город Екатеринбург» Мамина-Сибиряка история Екатеринбургского т-ра написана (по свидетельству писателя) со слов И.

Лит.: [А. Ж.], О Казанском театре, «Репертуар русского театра», СПБ, 1840, кн. VIII, с. 15—17, 19, 20, 22;

Курочкин Ю., Из театрального прошлого Урала. Заметки собирателя, Свердловск, 1957, с. 105—26; Беккаревич Н., Столетняя артистка (вместо некролога), «Исторический вестник», 1905, т. 101, июль, с. 141—48; Contre-Баран, Екатеринбургский театр (Письмо к редактору), «Репертуар и Пантеон», СПБ, 1844, т. VI, кн. 4, с. 22, 25—27. *Е. Фил.*

ИВАНО́В-БОРЕ́ЦКИЙ, Михаил Владимирович. [14(26).VI.1874—1.IV.1936] — русский советский музыковед, педагог и композитор. Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та (1896). Теорией композиции занимался в 1894—96 в Москве у Н. С. Кленовского, в 1898—1900 в Петербурге у Н. А. Римского-Корсакова. В 1901—05 И.-Б. жил в Италии, где изучал историю музыки. По возвращении в Москву участвовал в деятельности муз. обществ.-просветит. организаций, в т. ч. Кружка комич. оперы, где была пост. его опера «Адольфина» (1908). В 1913 И.-Б. написал оперу «Колдунья» по Чирикову, пост. к-рой не была разрешена царской цензурой (пост. 1918 в Нар. доме им. Каляева, Москва). С 1922 И.-Б.— проф. Моск. консерватории. Большое количество лит. памятников, связанных с историей зап.-европ. т-ра 18 в., собрано в изданных под ред. И.-Б. «Материалах и документах по истории музыки» (т. 2, 1934). Образцы оперного творчества 17—18 вв. представлены в его «Музыкально - исторической хрестоматии» (вып. 1—3, 1929), 2-е изд., доп. и перераб. (вып. 1—2, 1933—1936). Под ред. И.-Б. издан сборник «Музыкальное наследство» (вып. 1, 1935), где помещены материалы по истории рус. и зарубежной оперы, а также ряд отдельных статей об оперных композиторах.



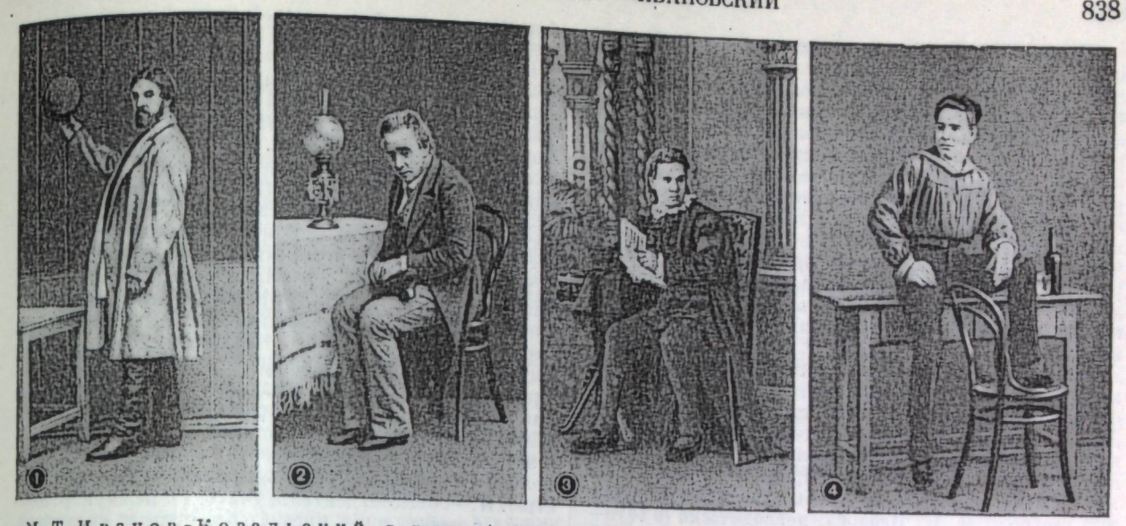
М. Т. Иванов-Козельский.

Соч.: Забытый музыкант (Э. Т. А. Гофман), «РМГ», 1908, №№ 37, 38, 41, 42; Страничка прошлого (Две оперы эпохи Великой французской революции), «Музыкальная новь», 1924, № 6—7; Джоакино Россини, «Пролетарский музыкант», 1930, № 7; От оперы к оратории (Г. Ф. Гендель), «Советская музыка», 1935, № 3.

Лит.: Ливанова Т., М. В. Иванов-Борецкий, «Советская музыка», 1934, № 9. *Б. Ш.*

ИВА́НОВ-КОЗЕ́ЛЬСКИЙ (наст. фам. — Иванов), Митрофан Трофимович (1850, Киевская губ., — 15.I.1898, Петербург) — русский актёр. Род. в крестьянской семье. Служил в Житомире военным писарем. В 1869 начал выступать в местном т-ре как статист. В 1870 переехал в Киев, где в течение 3 лет безуспешно добивался приёма в труппы различных антрепренёров. Лишь в 1872 И.-К. зачислили в Киевский т-р на выходные роли. В 1873 он перешёл в Харьковскую труппу Н. Н. Дюкова. Лишённый внешнего лоска, светских манер, И.-К. не пользовался успехом в тех салонных пьесах, в к-рых ему вначале приходилось играть. Неожиданное признание публики И.-К. получил после исполнения роли Сдобного в русской бытовой драме П. Д. Боборыкина «В мире жить — мирское творить». После этого он начал получать ведущие роли, для него было пост. «Доходное место» и возобновлено «Горе от ума». Роли Жадова и Чацкого сделали И.-К. любимым актёром харьковского студенчества. Студенты убедили И.-К. сыграть Гамлета, знакомили его с книгами о Шекспире, со статьями В. Г. Белинского. В 1873, в свой бенефис, И.-К. впервые сыграл Гамлета. Несмотря на успех у публики, он считал, что роль еще требует доработки, и отказался от второго выступления. Рассорившись в результате этого с антрепренёром, И.-К. уехал в Москву, где при содействии Н. Х. Рыбакова устроился в Общедоступный театр Урусова и Танеева (1874). В следующем сезоне И.-К. оставил Москву и начал жизнь актёра-гастролёра. Он играл в Одессе, Харькове, Казани и др. городах. В 1880 дебютировал в петерб. Александринском т-ре. Однако, несмотря на большой успех, на казённую сцену он принят не был и вернулся в провинцию. В 1882—83 снова играл в Москве (т-ры Бренко, Корша). Иск-во И.-К.— любимого актёра демократич. интеллигенции — отличалось большой задушевностью, искренностью, простотой. По свидетельству его партнёрши М. И. Велизарий, у И.-К. был «сильный, наполненный правдой, чарующий бархатистый, напоминающий виолончель голос». Но играл он неровно, яркие вспышки таланта сменялись спадами. В лучших своих актёрских работах — Краснов («Грех да беда на кого не живёт» Островского), Белугин («Женитьба Белугина» Островского и Соловьёва)— И.-К. раскрывал замечат. качества рус. нац. характера: благородство, смелость, удаль, доброту, а в Белугине — ещё и недюжинный ум. Вместе с тем актёр подчёркивал, что источник драмы его героев — в сословном и социальном неравенстве, столь тяжело переживаемом в молодости им самим.

На протяжении всей своей творч. жизни И.-К. продолжал усиленно работать над образом Гамлета. В Одессе, во время гастролей Т. Сальвини, игравшего Гамлета, И.-К., уплатив антрепренёру громадную неустойку, отказался от выступлений, чтобы иметь возможность изучить игру великого артиста. Только к концу 70-х гг. И.-К. решился включить роль Гамлета в свой репертуар. Он исполнял эту роль по собственному тексту, составленному из различных переводов. Заимствуя нек-рые детали у Сальвини, И.-К. в основном продолжил традиции Мочалова и Рыбакова, стремясь раскрыть конфликт Гамлета с окружающим его миром. Вместе с тем в исполнение этой роли И.-К. вносил и сентиментальный оттенок, присущий вообще исполнительской



М. Т. Иванов-Козельский в ролях: 1. Ананий («Горькая судьбина» Писемского). 2. Сергей Артамонов. 3. Гамлет. 4. Кин.

манере актёра. Порой в спектакле протест подменялся состраданием, жалостливостью.

Выступая в роли Шейлока, И.-К. отказался от традиц. трактовки Шейлока как злодея. Он передавал трагедию несчастного отца, оскорблённое нац. достоинство, стремление отомстить за поруганную дочь. Играя роль Уриэля Акосты (о. п. Гуцкова), И.-К. показывал своего героя как мыслителя-бунтаря, борющегося за правоту своих убеждений. С огромным пафосом играл И.-К. роль Кина («Гений и беспутство» А. Дюма-отца), раскрывая трагедию художника в чуждом и враждебном ему аристократич. обществе. Меньше удавались И.-К. роли в пьесах Шиллера: Франц Моор и Фердинанд. Достигая в них лишь внешнего эффекта, «театральности», он часто изменял правде, простоте и сердечности.

В 80-е гг., с усилением правительств. реакции в стране, в творчестве И.-К. отчётливо выявляется основная тема: драма одинокого человека, задыхающегося в невыносимо тяжёлых обществ. условиях. Наследуя традиции А. Е. Мартынова, он с большим сочувствием и теплотой исполнял роли маленьких людей— забитого несчастного чиновника Рожнова («Горе-злосчастье» В. А. Крылова), бывшего каторжника Сергея Артамонова («От судьбы не уйдёшь» Аркадьева). Играя роль Артамонова, И.-К. достиг высокого мастерства перевоплощения.

Трудное детство, юность, борьба за право быть актёром, унижения сделали И.-К. человеком замкнутым, с неуравновешенным характером. Постепенно болезненно-самолюбивый эгоцентризм усиливался. Разгульный образ жизни привёл к постепенному увяданию дарования И.-К. и охлаждению со стороны зрителей. Семейная драма — разрыв с женой — окончательно подорвала его душевные силы. С 1891 он редко появлялся на сцене. В 1895 И.-К. заболел тяжёлым психич. расстройством.

В судьбе И.-К. отразились особенности его эпохи. Атмосфера жестокой политич. реакции, бесправие вызвали неудовлетворённость художника действительностью. Его творчество выражало протест против этой действительности, но отсутствие цели, непонимание путей борьбы наполняли образы актёра безысходной скорбью. Творчество И.-К. явилось как бы переходной ступенью от героического искусства его предшественников — П. С. Мочалова и Н. Х. Рыбакова — к творчеству актёров-«неврастеников» 20 в., ярчайшим представителем к-рых был почитатель и ученик И.-К.— П. Н. *Орленев.*

Лит.: Россов П. Н., Мысли и воспоминания об Иванове-Козельском, «Театр и искусство», 1898, № 7; Селиванов Т. Н., Воспоминания о М. Т. Козельском, «Театр и искусство», 1898, № 25—29; Давыдов В. Н., Рассказ о прошлом, [2 изд.], Л., 1962; Синельников Н. Н., Шестьдесят лет на сцене. Записки, [Харьков], 1935; Велизарий М. И., Путь провинциальной актрисы, Л.—М., 1938; Морозов М., Митрофан Трофимович Иванов-Козельский, М.—Л., 1947; Курочкин Ю., Из театрального прошлого Урала..., Свердловск, 1957; Прозоровский Л., Из прошлых лет. Театральные мемуары, М., 1958. *А. Кл.*

ИВАНО́ВСКИЙ, Владимир Викторович [р. 8(21)VI.1912]—русский советский артист оперы (драматич. тенор). Нар. арт. РСФСР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1956. В 1940 окончил Моск. театр.-муз. училище им. Глазунова и в том же году был принят в труппу Т-ра оперы и балета им. Кирова. В 1941—44 работал в Т-ре Балтфлота. С 1944 — вновь в Т-ре оперы и балета им. Кирова. С 1952 — в Большом т-ре. И. обладает сильным, звучным голосом, его исполнение отличается эмоциональной фразировкой. Гастролировал за границей — Хельсинки, Прага, Бухарест, Пхеньян и др.

Партии: Павка («Семья Тараса» Кабалевского; Гос. пр. СССР, 1951), Герман; Андрей («Мазепа»), Самозванец («Борис Годунов»), Поитек («Галька» Монюшко), Флорестан («Фиделио» Бетховена), Банк Бан (о. п. Эркеля), Канио, Хозе. *Е. В.*

ИВАНО́ВСКИЙ (Иванов), Николай Павлович (3.VIII.1893—28.XII.1961)— русский советский артист балета. По окончании Петерб. балетного уч-ща (1911) был зачислен в кордебалет труппы Мариинского т-ра. В 1912 перешёл в антрепризу С. П. Дягилева. С 1915 — вновь в балетной труппе Мариинского т-ра. В сезон 1930—31 выступал в Тбилисском оперном т-ре. И. был характерным танцовщиком, исполнял партии: Антония («Египетские ночи» Аренского), Эвзебия («Карнавал»), Тореадора («Дон Кихот») и др. С 1925 занимался педагогич. деятельностью в Ленингр. хореографич. уч-ще (класс бального танца). В 1940—1952 и 1954 — художеств. руководитель этого уч-ща. Преподавая бальный танец, И. уделял большое внимание старинным танцам, он явился основоположником новой учебной дисциплины — историч. танца, вошедшей в учебные программы хореографич. уч-щ Сов. Союза и за рубежом.

Соч.: Бальный танец XVI—XIX вв., Л.—М., 1948.

Лит.: Борисоглебский М. [сост.], Материалы по истории русского балета, т. 2, Л., 1939. *Юр. Б.*

ИВА́НОВСКИЙ ТЕА́ТР (Ивановский Большой драматический театр) — русский советский театр. История возникновения т-ра в Иванове относится к 1852, когда крепостным крестьянином графа Шереметева Я. Шаровым была предпринята попытка организации публичного т-ра. Однако этот театр не получил правительственного разрешения. В 60-х гг. в Иванове начинают возникать любительские коллективы, начинают выступать приезжие проф. труппы. В нач. 90-х гг. в рабочем местечке Ямы был построен летний т-р для народа, в к-ром с 1898 играла большая труппа артистов-любителей из рабочих-текстильщиков (просуществовал до 20-х гг. 20 в.), ставившая гл. обр. пьесы рус. классиков.

В первые же годы после Октябрьской революции начались попытки создания в городе постоянно действующего т-ра [активное участие в этом принимал Д. А. Фурманов, бывший тогда секретарём Иваново-Вознесенского губкома РКП(б)]. С июля 1918 в б. Купеческом клубе начались выступления проф. труппы под рук. М. Е. Залесова. Крупным событием стали регулярные гастроли И. Н. Певцова, периодически (в 1919—1923) принимавшего участие в спектаклях. Одновременно (1918) в Иванове был организован Пролеткульт, театр. студия к-рого в сент. 1919 показала свой первый спектакль (инсценировки, сцены из пьес). Из этой студии в 1924 возник 1-й рабочий т-р Пролеткульта, переданный в 1932 профсоюзу и переименованный в Т-р ОСПС. В 1933 в Иванове начала работать труппа под рук. М. Л. Курского, заложившая основу постоянного Обл. драм. т-ра. В 1935 в эту труппу влился коллектив Т-ра ОСПС. В репертуаре— произв. рус. классики и совр. драматургии. В 1940 т-р получил новое здание с зрит. залом на 1600 мест (первый спектакль — «Кремлёвские куранты», реж. И. Громов; Ленин — М. Колесов). В том же году т-ру присвоено наименование Ивановского Большого драм. т-ра. Работая с местными авторами, т-р впервые осуществил на сцене пост. пьес: «Ласточка» Кочнева (1951), «Соперники» («Воспитание чувств») Цессарского (1953), «Перед восходом» Холмского и Маркензона (1955), «Весенние страдания» Кобрина и Шароградского (1958), «Сторонка родная» Лобко (1960), «Кухаркины дети» Сапожниковой (1961) и др.

С И. т. в течение ряда лет была связана деятельность актёров и режиссёров С. И. Папова, Г. А. Кочеткова, А. М. Пастунова, Л. В. Южанского, Н. И. Харченко, С. М. Комиссарова, Н. И. Гарина, М. Н. Потоцкого, А. А. Дружининой, Б. А. Терентьева, З. Н. Зорич, А. Д. Дикого, А. А. Гончарова, Е. Н. Белова, В. Н. Токарева, И. Г. Громова, И. Г. Борова и др. С первых дней организации в т-ре работают: нар. арт. РСФСР М. Г. Колесов, засл. артисты РСФСР В. А. Щудров, Н. Г. Евстафьева, К. П. Антипин, Л. В. Раскатов; артисты И. П. Тихонов, А. В. Плесская и др., композитор М. Ю. Двойрин.

В труппе (1962; кроме упомянутых): засл. артистка РСФСР Е. Г. Евгеньева, засл. арт. Кирг. ССР К. С. Лунгрен, артисты И. Н. Пругер, В. Н. Краснослободская, Б. С. Иванов, С. А. Князев, В. А. Борисов и др. Гл. реж. (с 1959) — С. М. Рейнгольд. Гл. худ. (с 1959) — Б. В. Перко.

Пост.: «Улица радости» Зархи (1933), «Гамлет» (1934, с Курским в гл. роли), «Горе от ума» (1935), «Последние» (1936), «Васса Железнова» (1937); «Арсений» Васильева (1940), «Горячее сердце» (1942, реж. Дикий); «Молодая гвардия» по Фадееву (1947, реж. Л. В. Южанский), «Два капитана» по Каверину (1949, реж. В. П. Акинфиев), «Семья» Попова (1952, реж. Е. Н. Белов), «Старик» (1955, реж. И. Н. Алферов), «Вечный источник» Д. Зорина (1957, реж. Т. Д. Дударева; Ленин — А. А. Карпов), «Иркутская история» Арбузова и «Живёт на свете женщина» Аграненко (1960, 1961; реж. С. М. Рейнгольд).

Лит.: Из прошлого Владимирского края, сб. 1, Владимир, 1930, с. 58; Экземплярский П. М., История города Иванова, ч. 1, Иваново, 1958; Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1, М., 1954. *А. Ив.*

ИВАШКЕ́ВИЧ (Iwaszkiewicz), Ярослав (р. 20.II. 1894)—польский писатель, драматург, критик. Окончил юридич. ф-т Киевского ун-та (1918). Начал лит. деятельность в 1915 в Киеве. В 1918 переехал в Варшаву. Первое драматич. произв. И. «Некто» (1921) написано в стиле старинного моралите. Романтич. трагедия «Любовники из Вероны» (1927) развивает мотивы «Ромео и Джульетты». Действие этой трагедии перенесено в современность. Ранние драматич. произв. И. проникнуты глубокой горечью. Пьесы И. о Шопене («Лето в Ноан», 1936, т-р «Малы», Варшава), о Пушкине («Маскарад», 1938, т-р «Польски», Варшава) показывают драматич. столкновение художника с окружающей его средой. Новым темам, отражающим борьбу против фашизма и строительство социализма, посв. пьесы И., созданные после освобождения Польши (1944): «Старый кирпичный завод» (1946, инсц. о. п. И.) и «Восстановление Блэндомежа» (1951, Краков). Пьесы И. отличаются тонкой психологич. обрисовкой героев, драматич. напряжённостью. И.—обществ. деятель, участник междунар. движения в защиту мира, пред. Союза польск. писателей.

Соч.: Dzieła, t. 5. Dramaty, Warsz., 1958. *Б. Рос.*

ИВА́ЩЕНКО, Николай Иванович (р. 16.XII.1907)— украинский советский артист балета. Засл. арт. УССР (1949). В 1924—27 учился в Одесском муз.-драм. ин-те у проф. В. И. Преснякова. С 1926 работал в Одесском т-ре оперы и балета. С 1935 — солист Киевского т-ра оперы и балета им. Шевченко. Один из исполнителей партии Степана в укр. балете «Лилея» Данькевича. Известен также как исполнитель укр. нар. танцев.

Роли: Свирид («Бисова ночь» Ноприна), Феронда («Мещанин из Тосканы» Нахабина), Ли Шан-фу («Красный цветок») и др. *Ю. С.*

И́ВИНГ, Виктор Петрович (другие псевд.—Серпуховской, Цокки) [наст. фам. — Иванов; 7(19).XI. 1888 — 8.IX. 1952] — русский советский театральный критик. Кандидат искусствоведения (с 1944). Окончил юридич. ф-т Моск. ун-та (1916). В 1917—26 был артистом балета (на эстраде, т-р «Тереса»). С 1923 начал выступать как балетный критик в газетах «Правда», «Известия», «Советское иск-во» и др., в журн. «Театр и музыка», «Зрелища», «Рампа», «Жизнь иск-ва» и др. Автор монографий, статей. Вёл педагогич. деятельность в Моск. хореографич. уч-ще (1943—47), ГИТИСе (1940—41, 1946—52).

Соч.: А. И. Абрамова, М., 1928; Викторина Кригер, М., 1928; Путь театра, «Новый мир», М., 1936, № 4, с. 280—87; Танцы Бурят-Монголии, «Театр», 1941, № 5, с. 45—51; О русской школе классического танца, в сб.: Театральный альманах, кн. 6, М., 1947, с. 256—83; Е. В. Гельцер, в сб.: Театральный альманах, т. 29, кн. 7, М., 1948, с. 141—63 (совм. с А. Комиен); О русской пляске, в кн.: Русские пляски для детей, М., 1953, с. 4—15; Содержание постановочной работы по танцу со школьниками, в кн.: Хореографическая работа со школьниками, ч. 1, М., 1956, с. 39—52.

ИГЛЕ́СИАС (Iglesias), Игнасио (19.VIII.1871—9.X.1928) — испанский каталонский поэт, драматург, театральный художник. Вместе с Э. Морера руководил т-ром «Лирик» (Барселона). Драматургич. деятельность начал в 1866 («Сила гордости», пост. любителями в Лериде). В 1893 драма И. «Ангел грязи» была пост. труппой Аролас-Хоани в Барселоне, где позднее ставились все его пьесы, в т. ч.: «Блуждающий огонь» (1899), «Плотина» (1901), «Сердце народа» (1902), «Старики» (1905; об увольнении старых работников), «Цапли» (1905), «Эмигранты» (1916). В пьесах И., посвящённых разл. моральным (вопросы семьи, любви, долга) и социальным проблемам, проявилась реалистич. направленность его творчества, но вместе с тем утверждаются натуралистич. концепции. Общий демократизм воззрений И. сочетается с пессимизмом в оценке силы народа. Люди из народа в его пьесах—

обычно жертвы. Пьесы И. шли в Испании и в Лат. Америке; в них играли известные актёры — Боррас, М. Кирогу.

Соч.: Obras completas, v. 1—8, Barcelona, 1929—32.

Лит.: Curet F., El arte dramatico en el resurgir de Cataluna, Barcelona, [s. a.]; Bernat Duran J., Historia del teatro en Cataluna y Valencia, Barcelona, 1924.

ИГЛЕ́СИАС ПАС (Iglesias Paz), Сесар (1.X. 1881—18.VIII.1922) — аргентинский драматург. По профессии адвокат. Драматургич. деятельность начал в 1912. Автор пьес: «Больше, чем наука» (1911, Буэнос-Айрес), «Завоевание» (1912, Буэнос-Айрес), «Враг» (1913), «Заговор молчания» (1917) и др. Основная тема их — положение женщины в семье и в обществе. И. П. славится как создатель психологически тонких женских образов.

Соч.: Obras teatrales completas, v. 1—4, B. Aires, 1925.

Лит.: Morales E., Historia del teatro argentino, B. Aires, 1944; Jones W. Knapp, Breve historia del teatro latinoamericano, México, 1956.

ИГЛС (Eagles), Джин (26.I.1894—3.X.1929)— американская актриса. Сценич. деятельность начала в труппе бродячих актёров, с к-рыми разъезжала по провинции. Прославилась своим уменьем копировать известных актёров. Гастролируя по стране с актёрами Дж. Арлиссом и Дж. Элтинджем, играла много ролей, гл. обр. в пьесах Беласко. Создала трагич. образ Сэди Томпсон в пьесе «Дождь» Колтона и Рендольфа (по одноимённому рассказу С. Моэма). И. обладала не только трагедийным, но и комедийным дарованием. С 1928 И. выступала только в водевилях. С 1917 снималась в кино. *К. Б.*

ИГНАТИ́ЕВА, Вера (р. 7.V.1877) — болгарская актриса. Нар. арт. НРБ. Театр. иск-во изучала в Пражской консерватории (1895) и в Вене (1896—98). Партнёрша К. Сарафова и Г. Кирова, И. способствовала развитию болг. реалистич. т-ра. В 1898 дебютировала на сцене т-ра «Слеза и смех» (София). С 1905 — актриса софийского Нар. т-ра. Изящная, подвижная, актриса играла роли жизнерадостных и трогательно наивных молодых девушек, создавала грациозные пленительные образы.



В. Игнатиева в роли Элизы («Скупой» Мольера).

В 1923 под влиянием реакц. кругов И. была уволена из софийского Нар. т-ра. После освобождения страны И. вернулась в Народный театр. Лауреат Димитр. пр.

Роли: Дездемона; Дорина («Тартюф»), Розина («Севильский цирюльник» Бомарше), Луиза («Коварство и любовь»), Полина («Доходное место»), Поля («Мещане»); Аннушка («Молодость» Халбе) и пр. Особым успехом пользовалась в роли Любы («Сорванец» Крылова). *Ст. К.*

ИГНА́ТОВ, Сергей Сергеевич [19.VI(1.VII).1887—7.III.1959]—русский советский театровед, литературовед, критик и педагог. Окончил Моск. ун-т (1913, романо-герм. отделение историко-филологич. ф-та). Лит. деятельность начал в 1913. В 1921—25 — был зав. лит. частью моск. Камерного т-ра. Писал статьи об актёрах и спектаклях этого т-ра. С 1921 И. вёл педагогич. работу (курс истории зап.-европ. лит-ры и т-ра). Преподавал в т-рах (им. Вс. Мейерхольда и др.), Ин-те философии, истории и лит-ры (ИФЛИ). С 1934 — в ГИТИСе. Профессор (1939). Мн. труды И. посв. истории зап.-европ., в т. ч. испанского и славянских, т-ров. Один из первых сов. исследователей истории театра стран нар. демократии. И. принадлежит большое количество статей в периодич. печати.

Соч.: История западноевроп. театра нового времени, М.—Л., 1940; Испанский театр XVI—XVII вв., М.—Л., 1939; Зарождение славянского театра на Балканах, в кн.: История западноевроп. театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956, с. 691—720; Польский театр, там же, т. 2, М., 1957, с. 717—88; Начало русского театра и театр Петровской эпохи, М., 1918, 3 изд., М., 1920; Лопе де Вега и его театр, «Театр и драматургия», М., 1935, № 8, с. 26—34; Вклад славян в театральную культуру Европы, «Театр», 1947, № 6, с. 38—47; Принципы построения истории театра западных и южных славян, в кн.: Ежегодник Института истории искусств. II. Театр, музыка, [М.], 1948, с. 105—118; Висенте Жиль, Лопе де Вега и др.ст. в БСЭ, 1 изд., Венгрия, театр, Румыния, театр, ст. в БСЭ, 2 изд.

Переводы Э. Т. А. Гофмана, «Дон Жуан», «Кавалер Глюк», М., 1918, «Принцесса Бландина», М., 1925; Лопе де Руэда, «Оливы», П.,1919; К. Гольдони, «Памела в девушках», в кн.: Гольдони К., Комедии, т. 2, Л., 1936; Сольский Л., Воспоминания, М., 1961 (совм. с В. Борисовым). *С. Г.*

ИГРА́ — создание при помощи средств актёрской выразительности (речь, жест, движение, мимика) художественного образа на сцене, эстраде, цирковой арене, в кино.

И́ГРЫ И ОБРЯ́ДЫ. В процессе возникновения и развития театрального искусства некоторые игры и обрядовые действия способствовали его зарождению и формированию. К ним относятся игры, в к-рых имелись элементы подражания поступкам людей, поведению животных, зачатки диалога; обряды, в к-рых применялось преображение участников в иное существо (см. *Театр*, Происхождение).

Игры — особый вид деятельности человека, они воспроизводят явления действительности и трудовой деятельности людей, развивают психо-физические качества участников (силу, ловкость, находчивость и т. д.).

Игра — свободная, непринужденная деятельность. Как правило, к ней обращаются для развлечения и отдыха, в то же время многие игры имеют учебно-познавательное, воспитательное (игры детей) и спортивно-тренировочное значение. Участники игры переживают особое чувство удовольствия, побуждающее их вновь обращаться к этой форме деятельности. Различаются игры детские и игры взрослых, а по количеству участников — игры индивидуальные, парные и коллективные.

Игра возникла в глубокой древности, еще в доклассовом родовом обществе. При первобытнообщинном строе игры имели целью воспитание детей и юношества или тренировку членов общества для их трудовой деятельности. Участники игры упражнялись в стрельбе из лука, в метании копья, в выслеживании дичи, развивали силу, мужество, ловкость и находчивость, необходимые для хорошего охотника. Иногда игра приобретала характер состязания между двумя большими группами людей, между родовыми общинами или между мужчинами и женщинами. Воспроизводя процесс охоты, участники игры изображали охотников и зверей, подражали их поведению, передавали их повадки. На ранних ступенях развития человеческого общества подобное изображение охоты на зверя носило, как правило, обрядовый характер. Вследствие низкого уровня развития производительных сил первобытного общества заботы о пропитании и поддержании существования требовали такой затраты сил и времени, что человек мог пользоваться только кратковременным отдыхом. Когда развитие производительных сил дало возможность накопить излишки жизненно-необходимых продуктов, люди стали использовать образовавшееся благодаря этому

свободное время для развлечения, для игр. В этот историч. период игры становятся необходимой частью общественных, массовых празднеств и приобретают характер коллективных «игрищ». Наиболее способные участники этих «игрищ», выделяющиеся из общей массы, несомненно подготовляли появление исполнителей нар. театр. представлений.

Каждая историч. эпоха накладывала свой отпечаток и на игры. В Др. Греции коллективные игры приобретают характер состязаний (агонов) (театр. представления также представляют собой состязания прежде всего между драматургами). Для эпохи средневековья характерны массовые театрализованные процессии ремесленников и массовые празднества, приуроченные к тому или иному времени года, включавшие игры, персонифицирующие силы природы (борьба Зимы и Лета, выборы «майских королей» и т. д.).

В конце 19 — нач. 20 вв. широкое распространение получила теория немецких учёных К. Бюхера и К. Гроса. Основываясь на формальном рассмотрении детских игр, они доказывали, что «игра старше труда, а искусство старше производства полезных предметов». Г. В. Плеханов, разоблачая несостоятельность этой теории, выразил материалистич. точку зрения на соотношение между трудом и игрой в своих «Письмах без адреса»; он доказал утилитарное значение игры, её зависимость от трудовой деятельности человека.

Количество игр —велико и принципы научной классификации их неопределённы. В. Н. Всеволодский-Гернгросс в сборнике «Игры народов СССР» (М.— Л., 1933) предлагает различать три типологические группы игр народов СССР: драматические, спортивные и орнаментальные. Некоторые виды игр, по мнению автора, являются промежуточными между этими основными группами. По мнению В. Н. Всеволодского, игры драматические характеризуются «наличием художественного образа и драматического действия», игры спортивные — «наличием соревнования и тренажа физического или умственного». Игры орнаментальные включают хореографич. элементы и развитие их приводит к танцу.

Широкое распространение получила теория генетической связи между игрой и т-ром. Основываясь на том, что игры воспроизводят явления действительности и что в некоторых играх наличествуют художественный образ, драматич. действие, диалог, сторонники этой теории утверждают, что театр. представления развиваются из игр.

Несомненно, что некоторые игры оказали своё влияние на процесс формирования театр. иск-ва. Они использовались в представлениях нар. т-ра и стали одним из истоков творчества, особенно у народов, лишь недавно создавших проф. театр. иск-во (т-ры республик Ср. Азии и др.).

Но социальное назначение игр существенным образом отличается от общественной роли театр. представлений, призванных прежде всего воздействовать на зрителей; театр существует для зрителя, играют прежде всего «для себя».

В процессе возникновения и развития театр. иск-ва важнейшее значение имели некоторые обряды. Социальное назначение обряда было вызвано бессилием человека перед силами природы, его стремлением воздействовать на неё; в этих целях участники обряда маскировались животными, своими предками или каким-либо фантастич. существом (духом), к-рое или покровительствует людям и якобы может оказать им помощь или, наоборот, вредит им. Участники обряда свершали обряд ради воздействия на природу. Если для участия в игре достаточно было внешнего подражания тому или иному объекту изображения, то при совершении обрядового действия от исполнителей требовалось более полное преображение в исполняемый образ. Участники обряда стремятся передавать поведение изображаемого персонажа, отходя от своей индивидуальности, изменяя облик (применяют маскировку). Исполнение обрядов регламентируется традицией, обычаем, в то время как в игре участник традиционной формой не связан. В то же время игры в течение длительного времени сохраняют однажды найденные участниками приёмы, а обрядовые действия, несмотря на стойкость обрядовых традиций, претерпевают в процессе историч. развития общества существенные изменения, усложняются.

На определенном историч. этапе появляется возможность перехода некоторых обрядов в театр. представление, что особенно убедительно прослеживается в театр. иск-ве стран Востока. Под влиянием развития производительных сил меняется отношение человека к природе, а вместе с тем изменяется его отношение к обряду как к мистич. церемонии, он начинает воспринимать обрядовое действие в качестве торжественного зрелища, близкого театр. представлению. Так, напр., зрелища «медвежьего праздника» у хантов и манси, обязаны своим возникновением древним обрядам почитания «священного животного» — медведя, святочные и масленичные ряжения у русских связаны с религиозными обрядами, происхождение др.-греч. трагедии было связано с почитанием козла. Связь между игрой и обрядом столь велика, что часто бывает трудно определить их границы, указать период, когда обряд перешёл в игру, а игра в театр. зрелище. В эпоху средневековья (5—17 вв.) получают широкое распространение обрядовые игры, особенно среди крестьянства. Постепенно они теряют своё первоначальное ритуальное содержание и превращаются в род «игрищ» — своеобразных «театрализованных» нар. зрелищ, жизнерадостных и остроумных. Поэтому христианство—господствующая идеология средневековья—преследовала игры, объявляя их «бесовскими». Это затрудняло развитие игр, но не привело к их исчезновению.

Среди множества игр и обрядов, включающих элементы театр. иск-ва,— др.-греч. агоны и римские «игры», пляски в масках у многих народов земного шара, театрализованные процессии, «майские» и «масленичные» игрища европ. средневековья, «масленичные» и «святочные» игрища русских, театрализованные процессии у многих народов стран Востока (Бирма, Индия, Китай, Корея, Япония), процессия маскированных животными «баронган» в Индонезии, «покойницкие» игры у русских, молдаван, марийцев и мордвы, в Зап. Украине, игры с изображением «священного животного» («медвежьи праздники») у народов Севера, шествие с «драконом» и танцы «львов» в Китае, «баронг» на Бали в Индонезии, «кееноба» в Грузии, игры в животных и птиц (в козу, кобылку, медведя, коршуна и т. д.), земледельческие игры («ленок», «маки-маковочки», «капустка» и т. д.), бытовые и детские игры («казаки-разбойники», в «школу» и т. д.) (см. сб. «Игры народов СССР», М.—Л., 1933).

Игры продолжают жить и в настоящее время — их питает богатейший фольклор народов СССР, они вбирают в себя многообразные явления действительности. В Советском Союзе групповые и массовые И. являются одним из разделов художественной самодеятельности.

Лит.: Плеханов Г. В., Письма без адреса. Письмо третье, М., 1956, с. 65—68; Авдеев А. Д., Происхождение театра, Л., 1959; Всеволодский-Гернгросс В. Н., Русский театр от истоков до середины XVIII в., М., 1957; Чичеров В. И., Зимний период русского народного земледельческого календаря, «Тр. Ин-та этнографии им. Н. Н. Миклухо-Маклая», новая серия, т. 40, М., 1957; Харузина В. Н., Этнография, М., 1909; её же, Игрушки у малокультурных народов, в сб.: Игрушка. Ее история и значение, М., 1912, с. 85—139; Материалы чисто фактологического характера можно найти во многих работах по истории культуры и этнографии, как, напр., Тейлор Э. Б., Первобытная культура, т. 1—2, СПБ, 1896—97; Харузин Н. Н., Этнография, вып. 4, СПБ, 1905; Игры народов СССР. Сборник, М.—Л., 1933; Покровский Е. А., Детские игры преимущественно русские, 2 изд., М., 1895.

Арс. А.

ИДА́ЛЬГО (Hidalgo), Хуан (ок. 1600—30.III.1685)— испанский композитор. В 1631—85—арфист Королевской капеллы в Мадриде. Автор первой исп. оперы «Одним лишь взором ревность убивает» на текст Кальдерона (1660). Опера была исполнена в королевском дворце «*Буэн Ретиро*» в Мадриде. В отрывках сохранились оперы «Пурпур розы» (1660), «И амур не свободен от любви» (1662; обе на текст Кальдерона) и др. Творчество И. высоко ценилось современниками, ему был присвоен титул «единственного в иск-ве музыки».

Лит.: Subirá J., El operista español D. Juan Hidalgo, Madrid, 1934; Ursprung O., «Celos aun del Aire matan». Text v. Calderón. Musik, v. Hidalgo, die älteste erhaltene spanische Oper, в кн.: Festschrift A. Schering zum 60..., B., 1957.

М. Лиц.

ИДА́ЛЬГО (Hidalgo), Эльвира де (р. 1892) — испанская артистка оперы (колоратурное сопрано). Пению обучалась у К. Бордальба и М. Видаля. В 1908 успешно дебютировала на сцене т-ра «Сан-Карло» (Неаполь) и Т-ра Сары Бернар (Париж) в опере «Севильский цирюльник». В 1909—33 выступала в оперных т-рах мн. городов мира, в т. ч. Нью-Йорка («Метрополитен-опера», 1910, 1924—26), Рима («Костанци», 1910—11, 1915—19), Барселоны («Лисео», 1911—12, 1912—13, 1916—17, 1922—23), Парижа («Гранд-Опера», 1912, 1916, 1923, 1924), Буэнос-Айреса («Колон», 1914, 1922), Милана («Ла Скала», 1916, 1922), Мадрида («Реаль», 1916—17, 1922—23), Лондона («Ковент-Гарден», 1924). В 1913 пела в Петербурге. С 1933, оставив сцену, преподавала пение в Афинах. С 1959 И.— профессор консерватории в Анкаре. Среди учеников И.— М. *Каллас.*

Наряду с Р. *Баррьентос* И. принадлежит к выдающимся исп. вокалистам 1-й пол. 20 в. Обладала очень подвижным голосом хрупкого, серебряного тембра, виртуозной техникой. Мягкая, тонкая игра, прихотливые вок. краски, лиризм отличали исполнение И. Лучшая партия И.— Розина.

Партии: Линда, Лючия, Норина, Адина («Линда ди Шамуни», «Лючия ди Ламмермур», «Любовный напиток», «Дон Паскуале» Доницетти), Амина, Эльвира («Сомнамбула», «Пуритане» Беллини), Церлина («Дон Жуан»), Лакме (о. п. Делиба), Динора (о. п. Мейербера), Офелия, Миньон («Гамлет», «Миньон» Тома),Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Мюзетта («Богема»), Виолетта, Джильда и др.

Лит.: Lauri-Volpi G., Voci parallele, [Mil., 1955]; Cederna C., I capricci d'arte di E. de Hidalgo, «L'Europeo», Mil., 1955, 4 sett., № 36.

Ал. М.

ИДАЯТЗАДЁ, Исмаил Гусейн оглы (19.VIII.1901—11.XI.1951) — азербайджанский советский актёр, режиссёр, театральный деятель. Нар. арт. Азерб. ССР (1938). Был деп. Верх. Совета Азерб. ССР. Сценич. деятельность начал в 1917, будучи учеником участвовал в спектаклях проф. нац. коллективов. С 1920 — актёр Азерб. гос. т-ра (ныне Т-р им. Азизбекова). Первые значит. работы—Абдулалибек («Севиль» Джабарлы, 1928), Шванда («Любовь Яровая», 1929). Уже в ранний период деятельности И. определились две тенденции его творчества: он с успехом исполнял роли героев и характерные роли. К концу 20-х гг. главным в творчестве И. становится стремление придать своим сценич. образам яркую реалистич. характерность. В 30-х гг. И. создал образы, отмеченные неповторимым индивидуальным своеобразием, мастерством сценич. перевоплощения — Шариф и Саламов («Алмас», 1931, «В 1905 году», 1931, Дж. Джабарлы), Селестен («Интервенция» Славина, 1932), Шейх Насрулла («Мертвецы» Дж. Мамедкулизаде, 1933), Шмага («Без вины виноватые», 1935), Гаджи Кара («Приключение скряги» Ахундова, 1937) и др.

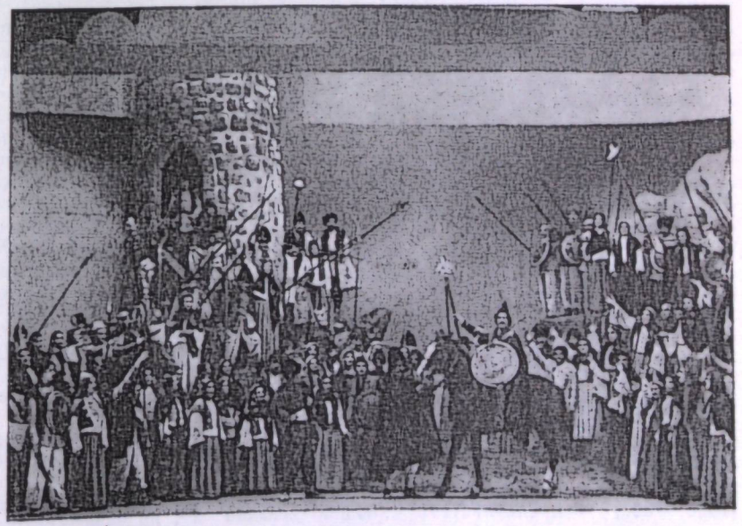




И. Г. Идаятзаде в ролях: 1. Саламов. 2. Шмага.

С 1934 И. занимался и режиссёрской деятельностью. Первая самостоят. работа — героико-романтич. спектакль «Сиявуш» Джавида (1934, Т-р им. Азизбекова). Затем последовали «Шах-наме» Джанана (1936,

Сцена из оперы «Кёр-оглы» в пост. И. Г. Идаятзаде.



там же), опера «Кёр-оглы», музкомедия «Аршин мал алан» Гаджибекова (1937, 1938, Т-р оперы и балета им. Ахундова). С 1938 И.— гл. режиссёр Т-ра оперы и балета им. Ахундова, а с 1941 и директор этого т-ра. Здесь И. пост. ряд спектаклей, определивших развитие азерб. муз. т-ра: «Девичья башня» Бадалбейли (1940), «Ануш» Тиграняна (1941), «Хосров и Ширин» Ниязи (1942), «Вэтэн» Караева и Гаджиева (1945), «Кармен» (1946); «Низами» А. Бадалбейли (1948). Одновременно ставил и в драм. т-рах: «Невеста огня», «В 1905 году» (1937)—т-р им. Джабарлы, «Вагиф» Вургуна (1946) — Бакинский рус. театр. Режиссёрские работы И. отличались стремлением к монументальности, яркой театральности, реалистич. трактовкой образов.

Лит.: Джафаров Дж., Исмаил Идаятзаде, Баку, 1956. *Дж. Д.*

ИДРИ́СОВ, Мухамет Рамазанович (р. 3. I. 1920)— башкирский советский артист балета. Нар. арт. Башк. АССР (1953), засл. арт. РСФСР (1955). С 1941— артист Ансамбля нар. танца Башк. АССР. Исполняет башк. нар. танцы с сочным юмором и технич. мастерством («Баик», «Подарок» и др.). Исполняет также танцы народов СССР (укр., белорус. и др.). *Д. Б.*

ИЕЗУ́ИТСКИЙ ТЕА́ТР — театральные представления в духовных школах Ордена иезуитов. И. т. возник в Германии и Австрии. Существовал в 1555—1773. И. т.— одна из ветвей *школьного театра*. Являлся средством пропаганды идей и догм католич. церкви. На протяжении двух столетий стиль иезуитской драмы претерпел существ. изменения, но её сущность оставалась реакционной. Иезуитские драмы писались и игрались на лат. яз. для усовершенствования учащихся в знании языка. По закону 1599 авторами пьес и постановщиками спектаклей могли быть только педагоги-иезуиты, а исполнителями — ученики иезуитских школ. Воспитанникам школ, готовящимся к духовному и гос. поприщу, рекомендовалось обучаться сценич. иск-ву для усовершенствования в благородстве манер, грации и красноречии. Тематика пьес и стиль исполнения представлений неоднократно менялись: в 16 в. они приближались к средневековым мистериям и литургич. драме, в последний период существования И. т. (1740—1773) создавались драмы в стиле классицизма. Первоначально сюжеты черпались из Ветхого завета. Были драмы и на темы «страстей господних» и деяний святых, позднее преобладание получили историч. пьесы, в трактовке к-рых особенно сказалась реакц. сущность И. т.— пьесы посвящались поборникам католич. церкви, возвеличивали защитников монархии.

Средства на содержание И. т. давал Орден иезуитов, а также родители учащихся. Во многих немецких княжествах, где т-ры субсидировались князьями, спектакли шли в придворном т-ре. Постепенно они стали частью дворцовых увеселений. Стремление угодить вкусам придворной публики, а также необходимость соперничать с входившими в моду итал. операми и франц. балетом, заставили деятелей И. т. 17 в. усилить зрелищность спектаклей. Для И. т. этой поры была характерна помпезность постановок, роскошь декораций и костюмов, обилие сценич. эффектов, преобладание в спектаклях монументальных массовых сцен, музыки, пения и танцев. Этому способствовало развитие в 17—18 вв. сценич. техники. На смену симультанной декорации пришла кулисная сцена-коробка с перспективными декорациями. Используя разнообразную машинерию и пиротехнику, постановщики осуществляли сложные сценич. эффекты — полёты, превращения, феерич. чудеса. И. т. имел свою строго разработанную театр. эстетику, типичными её выразителями были *Я. Понтан* (1542—1626) — преподаватель древних языков и риторики в иезуитских коллегиях и Ф. *Ланг* (1654—1725) — монах Ордена иезуитов. Понтан в своей «Поэтике» (1594) разграничил драм. жанры. Он различал три вида драмы — комедию, трагикомедию и трагедию. Понтан отрицал возможность создания драм из жизни простого народа, т. к. бедствия и несчастья людей низкого состояния, по его мнению, не способны возбуждать душевное волнение. В книге «Рассуждение о сценической игре» (изд. 1727) Ланг делится своим многолетним опытом режиссёрской работы в И. т. Он подытоживает двухсотлетнюю историю И. т. и устанавливает ряд формальных правил внешней сценич. выразительности. Излагая классицистскую систему сценич. иск-ва, Ланг делает упор на внешние приёмы актёрского исполнения, на эффектность декораций. Указания по технике сценич. иск-ва привлекли к этой книге внимание деятелей школьных т-ров ряда стран, в частности она была популярна в рус. и укр. духовных семинариях, по ней изучали основы сценич. иск-ва школьного т-ра.

Лит.: Мокульский С., Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. 1, М., 1953; Flemming W., Geschichte des Jesuitentheaters in den Ländern deutscher Zunge, B., 1923; Happ A., Dramentheorie der Jesuiten, Münch., 1923; Реазанов В. И., К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов, Нежин, 1910. *Г. Гур.*

ИЖЕ́ВСКИЙ ТЕА́ТР (Ижевский русский драматический театр им. В. Г. Короленко) — русский советский театр. Осн. в 1935. В И. т. работали режиссёры А. Б. Скибневский, И. Л. Фельдман, С. Т. Смирнов, С. А. Гляттер, актёр А.С. Глотко, художники—Б.С. Марин, А.Ф. Фокин и др. Т-р ставит пьесы местных авторов («Русский друг» Власова и Модзалевского, 1960; о пребывании Короленко в Удмуртии), удмуртских писателей («У волка своя тропа» Широбокова, ,1958). В труппе (1962): нар. артистка Удм. АССР и засл. арт. РСФСР Е. А. Смирнова, нар. артисты Удм. АССР Е. Г. Романова, Б. П. Гальнбек, засл. артисты Удм. АССР А. К. Грозин, И. К. Рижская и др. Гл. режиссёр— засл. арт. С.-О. АССР Н. Г. Шуров.

Пост.: «Аристократы» (1935), «Маскарад» (1940); «Сирано де Бержерак» Ростана (1944), «Молодая гвардия» по Фадееву (1947), «Егор Булычов и другие» (1952; реж. Ящиковский), «На дне» (1952); «Персональное дело» Штейна (1954; в роли Хлебникова — Исаев), «Ромео и Джульетта» (1955); «Вечный источник» Д. Зорина (1957; в роли Ленина — Пастунов), «Леший» Чехова (1960), «Живой труп» (1960; реж. Кац). Т-р рассчитан на 750 мест. *А. Ив.*

ИЗААК (Isaac), Адель (8.I.1854—1915) — французская артистка оперы (сопрано). Пению обучалась у Ж. Дюпре в Париже. Дебютировала на сцене т-ра «Да ла Монне» (Брюссель) в опере Герольда «Пре-о-клер». В 1873, 1878—83, 1883—88, 1892 и 1894 пела в т-ре «Опера комик» в Париже, в 1883—1885 была солисткой т-ра «Гранд-Опера». Выступала также в Лионе («Гранд театр»), Риме («Т-р Аполло»), на провинц. сцене. Выдающаяся исполнительница франц. комич. оперного репертуара (Герольд, Галеви, Обер), И. способствовала также своим творчеством утверждению жанра французской лирической оперы (Тома, Массне). Обладала голосом большого диапазона, чистого тембра, высокой вок. техникой.

Партии: Изабелла, Маргарита Валуа («Роберт-Дьявол», «Гугеноты» Мейербера), Офелия («Гамлет» Тома), Кампилла («Цампа» Герольда), Олимпия («Сказки Гофмана» Оффенбаха), Молодой пастух («Тангейзер»), Церлина («Дон Жуан»), Маргарита («Фауст»), Виолетта, Сюзанна, Кармен.

Лит.: Curzon H. de, Croquis d'artistes, P., 1898.

ИЗВЕ́КОВ, Николай Павлович (14. XI. 1886 — 19. I. 1942) — русский советский историк театра. Специалист в области техники сцены. В 1923 организовал при Гос. ин-те истории иск-в (ныне Ленингр. гос. ин-т т-ра, музыки и кинематографии) и возглавил первую в стране театр. лабораторию, проводившую большую работу по экспериментальному изучению ряда театр.-технич.

усовершенствований (рельефная проекция, светофильтры, звукомонтаж и т. д.).

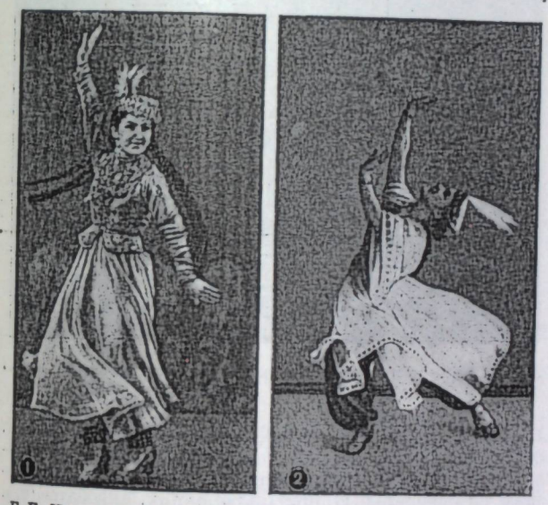
Соч.: Классификация театральных процессов, в кн: О театре. Сб. статей, Л., 1926, с. 37—50; Сцена, [ч.] 1—Архитектура сцены, М., 1935; ч. 2—Свет на сцене, М.—Л., 1940; Техника сцены, Л.—М., 1940. *Ан. А.*

ИЗМА́ЙЛОВА, Ася Сафиулловна [р. 2(15). VIII. 1903] — татарская советская артистка оперы (сопрано). Нар. арт. Тат. АССР (1939). В 1938 окончила Оперную тат. студию, в 1953 — вок. ф-т Моск. консерватории. Творч. деятельность начала в 1918 в тат. драм. труппе Ульяновска как певица и драм. актриса. Первая исполнительница ролей в нац. муз. драмах и операх. В 1926—27 выступала в Ташкенте, в 1927 — 1929 — в Казани, в 1922—26 и в 1929—34 — в Москве, в Рабочем тат. т-ре, на радио и др. В 1939—44 И.— солистка Т-ра оперы и балета в Казани. В 1944—1951— преподавала в Моск. консерватории и ГИТИСе.

Партии: Галиябану (о. п. Файзи), Майсара («Голубая шаль» Тинтурина), Бике («Качкын» Жиганова), Ксения («Борис Годунов»), Ольга («Евгений Онегин»), Зибель («Фауст») и др.

Лит.: Кутуй А., Певец свободы и красоты, в кн.: Передовая интеллигенция орденоносной Татарии. Сост. А. Хасанова, Казань, 1941, с. 48—53 (на тат. яз.).

ИЗМА́ЙЛОВА, Галия Баязетовна (р. 12.II.1923) — узбекская советская артистка балета. Нар. арт. СССР (1962). В 1935—41 училась в Ташкенте в балетной школе, по окончании к-рой поступила в 1941 в Т-р



Г. Б. Измайлова исполняет: 1. Горнобадахшанский танец. 2. Танец «Занг».

оперы и балета им. Навои (Ташкент). Образы, созданные И., исполнены яркого драматизма. Она обладает пластич. выразительностью, виртуозным мастерством. И.— одна из самых популярных исполнительниц нар. танцев. В 1958 И. окончила режиссёрский ф-т Ташкентского театр.-художеств. ин-та и начала балетмейстерскую деятельность. Ставила танцы для оперы «Дилярам» Ашрафи (1958), балет «Лебединое озеро» (1957); в соавторстве с Б. Завьяловым написала либретто и пост. балет «Мечта» (муз. Акбарова, 1959), «Штраусиану», «Шехеразаду», «Болеро» (1960). Гастролировала в Китае, Германии, Румынии, Франции, Англии, Ливане, Сирии, Норвегии, Индии, Бирме, США и др. Гос. пр. СССР (1950).

Партии: Семург («Ак-Биляк» Василенко, 1943), Аврора; Мария («Бахчисарайский фонтан», 1945), Гванильда («Коппелия», 1947), Китри («Дон Кихот», 1948), Одетта-Одиллия (1949, 1957), Тао Хоа (1949), Гульнора («Балерина» Мушели, 1952), Эсмеральда (1952); Наташа («Берег счастья» Спадавекиа, 1953), Жизель (1957); Нона («Маскарад» Лапутина, 1958), Шехеразада (о. п. Римского-Корсакова, 1960), Кармен («Болеро» Равеля, 1960). В репертуаре И. хореамские, бухарские, памирские, ферганские, китайские, индийские, арабские и др. танцы.

Лит.: Авдеева Л., Танцевальное искусство Узбекистана, Ташкент, 1960. *Л. Ав.*

ИЗРАИ́ЛЬСКИЙ ТЕА́ТР. Театр «Огель» («Шатёр»)— первый профессиональный т-р, организованный в 1926 в Тель-Авиве актёром т-ра «*Габима*» М. Галеви. Т-р обслуживал рабочую аудиторию. В первые годы в репертуаре были пьесы на библейские сюжеты («Яков и Рахиль» Крашенинникова, 1928; «Иеремия» по Цвейгу, 1930, и др.), затем пьесы зарубежных драматургов («Гибель ,,Надежды"» Хейермана, 1927; «На дне», 1933; «Бравый солдат Швейк» по Гашеку, 1939, и др.). Коммерческая устремлённость руководства т-ра, система «звёзд» и предпринимательства привели вскоре т-р к отрыву от рабочего зрителя. Постановкой пьес «Педагогическая поэма» по А. Макаренко (1953, инсц. И. Гершковича) и «Брачный договор» Кишона (1961) руководитель т-ра М. Галеви предпринял попытку восстановить связь с рабочей аудиторией. Театр «Матэтэ» («Метла») — сатирический т-р. Организован в 1928 в Тель-Авиве болгарским режиссёром И. Даниэлем. В репертуаре этого т-ра были сатирические обозрения, поставленные в остротеатральной публицистической форме, поднимающие актуальные вопросы. Для т-ра писали драматурги Хайбмом, Э. Харуси, А. Пэнн, Альтерман и др. Здесь работал сплочённый актёрский коллектив. Спектакли оформлял худ. Э. Луфтгласс. В 1949 т-р был закрыт из-за финансовых затруднений. В 50-е гг. возникли другие сатирич. т-ры, сходные с «Матэтэ»,— «Бацал ярок» («Зелёный лук») и «Хамам» («Теплынь»). Театр «Габима» («Сцена») — ведущий т-р Израиля, работает в Палестине с 1928. В 1935 т-р начал приглашать зарубежных режиссёров: Л. Йеснера (пост. «Венецианский купец»; «Вильгельм Телль» Шиллера), Т. Гатри и Гельмера, ставшего затем художеств. рук. этого т-ра (пост. «Отелло» «Гамлет», «Фауст» и др.). В 40—50-е гг. т-р переживал частые материальные кризисы, что отражалось на качестве репертуара и составе труппы. В 1962 в т-ре работали: Х. Ровина, А. Мескин, Ш. Финкель, М. Зохар, Ш. Руденский, А. Таль, И. Бекер, М. Ашеров, Элишева и др. Нек-рое время при т-ре существовала студия. Камерный театр основан в 1944 студийцами т-ра «Габима». Реж. т-ра К. Мило (был директором этого т-ра до 1958) вначале ставил одноактные пьесы. Затем в репертуар Камерного т-ра стали включать пьесы израильских драматургов: М. Шамира, Л. Гольдберга, Н. Шагама, И. Моссензона, Ш. Бет-Дори, И. Матмора, Д. Б. Амоце, З. Гроплапа и переводную драматургию: «Слуга двух господ»; «Антигона» Ануя, «Враг народа» Ибсена, «Пигмалион» (1954) и «Святая Иоанна» (1956) Шоу, «Шинель» по Гоголю (1959) и др. В т-ре работают режиссёры Т. Плоткин, С. Буним, П. Фрай и др., актёры: А. Халфи, Х. Мирон, О. Порат, З. Левинш, Б. Ланцет и др. В 1951—54 при т-ре существовала драматич. школа.

Среди др. т-ров страны — т-р «Завит» («Угол»), осн. в 1960, и Хайфский т-р (г. Хайфа), осн. в 1961. В Тель-Авиве в 1940 был открыт Оперный т-р, в репертуаре к-рого классич. оперы и произведения совр. композиторов (идут с участием иностранных гастролёров). Большой интерес представляет танцевальная труппа йеменского фольклора «Инбал» («Колокольчик»), созданная С. Леви в 50-х гг. *А. Пэнн.*

ИЗРАЛЕ́ВСКИЙ, Борис Львович [р. 5(17). X.1886] — русский советский дирижёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1938). В 1909 окончил Моск. консерваторию. В 1919—20 И. принимал участие совм. с В. И. Немировичем-Данченко в организации муз. студии при МХАТе. В 1909—53 И.—бессменный дирижёр и зав.

муз. частью МХАТа. Автор музыки ко мн. спектаклям.

ИЗУА́Р (Isouard), Никола (исевд.—Никколо де Мальта; Niccolò de Malta) (6. XII. 1775—23.III.1818) — французский композитор. Уроженец о-ва Мальта. Брал уроки композиции у П. Гульельми в Милане. Творч. деятельность начал в 1794. В 1795—1798 был композитором т-ра в г. Ла-Валлетта (Мальта). С 1799 жил в Париже. Завоевал популярность как автор опер, к-рые внесли значит. вклад в развитие жанра франц. комич. оперы. Лучшие из них — «Микеланджело» (1802), «Золушка» (1810), «Лотерейный билет» (1811), «Жоконда, или Искатели приключений» (1814), «Жанно и Колен» (1814) (все пост. в т-ре «Опера комик»), «Аладин, или Волшебная лампа» (завершена Бенщикори, 1822, т-р «Гранд-Опера»). Совм. с Р. Крейцером написал оперы «Маленький паж» (1800, т-р «Фейдо», Париж), «Фламиний в Коринфе» (1801, «Гранд-Опера») и др. И. обладал выдающимся сценическим чутьём, мелодич. дарованием, ансамблевым мастерством, его музыкальный язык прост и доходчив.

Оперы: «Артаксеркс, царь Персии» (1794, Ливорно), «Севильский цирюльник» (1796, Ла-Валлетта), «Бондарь» (1797, там же), «Статуя, или Скупая женщина» (1802, «Опера комик», Париж), «Турецкий лекарь» (1803, там же), «Завтрак холостяков» (1805, там же), «Буржуазное рандеву» (1807, там же), «Чимароза» (1808, там же), «Жертва искусства» (1811, там же), «Люлли и Кино» (1812, там же) и др.

Лит.: Wahl E., Nikolo Isouard: sein Leben und sein Schaffen auf dem Gebiet der Opéra-Comique. Diss., Monaco, 1906 (отд. книга München, 1911); Rolandi U., Musica e musicisti in Malta, Livorno, 1932.

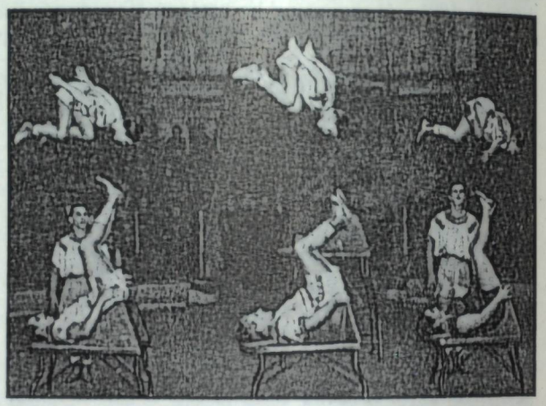
ИЙЕШ (Illyés), Дьюла (р. 1902) — венгерский поэт и драматург. Лит. деятельность начал в конце 20-х гг. В 1947 написал первую пьесу—драму «Психолог» (т-р «Бельваройи», Будапешт). Позднее И. обращается к историч. жанру, пишет драму «Пример Озора» (1951, Нац. т-р, Будапешт) об участии крестьянских масс в венг. революции 1848, пьесу «Пламя факела» (1952, Т-р им. Й. Катоны) о последних трагич. днях венг. революции и нац.-освободительной борьбе 1848—1849. В 1955 И. создал стихотворную историч. драму «Дожа» (1955, Нац. т-р, Будапешт) о вожде крестьянского восстания 1514, в ней сказалось влияние националистич. идей. В последние годы И. обратился к совр. тематике, в его пьесах отразилась борьба за социалистич. переустройство Венгрии. Лауреат пр. им. Кошута (1955).

Соч.: Ozoral példa, Bdp., 1952; Fáklyalafg. Dráma, Bdp., 1958; Dózsa György, Bdp., 1956. *А. Гер.*

ИКА́ЕВА, Серафима Георгиевна (р. 29. VIII. 1909) — осетинская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1960). Чл. Коммунистич. партии с 1941. Деп. Верх. Совета С.-О. АССР 2—4-го созывов. В 1935 окончила Осетинскую студию ГИТИСа и вступила в труппу Сев.-Осет. т-ра. Главная тема творчества И.— радостная любовь к жизни. Буйным и лукавым жизнелюбием отмечены её сценич. образы: Лаура («Каменный гость» Пушкина), Глафира («Егор Булычов и другие»), Мария («Двенадцатая ночь»), Миранолина; Варвара («Гроза»), Кордулла («Волынщик из Страконниц» Тыла). С проникновенной задушевностью, светлым оптимизмом и глубоким драматизмом играла И. Варю («Встреча в темноте» Кнорре), Любовь Яровую; свободолюбивую Ханыспат («Две сестры» Бритаева), Татьяну («Разлом»). В острокомедийных образах в нац. драматургии (весёлая, задорная Салимат— «Желание Паша» Туаева, сваха Салфетка — «Песня Софьи» Хубецовой и Хугаева, колхозный завхоз Гадзыгыз — «Две свадьбы» Бритаевой и Саламова) актриса часто прибегает к импровизации, использует свои выдающиеся муз. данные. Вела педагогич. работу в студии при Сев.-Осет. т-ре (1935—1938, 1944—47).

Лит.: Севастьянова Л., С. Г. Икаева, Дзауджикау, 1951; «Театральная жизнь», 1961, № 11. *Е. Ж.*

ИКАРИЙСКИЕ ИГРЫ (в цирке) [название предложено двумя английскими акробатами братьями Котрелли (Cotrelly) ок. 1850]—цирковой жанр. В И. и. сочетаются элементы антипода акробатики. Используя как трамплин ноги партнёров (т.н. нижних), лежащих на специальных приспособлениях, акробаты (т.н. верхние) перелетают от одного нижнего к другому, выполняя при этом различные трюки (сальто, полусальто и т. д.). Подобные номера были известны еще в древности на Востоке (Япония, Китай), в Европе их показывали странствующие комедианты (обычно — один взрослый и мальчик), в 1777 в цирке Астлея выступал Кольни. И. и. получили распространение в цирках с конца 19 в. В советских цирках в этом жанре выступали группы под руководством А. Александрова, Д. Стародубцева, В. Плинера, А. Гинейко и др.



Выступление участников аттракциона «Икарийские игры» (труппа В. Плинера).

ИКОНЕН (Ikonen), Ирьё (р. 1902) — финский артист оперы (бас). Пению обучался в Хельсинки (1928—32). С 1934 — солист Национальной оперы Финляндии. Гастролировал в т-рах Германии, Италии, Англии, Польши, СССР; выступал также как концертный певец. Исполнил более 100 партий басового репертуара. *К. Кауг.*

ИКОНО́МОВ, Матей Спасов (7.I.1871—10.III. 1960) — болгарский актёр, режиссёр и театральный деятель. Нар. арт. НРБ (1955). Творч. деятельность начал на сцене провинц. т-ров, затем играл в Софии

С. Г. Икаева в ролях: 1. Ханыспат. 2. Гадзыгыз.





в т-рах «Основа» (1887), «Слеза и смех» (1892), в т-ре «Жизнь» в Русе (1900). В 1900—02 учился в Италии. Был организатором «*Современного театра*» (1902—24), боровшегося за новый репертуар и популяризировавшего драматургию Горького, Чехова, Толстого, Ибсена, Гауптмана, Стриндберга. В т-ре ставились произв. болг. классиков —Вазова и Яворова, а также пьесы Островского и Шекспира. Значит. обществ. событием стала пост. драмы Горького «На дне» (1903). В 1924 И. вновь организовал передвижную труппу «Родная сцена» (существовала до 1935), но успеха, выпавшего на долю его первого т-ра, она не имела. И.— автор и переводчик ряда пьес. Основная его заслуга состоит в том, что он способствовал (с помощью передвижных т-ров) популяризации в народе театр. иск-ва.

Лит.: Каракостов С., Максим Горки и българската литература, София, 1947; Пенев П., Лекции по история на българския драматически театър, ч. 2, София, 1954. *Вас. М.*

ИКОНО́МОВ, Никола Петков (1896—1959) — болгарский актёр. Засл. арт. НРБ. Учился у М. Икономова и Г. Донева; в 1916 поступил как ученик в Народный т-р в Софии. В 1919 дебютировал там же в роли царя Асена («Иванко» Друмева). И. обладал прекрасной сценич. внешностью, красивым лицом, представительной фигурой, у него был мягкий бархатный голос, выразительные интонации.

В 20-е гг. играл роли Рогожина («Идиот» по Достоевскому), Язона («Медея» Еврипида), Гранатова («Человек с портфелем» Файко). Впоследствии творчество И. обрело сатирич. направленность, он стал играть характерные роли: Фердинанд I («Царская милость» Зидарова, 1948), Милягин, Дубравин («Великая сила», 1949, «Огненный мост», 1955, Ромашова), Шалимов («Дачники», 1951), Окунев («Чужая тень» Симонова, 1952) и др.

И. выступал как режиссёр, ставил советские пьесы; был директором провинц. т-ров: в Русе (1930), Пловдиве (1935), Художественного т-ра в Софии (1936—37), т-ра в Варне (1937, 1945 и 1946).

И. является также драматургом и сценаристом. Популярны его романтич. драмы: «Калин Орел» и «Татарский хан», пост. в Нар. т-ре; инсценировал «Село Борово» (по К. Велкову, 1948, Нар. т-р) и др. Димитр. пр.

Лит.: Каракостов С., Очерци за наши артисти. Сатирата на Никола Икономов, в кн.: Годишник на ВИТИЗ, т. 5, 1960, София, 1961; Пенев П., Лекции по история на българския драматически театър, ч. 4, София, 1958. *Ст. К.*

ИКОНО́МОВ, Теодосий (1836—26.II.1871) — болгарский литератор. В 1863 издал пьесу «Ловчанский владыка, или Несчастье ловчанского часовых дел мастера» — первую оригинальную болг. комедию (сатира на высшее греч. духовенство в Болгарии). В 1961 комедия (в переработке Ал. Гиргинова) была пост. в Троянском нар. т-ре. *Вас. М.*

ИКОНО́МОВА, Маня (1878—23.XII.1929) — болгарская актриса. Была учительницей в Тулче. Играла в любительских спектаклях. В 1902 дебютировала на сцене т-ра-цирка «Болгария» (София) в роли Розалии («Гражданская смерть» Джакометти). Вместе со своим мужем М. Икономовым принимала участие в организации «*Современного театра*». Сценич. образы, созданные И., драматичны, отражали совр. актуальные проблемы. Героини И. — беспокойные, ищущие натуры, сознающие свой нравств. долг; актриса убедительно раскрывала процесс пробуждения гражданского сознания.

Роли: Мария («Иванко» Друмева), Нора; фру Альвинг; Гильда («Строитель Сольнес» Ибсена), Катерина («Гроза»), Маринка («Огни Ивановой ночи» Зудермана), Монна Ванна (о. п. Метерлинка) и др. И. первой воплотила на болг. сцене образы героинь Горького — Настя («На дне») и Елена («Дети солнца»).

Лит.: Из дневника на артистката, в кн.: Сборник в чест на Роза Попова и Маня Икономова, София, 1926. *Над. Т.*

ИКОНО́МУ (Οἰκονόμου), Томас (1864 — 21. III. 1927) — греческий актёр и режиссёр. Род. в Вене в семье художника. Получил актёрское и режиссёрское образование. Работал в т-рах Австрии и Германии. Роли: Мортимер («Мария Стюарт»), Франц Моор; Освальд («Привидения»). В 1901—06 — режиссёр первого в Греции гос. Королевского т-ра. Пост. там спектакли «Орестея» Эсхила (1903), «Сон в летнюю ночь» (1903), «Двенадцатая ночь» (1904); «Фауст» Гёте (1904), «Столпы общества» Ибсена (1902), «Возчик Геншель» Гауптмана (1902) и др. Большинство этих пьес было пост. в Греции впервые. И. один из первых утверждал иск-во режиссуры в новогреч. т-ре. Деятельность его имела положит. значение для развития нац. сценич. иск-ва. На творчество И. оказали влияние мейнингенцы. Большое значение И. придавал работе с актёрами, стремился к созданию сценич. ансамбля, к естественности и правдивости актёрского исполнения. И. способствовал формированию мастерства крупнейших греч. актрис: М. Котопули, Кивели и др., реж. Д. Рондириса, театр. деятеля и драматурга В. Ротаса. Но косность и консерватизм администрации Королевского т-ра не давали И. возможности осуществить свои творч. замыслы. В 1906 он подал в отставку. С 1907 выступал в Афинах и в провинциальных городах с собственной труппой. В эти годы И. создал спектакли, в к-рых исполнял роли: Ранка («Нора», 1909), Освальда («Привидения», 1909), Мефистофеля («Фауст» Гёте, 1911), Гамлета (1913). И. боролся за утверждение реалистич. драматургии. Он первый пост. на греч. сцене пьесы М. Горького («На дне», 1909), Шоу («Поживем — увидим», 1907), Чехова («Медведь», 1909, «Предложение», 1910), Гауптмана («Потонувший колокол», 1906) и др. И. ставил греч. социальные драмы «Цени» Тангопулоса (1907), «Гитавроса» Голфиса (1908), драму новогреч. поэта Паламаса «Трисевгени» (1915) и др. В 1917—21 был реж. «Т-ра Консерватории». В 1921 оставил сцену, умер в нищете.



Т. Иконому в роли Гамлета.

Лит.: Le théâtre Néogrec, Athènes, 1957; Σκιάρτης Γ., Θωμᾶς Οἰκονόμου, «Νέα Ἑστία», 1960, №№ 788—789. *Д. С.*

ИКРАМ́И, Джалол (р. 1909) — таджикский советский писатель, драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1945. В 1928 окончил Бухарский ин-т просвещения. Начал лит. деятельность в конце 20-х гг. С именем И. связано рождение тадж. драматургии. Его драма «Враг» (1933, Т-р им. Лахути) — одна из первых тадж. многоактных пьес, показывает борьбу с саботажем и вредительством на производстве в 30-х гг., энтузиазм

рабочих-таджиков. В годы Отечеств. войны написал пьесы «Сердце матери» (1942) и «Дом Надира» (совм. с А. Файко, 1943), пост. Т-ром им. Лахути. В эти годы И. принимал непосредств. участие в работе нац. т-ра; в 1943—46 заведовал лит. частью Т-ра им. Лахути. Написал комедию «Двадцать восьмая ночь» по мотивам «Тысячи и одной ночи» (1946); пьесы о совр. жизни Таджикистана «Ситора» (1954, 2-я ред.«Я — Фахриддинов», 1961) и «Чья вина?» (совм. с Е. И. Мительманом, 1956); инсц. по мотивам произведений С. Айни «Обездоленная девушка» (1951) и «Дохунда» (1954, 2-я ред. 1957).

В пьесах И. отражены важные этапы жизни тадж. народа. Его драматургия отмечена стремлением к углублённому психологич. раскрытию образов, сатирич. направленностью в обрисовке отрицат. персонажей, широким использованием богатств живой нар. речи, введением бытовых сцен.

Соч. в рус. пер.: Ситора (Свои и чужие), в кн.: Таджикская советская драматургия, М., 1957, с. 109—151; Дохунда, [Душанбе], 1957.

Лит.: Хусейнзода Ш., Чалол Икромӣ, [Душанбе], 1959; Демидчик Л. Н., Зарождение и становление таджикской драматургии (1929—1941 гг.), в кн.: Вопросы истории таджикской советской драматургии и театра, [Душанбе], 1957, с. 63—272. *Л. Дем.*

ИКРА́МОВ, Хамидулла (р. 11.XI.1909) — узбекский советский художник. Нар. художник Узб. ССР (1950). Окончил педагогич. техникум (1929) и Изостудию при Ташкентском музее иск-в. С 1931 работает в Т-ре им. Хамзы художником-оформителем. Ставит спектакли в областных т-рах Узб. ССР. Декорации И. поэтичны и живописны. Особенно удаётся художнику оформление спектаклей из жизни узб. народа и народов зарубежного Востока. Лучшие спектакли характеризуются выразительным цветовым решением, удачной сценич. планировкой.

Среди работ И.: «Маска сорвана» Фатхуллина (1932), «Улица радости» Зархи (1933), «Любовь Яровая» (1937); «Предатели» Фатхуллина (1938), «Уйгаными» Сафарова (1939), «Бай и батрак» Хамзы (1939), «Хамза» Яшена (1949 и 1960), «Генерал Рахимов» Яшена (1950), «Рассказ о Турции» Хикмета (1953), «Священная кровь» по роману Айбека (1954), «Дочь Ганга» по роману Тагора, «Крушение» (1956) и «Алжир — родина моя» по роману Диба «Большой дом» (1957), «Настоящая любовь» (1955), «Дядя и племянник» (1959) Якубова, «Люди с верой» Султанова (1960), «Мираз Улугбек» Шейхзаде (1961). *Л. Ав.*

И́ЛИЧ (Илић), Драгутин (14.II.1858—1.III.1926)— югославский (сербский) писатель и драматург. Окончил юридич. ф-т в Белграде. Писал пьесы (чаще всего в стихах): трагедии «Вукашин» (1878) из истории Сербии 18 в. и «Королева Яквинта» (1883), драмы «За веру и правду» (1890), «Прибислав и Божана» (1897), библейскую драму «Саул» (изд. 1903), аллегорию «Видение Караджорджу» (1903), либр. оперы «Женитьба Милоша Обилича» и др. Пьесы И. были пост. в Нар. т-ре в Белграде. И. — последний представитель лит. поколения, продолжавшего традиции сербского романтизма. *М.Ник.*

И́ЛЛЕШ (Illés), Бела (р. 22.III.1895) — венгерский писатель и драматург. Коммунист, участник революции 1919. Один из основоположников революц. лит-ры в Венгрии. Драматургич. деятельность начал в 20-х гг., находясь в эмиграции в СССР. Первая пьеса И. «Купите револьвер!» (1926, Т-р Революции) написана под впечатлением венг. революции 1919. В острой, экспрессионистич. форме И. рисует картины жизни и борьбы политич. эмигрантов, проживавших в Вене. После освобождения Венгрии от фашизма в 1948 вернулся на родину. В 1959 написал историко-революц. драму «Радуга» (1959, т-р Нар. армии, Будапешт), рассказывающую о событиях венг. революции 1919. Лауреат пр. им. Кошута (1955).

Соч.: Купите револьвер, М., 1927. *А. Гер.*

И́ЛЛЕШ (Illés), Эндре (р. 1902) — венгерский писатель, драматург и театральный критик. Лит. деятельность начал в 30-х гг. Первые пьесы И. «Яд» и «Лгуны» рассказывали о нравах бурж. общества. После освобождения Венгрии от фашистских захватчиков И. написал драмы «Тристан» (совм. с И. Ваш, 1957, Т-р им. Йокаи, Будапешт), «Нетерпимые влюбленные» (1958, там же), в к-рой И. ставит вопросы формирования новой социалистич. морали и выступает против мещанства.

И́ЛЛИКА (Illica), Луиджи (9.V.1857—16.XII.1919)— итальянский либреттист, драматург, журналист. Лит. деятельность начал в 1882. Автор комедий на миланском диалекте: «Наследство Фелиса» (1891) и др., оперного либретто «Вассал». В сотрудничестве с Дж. Джакоза написал либр. опер Дж. Пуччини: «Богема» (1896, Турин), «Тоска» (1900, Рим) и «Чио-Чио-сан» (1904, Милан). Творчество И. способствовало развитию веризма в итал. оперном т-ре. На тексты И. сочинены мн. оперы композиторов-веристов, в т. ч.: Масканьи («Ирис», 1898, Рим; «Маски», 1901, Рим; «Изабо», 1911, Буэнос-Айрес), Джордано («Андре Шенье», 1896, Милан; «Сибирь», 1903, там же; «Зевс в Помпее», совм. с А. Франкетти, 1921, Рим) и др. Либр. И. отличаются сценичностью, правдивостью характеров, поэтич. свежестью стиля.

Лит.: Musini N., L. Illica, Fidenza, 1939; Morini M., Il carteggio Puccini-Illica-Ricordi, в кн.: Carteggi, pucciniani, a cura di. E Gara, Mil., 1958. *Св. Г.*

ИЛЛЮЗИОНИ́ЗМ (от франц. illusionner — вводить в заблуждение) — вид циркового искусства. Актёр-иллюзионист демонстрирует исчезновения, появления, превращения вещей, животных и людей, кажущиеся сверхъестественными, а на самом деле построенные в основном на обмане зрения (падение воды из пустого сосуда, возникновение женщины из огня). В иллюзионных номерах используется обычно специальная аппаратура (ящики с потайными пружинами, с двойным дном, разл. комбинации зеркал и др.), создающая иллюзию нарушения привычных понятий о физич. свойствах окружающих нас предметов. И. восходит к древнему искусству *фокусников*, представлениям бродячих актёров (гистрионы, жонглёры). В 19 в. в Париже выступал изобретатель иллюзионной аппаратуры И. Гуден. Когда для совершенствования этой аппаратуры начали использовать новые достижения техники, а трюки стали строиться на изучении законов оптики, механики, химии, И. получил распространение в эстрадных и цирковых программах. Наряду с развитием иллюзионной техники шла выработка особых приёмов актёрского мастерства, усложнение сюжета иллюзионных номеров. Многие совр. иллюзионные номера включают и др. виды цирк. иск-ва (жонглирование, акробатику). В 19 — 1-й пол. 20 вв. исполнители иллюзионных номеров в Зап. Европе изображали людей, одарённых сверхъестеств. магич. силой, создавали атмосферу мрачной таинственности.

Среди зарубежных иллюзионистов — Данте, Кефало, Окито, Каленаг. Иллюзионисты сов. цирка *Кио* (Э. Ф. Ренард), Алли-Вад (А.Вадимов), М. Марчес, А. и Р. Сокол, А. Фурманов, Ван Ю-ли, Ван Тен-тау и др. создали средствами своего жанра весёлое увлекательное зрелище, включающее театрализованные сценки, нередко насыщенные политич. сатирой.

Лит.: Кио, Фокусы и фокусники, М., 1958; Вадимов А. (Алли-Вад), Искусство фокуса, М., 1959. *М. З.*

ИЛЛЮЗИОНИ́СТ— цирковой и эстрадный артист (см. *Иллюзионизм*).

ИЛОВА́ЙСКИЙ, Серафим Дмитриевич (12.VIII. 1904—8.II.1944) — русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1942). Чл. Коммунистич. партии с 1939. Проф. сценич. деятельность начал в 1925. С 1929 играл в т-рах Омска, Иркутска. С 1932 до конца жизни был актёром Новосибирского т-ра «Красный факел», с 1939 — худ. рук. и режиссёр этого т-ра. В иск-ве Иловайского дарование острохарактерного актёра сочеталось с заразительным кипучим темпераментом, тонкой наблюдательностью, глубиной.

Роли: Грозный («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), Каренин («Анна Каренина»), Фирс («Вишнёвый сад»), Жув («Интервенция» Славина), Влас («Далёкое» Афиногенова), Скутаревский (о. п. Леонова), Забелин («Кремлёвские куранты»), Гамлет и др. *Э. К.*

ИЛЬДА́Р, Мазит (наст. фам. и имя— Абдюшев Абдулмазит Хузиевич) [10(22).I.1878—29.VI.1952] — татарский советский актёр. Нар. арт. Тат. АССР(1945). С 1919 играл в самодеятельных кружках, в 1920—23 работал актёром и режиссёром в тат. труппе Илецка, затем в Башкирском (Уфа), Андижанском и др. т-рах. С 1933—актёр Т-ра им. Камала. Играл характерные роли. Перевёл на тат. яз. пьесы М. Горького, А. Арбузова, Г. Мдивани, К. Гольдони.

Роли: Герей («В вороньем гнезде» Камала), Ханяфи («Тукай» Файзи), Виларь («Хужа Насретдин» Исанбета), Эдмунд («Король Лир»), Монахов («Варвары») и др. *Х. К.*

ИЛЬЙН, Борис Фёдорович [р. 8(21). IV. 1901] — русский советский актёр. Нар. арт. СССР (1956). В 1918 вступил добровольцем в Красную Армию. Принимал участие в работе красноармейского самодеятельного т-ра. В 1919—1920 учился в театр. школе актрисы М. И. Велизарий, затем в Высших театр. мастерских. Одновременно был актёром Показательного рабочего т-ра в Саратове. В 1921 перешёл в труппу Саратовского гор. т-ра, работал здесь до 1925. Позднее (до 1936) играл в т-рах Волгограда, Одессы, Куйбышева, Баку, Кирова. С 1936— в труппе Свердловского т-ра. Большую роль в формировании дарования И. сыграли режиссёры И. А. Ростовцев, Е. О. Любимов-Ланской, Н.Н. Синельников, Н. В. Петров и др. Уже в первых крупных ролях — романтически приподнятых образах бунтарей-протестантов — Уриэль Акоста (о. п. Гуцкова), Арбенин, Чацкий — прозвучала основная героическая тема иск-ва И. Наиболее полно эта тема была раскрыта И. в ролях сов. драматургии, определивших его творческое становление. И. создал образы совр. героев, целеустремлённых, решительных людей, активных творцов истории, обладающих непреклонной действенной волей: Платон Крефлота» Крона), Огнев («Фронт»), Муравьёв («Победители» Чирскова), Ромодан («Крылья» Корнейчука) и др. И. воплотил образы В. И. Ленина («Кремлёвские куранты»), Я. М. Свердлова («Большевик» Дэля). Большим гуманизмом отмечены работы актёра в произв. рус. классики — Войницкий; Протасов («Живой труп»), Царь Фёдор («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого) и др. Среди лучших ролей И. также— Раевич («Шторм»), Иван Шадрин («Человек с ружьём»), Хомутов («Огненный мост» Ромашова), Пеклеванов («Бронепоезд 14-69»), Годун («Разлом»), Павел Греков (о. п. Войтехова и Ленча), Глоба («Русские люди»), Максимов («За тех, кто в море!» Лавренёва), Забелин («Кремлёвские куранты»), Лаврецкий («Дворянское гнездо» по Тургеневу), Прозоров, Привалов («Горное гнездо» и «Приваловские миллионы» по Мамину-Сибиряку), князь Валковский («Униженные и оскорблённые» по Достоевскому), Яков Бардин («Враги»), Дон Сезар де Базан («Рюи Блаз» Гюго), Сирано де Бержерак (о. п. Ростана).







Б. Ф. Ильин в ролях: 1. Князь Валковский («Униженные и оскорблённые» по Достоевскому). 2. Иропегов («Сомов и другие» Горького).

Лит.: Панфилов А., Свердловский драматический театр, [Свердловск], 1957; Глебова И., Советский характер, «Театральная жизнь», 1959, № 8, с. 32—33; Фельдман Я., Взыскательный художник, «Театр», 1950, № 3, с. 49—50. *Е. Ж.*

ИЛЬЙН, Николай Иванович (14.III.1777—29.VIII. 1823) — русский драматург. Один из крупнейших представителей рус. сентиментальной драмы (см. *Сентиментализм*). Лит. деятельность начал в конце 90-х гг. 18 в. как переводчик. В пьесах «Лиза, или Торжество благодарности» (1802, Петербург) и «Великодушие, или Рекрутский набор» (1803, там же), проникнутых характерными для начала 1800-х гг. антикрепостнич. настроениями, И. с большим сочувствием рисует страдания, бесправие и душевное благородство крестьян, нравственно возвышающихся над своими господами, утверждает значение крестьянства в государстве. Вокруг драмы «Великодушие, или Рекрутский набор» возникла острая полемика. Прогрессивная критика (И. И. Мартынов, Н. И. Гнедич), защищая пьесу от упрёков в «низости» языка и сюжета, приветствовала её за черты жизненной правды, нац. самобытность, за демократичность замысла и художеств. формы.

Известны также комедии И. «Физиономист и хиромантик» (соч. 1815, изд. 1816), «Семик» (соч. 1818), «Принуждённое согласие», «Монастырка, или Счастливая сирота» (пост. 1837), а также переделанные И. на рус. нравы комедии «Влюблённый нелюдим» («Альцест в деревне») Демутье (1805), «Недоверчивость и хитрость, или Долг платежом красен» Дьелафуа (1811).

Лит.: Арапов П. [сост.], Летопись русского театра, СПБ, 1861, с. 158—59, 164—65; Русский архив, изд. П. Бартеневым, М., 1875, кн. 2, № 5—8, с. 281; Родина Т. М., Русское театральное искусство в начале XIX века, М., 1961. *Т. Р.*

ИЛЬЙНСКИЙ, Александр Васильевич (1896—21. VIII.1956) — русский советский режиссёр и артист оперетты. Нар. арт. РСФСР (1955). Впервые выступил на сцене в Ростове-на-Дону в 1918. До 1922 работал в Ростовском т-ре миниатюр, в 1922—27 — в передвижных т-рах музкомедии, в 1927—35 — в т-рах Харькова, Ростова-на-Дону, Минска и Витебска, с 1935—в Волгоградском т-ре муз. комедии. И. обладал ярким комедийным дарованием, в острой, часто гротесковой форме раскрывал основные черты характера своих героев.

Роли: граф Кутайсов («Холопка» Стрельникова), Суворов («Дочь фельдмаршала» Фельцмана), Плющихин («Табачный капитан» Щербачёва), старшина Мальцев («На берегу Амура» Блантера), Попандопуло («Свадьба в Малиновке» Б. Александрова), Чашкин («Одиннадцать неизвестных» Богословского), Луи Филипп («Бандера» Кальмана), Фрош («Ле-



тучая мышь» Штрауса и др.). И. пост. оперу «Любовь Яровая» Энке, оперетту «Соловьиный сад» Заславского и др. *А. Ив.*

ИЛЬЙНСКИЙ, Александр Константинович [р. 29.X (11.XI).1903] — белорусский советский актёр. Нар. арт. СССР (1953). Чл. Коммунистич. партии с 1945. Деп. Верх. Совета БССР 4-го и 5-го созывов. Сценич. деятельность начал в 1919 в Минске. В 1921—26 учился в Белорусской театр. студии в Москве. С 1926 — актёр 2-го Белорус. гос. драм. т-ра (ныне Т-р им. Я. Коласа, Витебск). Творчество И. отмечено ярким нац. своеобразием. Он создал на белорус. сцене ряд образов, подлинно народных по внутр. строю характера и богатству языка, интонаций: Талаш («В пущах Полесья» Коласа, 1937), Нестерка (о. п. Вольского, 1941, Гос. пр. СССР, 1946), Корж («Песня наших сердец» Полесского, 1949), Пытлеванный («Поют жаворонки» Крапивы, 1950). И. обладает большим сценическим обаянием, выразительной мимикой, играет преимущественно комедийные роли. Яркий нар. юмор, то добродушный, то злой, разоблачающий, пронизывает законченные сценич. портреты И. Актёр-импровизатор, И. использует в своём творчестве всё богатство творч. фантазии, разнообразные выразит. средства. Школой реалистич. мастерства стала для И. работа над рус. классич. и совр. репертуаром.

Роли: Шванди («Любовь Яровая», 1936), Сганарель («Лекарь поневоле», 1940), Счастливцев (1940); Ахов, Грозное («Не всё коту масленица», 1939, «Правда—хорошо, а счастье лучше», Островского, 1950), Хлестаков (1945), Полоний («Гамлет», 1946), Расплюев («Свадьба Кречинского», 1949), Печенегов («Враги», 1952), Барута («Люди и дьяволы» Крапивы, 1958), дьяк Батяновский («Гроза будет» Звонока, 1958), Мочек-Мочульский («Лявониха» Данилова, 1961), Волотович («Крыницы» Шемякина и Щербакова, 1961) и др.



А. К. Ильинский в ролях: 1. Полоний. 2. Барута. 3. Нестерка.

Лит.: Скібнеўскі А., Народны артыст СССР А. К. Ільінскі, Мінск, 1954; Мастацтва Савецкай Беларусі, Мінск, 1955, с. 297—305; Майстры беларускай сцэны, Мінск, 1960, с. 96—105. *В. Н.*

ИЛЬЙНСКИЙ, Игорь Владимирович [р.11(24).VII. 1901, Москва]—русский советский актёр. Нар. арт. СССР (1949). Чл. Коммунистич. партии с 1960. В 1917 поступил в театр. студию, руководимую Ф. Ф. Комиссаржевским. Впервые выступил на проф. сцене в 1918 в Т-ре им. В. Ф. Комиссаржевской (Старик — «Лисистрата» Аристофана). В 1918 И. — актёр Т-ра ХПСРО. Затем работал в ряде моск. т-ров — оперетта, «Летучая мышь», Теревсат, МХАТ, Первый гос. т-р для детей и др. Пробуя свои силы в различных жанрах, И. наибольших успехов добивается в комедийных ролях: Селим («Похищение из гарема» Моцарта), Антонио («Женитьба Фигаро») и др. Уже в этот период обнаружилось огромное сценич. обаяние актёра, его большая эмоциональная заразительность, склонность к яркой комедийной форме, мастерство перевоплощения. В 1920 И. поступил в Т-р РСФСР 1-й, преобразованный впоследствии в Т-р им. Мейерхольда, где работал до 1935. Его привлекли задача создания агитационно-политич. т-ра, поиски новых революционных форм. Участвовал в спектакле «Зори» Верхарна (небольшая трагедийная роль фермера Гислена). В конструктивистском, биомеханич. спектакле «Великодушный рогоносец» Кроммелинка (1922) играл роль ревнивца Брюно, сочетая в своём исполнении элементы лирики, драматизма, акробатики. Виртуозное мастерство актёра проявилось в исполнении роли Аркашки Счастливцева, насыщенном трюками и аттракционами («Лес», 1924). Психологич. и одновременно эксцентрич. образ Расплюева создал И. в «Свадьбе Кречинского». Важную роль в творчестве И. сыграли его встречи с Маяковским, в произв. к-рого раскрылся комедийно-сатирич. талант актёра: в 1921 он исполнил роль растерянного Соглашателя в «Мистерии-Буфф», используя приёмы нар. балагана, в 1929 создал обобщённый, гиперболизированный образ воинствующего обывателя, общественного паразита Присыпкина в «Клопе». В Т-ре Мейерхольда определились характерные для иск-ва И. черты: смелость творческих поисков, понимание условной природы т-ра, высокая актёрская техника. Одновременно с работой в Т-ре Мейерхольда И. выступал в спектаклях Моск. драм. т-ра (с глубоким драматизмом играл Тихона — «Гроза», 1922), 1-й Студии МХАТа (Грумио — «Укрощение строптивой» Шекспира, 1923). С 1938 — в труппе Малого т-ра. Дебютировал в роли Хлестакова. Затем играл роли Загорецкого («Горе от ума»), Счастливцева, утвердив исполнением этих ролей свою близость реалистич. традициям «Дома Щепкина». В этот период сценич. создания И., сохраняя остроту и смелость формы, приобретают бо́льшую жизненную глубину и цельность. В Малом т-ре И. впервые выступил в роли совр. положит. героя — председателя колхоза Чеснока («В степях Украины» Корнейчука, 1941, Гос. пр. СССР, 1942). Затем сыграл роли матроса Шибаева («Незабываемый 1919-й» Вишневского, 1950, Гос. пр. СССР, 1951) и профессора Картавина («Когда ломаются копья» Погодина, 1953). В творчестве И. психологич. глубина реалистич. иск-ва, высокое мастерство сценич. речи соединяются порой с гротесковыми, иногда эксцентрич. приёмами. Образы И., идейно-насыщенные, яркие и увлекательные по форме, проникнуты острым чувством современности. Большое место в репертуаре И. занимают персонажи в пьесах Островского: Мурзавецкий («Волки и овцы»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Юсов. В Малом т-ре раскрылась новая сторона дарования И.— склонность к тёплому и мягкому лиризму, задушевности, высокий драматизм. Выдающимся достижением И. явилось исполнение роли Акима («Власть тьмы», 1956). Глубоко правдивый во всех жизненных деталях образ простого крестьянина вырастает у И. в эпич. фигуру страстного поборника правды и справедливости, символизирующую победу добра и света над властью тьмы. Аким И.— одно из крупнейших созданий сов. актёрской школы.









И. В. Ильинский в ролях: 1. Присыпкин. 2. Счастливцев. 3. Хлестаков.

И. широко известен как один из лучших сов. комедийных киноактёров (снимается с 1924). Несмотря на условность и эксцентричность его героев (Петелькин — «Закройщик из Торжка», Таиока — «Процесс о трёх миллионах», Франц — «Праздник св. Иоргена»), И. заставляет зрителя поверить в их достоверность и жизненность. Лучшие работы И. в кино — обобщённо-сатирич. образы бюрократов Бывалова («Волга-Волга», 1938, Гос. пр. СССР, 1941) и Огурцова («Карнавальная ночь», 1956).

И. В. Ильинский в роли Акима.



Склонность И. к лирике, драматизму, передаче глубоких человеческих чувств нашла своё отражение и в его концертной деятельности (как мастер художественного слова выступает с нач. 20-х гг.). Особенно ярко эти качества проявились в исполнении рассказа Карла Ивановича из «Отрочества» Л. Толстого и «Старосветских помещиков» Гоголя. В эстрадном репертуаре И. большое место занимают произведения Пушкина, Крылова, Щедрина, Чехова, Михалкова и др. И. использует в концертных выступлениях свою богатую мимику, выразит. жест, движение, достигает полного перевоплощения. И. выступает на радио (Победоносиков — «Баня», 1951, и др.). Занимается режиссурой; пост. в Малом т-ре (совм. с В. И. Цыганковым): «Ярмарка тщеславия» по Теккерею (1958, инсценировка И.), «Любовь Яровая» (1960); «Честность» Софронова (1961).

Соч.: Сам о себе, М., 1961; К мастерству, М., 1960.

Лит.: Марков П.А., Игорь Ильинский, в кн.: Театральные портреты, М.—Л., 1939; Кладо Н., Игорь Ильинский, М., Госкиноиздат, 1939; Хайченко Г., Игорь Ильинский, М., 1962. *Г. Х.*

ИЛЬМАРИ (Ilmari), Вильхо (р. 24.IV.1888) — финский театральный деятель, режиссёр и актёр. Имеет почётное звание театр. советника (1951). В 1908 поступил в школу Финского нац. т-ра. Позднее обучался режиссёрскому иск-ву у реж. Ракксона и проф. Ф. Грегора. Начал актёрскую деятельность в труппе т-ра «Народная сцена» в Хельсинки (1910—11), работал актёром и режиссёром т-ра г. Тампере (1912—17, в 1934—37 — директор). В 1937—59 И. выступал в Финском нац. т-ре. Был директором т-ра в Турку (1916—1917, 1919—34), в 1959—62— художеств. рук. Нар. т-ра в Хельсинки. Роли: Куллерво (о. п. Киви), Эско, Юхани («Сельские сапожники», «Семеро братьев» Киви) и др. Последнее выступление И. состоялось в 1945. И. создавал образы мужественных, волевых людей, игра его отличалась яркой сценич. выразительностью. Пост. спектакли: «Отелло», «Король Лир», «Гамлет»; «Семеро братьев» (по роману Киви, инсц. И.), «Северяне» Ярвилуома, «Густав Васа» и «Эрик XIV» Стриндберга, «Мёртвые души» по Гоголю и др. И. стремится к реалистич. решению спектакля, его творчество характеризуется напряжённым драматизмом, чётким сценич. рисунком. Вёл педагогич. работу (с 1943— ректор Фин. театр. школы), подготовил мн. актёров фин. т-ра, впервые ввёл в Финляндии воспитание актёра по системе Станиславского. Работал в кино.

Лит.: Вернер И. В., Театральный мир, 1950; Лица за масками, 1953 (на финск. яз.). *М. С.*

ИЛЬНА́РСКАЯ (наст. фам. — Ильинская), Вера Николаевна (р. 1877 — ум. в конце 20-х гг. в Париже) — русская актриса. Окончила Моск. филармонич. уч-ще. Проф. сценич. деятельность начала в Москве в Т-ре Корша (1897—98); участвовала в спектаклях Сергиевского нар. дома, дачных т-ров. Играла гл. обр. в провинции — в Екатеринодаре, Киеве, Кишинёве, Н.-Новгороде, Самаре, Саратове, Харькове и др. городах (антрепризы А. И. Каширина, В. А. Линской-Неметти, П. М. Медведева, Н. Н. Собольщикова-Самарина, Н. Н. Соловцова, П. П. Струйского и др.). И. обычно выступала в амплуа *инженю* и гранд-кокет. Менее удавались актрисе роли, требующие яркого драматич. темперамента. Писала театр. рецензии в журн. «Рампа и жизнь» (подпись—В. Иль.).

Роли: Лиза («Горе от ума»), Анна Андреевна («Ревизор»), Глафира («Волки и овцы»), Лариса («Не было ни гроша...»), Раневская («Вишнёвый сад»), Монахова («Варвары»); Лидия Григорьевна («Блуждающие огни» Антропова), Кондорова и Ольга («Нищие духом» и «Выгодное предприятие» Потехина), Эльга (о. п. Гауптмана), Девица («Порченые» Брие) и др. *А. Шн.*

ЙЛЬСКАЯ, Фатима Салиховна [р. 31.XII.1902(13. I.1903)] — татарская советская актриса. Нар. арт. Тат. АССР (1939), засл. арт. РСФСР (1940). Сценич деятельность начала в 1915 в оренбургском тат. молодёжном коллективе, с 1916 — актриса труппы «Сайяр». в 1918—21 участвовала в театр. фронтовых бригадах.



Ф. С. Ильская в ролях: 1. Зухра. 2. Беатриче («Слуга двух господ»).

В 1921—23 работала в тат. т-ре Ташкента, с 1923— актриса тат. т-ра им. Красного Октября (ныне Т-р им. Камала, Казань).

Одна из основоположников нац. сценич. иск-ва, многогранная актриса, И. создала трагедийные и комедийные образы, отмеченные ярким темпераментом и глубоким проникновением актрисы в сущность созданного ею сценич. характера. И. своим творчеством утверждала реалистич. традиции в нац. театр. иск-ве, в то же время в иск-ве её сильны романтич. тенденции. И. наделяет своих героинь лиричностью, душевной простотой, благородством, творчество её проникнуто жизнеутверждением, искренностью.

Роли: Рукайя («Неравные» Амирхана, 1916), Зулейха («Молодая жизнь» Кулахметова, 1918), Луиза («Коварство и любовь», 1919), Зухра («Тахир и Зухра», 1925), Дилбар («Без ветрил» Тинчурина, 1926), Долорес Ибаррури («Салют, Испания» Афиногенова, 1934), Катерина («Гроза», 1936), Татьяна («Враги», 1937), Сюзанна («Женитьба Фигаро», 1938), Таня (о. п. Арбузова, 1938), Джульетта («Ромео и Джульетта», 1941), Диана («Собака на сене», 1942), Корделия («Король Лир», 1945), Фатима («Песня жизни» Амира, 1947), Рауфа (о. п. Файзи, 1958), Маргиза-Кулочиха («Свобода» Амира).

Лит.: Месагыйтъ Ф., Ф.Ильская, Казан, 1957. *Х. К.*

ИЛЬЯСЫ, Габдрахман (1856—95) — татарский просветитель, драматург. Автор первой тат. драмы «Несчастная девушка» (изд. 1887, Казань) о значении просвещения в жизни народа, борьбе с консервативными религиозными устоями. И. утверждает право женщины на свободный выбор в любви. Пьеса имела большое значение для формирования прогрессивной тат. лит-ры. И. сам поставил свою пьесу в домашнем любительском т-ре, в к-ром выступал как актёр и режиссёр. Драма И. ставилась первыми самодеятельными тат. кружками в нач. 20 в. *Х. К.*

ИЛЯЛОВ, Исхак Губайдуллич [р. 22.X(3.XI).1899] — татарский советский актёр и режиссёр. Чл. Коммунистич. партии с 1946. В 1912 впервые выступил в спектаклях труппы «Сайяр». До 1919 играл в любительском кружке, в 1919—22 и в 1931—32 — в тат. т-ре Троицка, в 1922—26 в тат.-башк. т-ре в Уфе. Роли: Шарафи («Асыл-Яр» Файзи), Бобчинский («Ревизор»), Кассио («Отелло»), граф Моор («Разбойники»). В 1926—28, 1933—35 работал в Т-ре им. Камала, в 1935—40 — в Т-ре им. Хамзы, где пост. спектакли «Коварство и любовь», «Егор Булычов и другие». В 1942—48 — гл. реж. Хорезмского т-ра (спектакли «Фронт», «Ревизор» и др.). В 1948—52 преподавал актёрское мастерство в Ташкентском театральном институте. *Х. К.*

ИМА́МИ (Imami), Беса (р. 8. VIII.1928) — албанская актриса. Начала сценич. деятельность в художеств. самодеятельности. С 1947 — в труппе Т-ра оперы и балета в Тиране.

Роли: Люмтона («Девушка из деревни» Гьяты), Майлинда (о. п. Брои), Шейн («Семья рыбака» Питарки), Наташа («Портрет» Афиногенова), Анна Николаевна («Нашествие» Леонова), Лида («Платон Кречет»), Татьяна («Враги») и др. Снималась в фильме «Великий воин Албании Скандербег» (роль Доники Кастриоти). *Д. Аг.*

ИМА́ШЕВ, Темир-Булат Губайдулович (1908—7.IV.1946) — башкирский советский актёр и режиссёр. Засл. деят. иск-в Башк. АССР (1942), засл. арт. РСФСР (1944). Чл. Коммунистич. партии с 1940. В 1930 окончил театр. отделение Техникума иск-в в Уфе. С 1929 — актёр, позднее режиссёр Башк. т-ра драмы (Уфа). В 1937—40 — худ. рук. этого т-ра, в 1940—43 — гл. реж. Башк. т-ра оперы и балета, в создании к-рого принял активное участие. В 1944 организовал колхозно-совхозный т-р в Угилийском р-не. Актёр героич. плана, обладал ярким темпераментом, обаянием.

Роли: Салават Юлаев («Салават» Бикбая), Юла («Сакмар» Мифтахова), Карл Моор, Яровой, Жадов, Незнамов, Платон Кречет.

Пост.: «Без вины виноватые» (1933), «Любовь Яровая», (1937); «Дружба и любовь» Мифтахова (1939), оперы — «Кармугас» («Ласточка») Чемберджи (1941), «Акбузат» Спадавеккиа и Заимова (1942). Вёл. педагогич. работу в Башк. театр. техникуме. *Д. Б.*

ИМА́ШЕВА, Галия Шакировна (р. 1914) — башкирская советская художница. Засл. деят. иск-в РСФСР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1942. В 1934 окончила Техникум иск-в (художеств. отделение) в Уфе. С 1934 — художница Баймакского колхозно-совхозного т-ра; с 1936 — Башк. т-ра драмы (Уфа). С 1946 — гл. художник этого т-ра. Тонкий знаток быта башк. народа, И. оформила многие этнические спектакли нац. т-ра, сделала эскизы нац. костюмов.

Среди работ И.: «На дне» (1939); «Кармугас» Бикбая (1938), «Черноликие» по Гафури (1938), «Тансулпан» Даяна (1941), «Герои» по «Молодой гвардии» Фадеева (1947), «Семья» Попова (1950), «Салават» Бикбая (1953), «Одинокая берёза» Карима (1951), «Дядя Ваня» (1954), «Чайка» (1961), «Третья патетическая» (1959). В Т-ре оперы и балета — «Акбузат» Спадавеккиа и Заимова (1942), балет «Журавлиная песня» Степанова (1953). *Д. Б.*

ЙМБЕРТ (Imbert), Хулио (р. 1918) — аргентинский драматург, режиссёр. Работу в т-ре начал в 1952 — драма «Червь» («Независимый т-р» г. Росарио), «Рука» (1953, там же). Работает режиссёром т-ра в Росарио. Автор пьес «Город ста огней» (1954), «Часы остановились» (1955), «Острие булавки» (1955), «Дьявол крадёт свет» (1956). В пьесах И. реалистич. трактовка образов сочетается с мистикой. Многие пьесы ставились самим И., стремившимся сделать т-р доступным широкому зрителю. Опубликовал ряд критич. работ, в к-рых отстаивал лучшие нар. традиции нац. т-ра, противопоставляя их деятельности коммерч. т-ров.

Соч.: Ferencio Sanchez. Vida y creación, B. Aires, 1955; Gregorio Laferrere, B. Aires, 1945.

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata..., 2 ed., B. Aires, 1957. *Ал. Р.*

ИМЕДАШВИ́ЛИ, Александр Соломонович [18.II (2.III).1882—26.IX.1942] — грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1932). В 1900 поступил в труппу Тифлисского груз. т-ра. В 1902—03 работал в Кутаисском т-ре, в 1903—09 — в Тифлисском т-ре; в 1917—20 был руководителем Кутаисского т-ра. После установления в Грузии Сов. власти работал в Т-ре им. Руставели (1921—24), в Кутаисском т-ре под рук. К. Марджанишвили (1928—31), в Т-ре им. Марджанишвили (1939—42). Гастролировал по всем городам Грузии. Актёр реалистич. школы, И. выступал во многих разнохарактерных ролях, но лучшими были драматич. роли, в к-рых И. достигал большой глубины чувств.

Роли: Отия («Брат и сестра» Гуния), Шадиман («Цари без корон» Шаншиашвили), Гигуа («Жертва» Гедеванишвили), Леонидзе («Родина» Эристави), Ванюшин («Дети Ванюшина» Найдёнова), Протасов («Живой труп»), Берсенев («Разлом»),

Карл Моор; Отелло, Макбет, Король Лир (о. п. Шекспира), Эдип («Царь Эдип» Софокла) и др. С 1925 снимался в кино.

Лит.: Буртикашвили А., Александр Имедашвили, Тб., 1956 (на груз. яз.). *Г. Б.*

ИМЕДАШВИ́ЛИ, Иосиф Захарьевич [23.III(4.IV).1876—5.V.1952] — грузинский журналист и театральный деятель. Один из основателей и первый режиссёр Нар. т-ра в Тифлисе, созданного в 1893 (см. *Авчальская аудитория*). В 1910 основал журн. «Театрида цховреба» («Театр и жизнь»), к-рый сам редактировал. В своих выступлениях в прессе поддерживал развитие нар. т-ра в Грузии. Переводил драматич. произведения. *Е. Ш.*

ЙМЕР (Imer), Джузеппе (1700—58) — итальянский актёр и антрепренёр. Выступал в т-ре «Сан-Самуэле» (Венеция), руководимом М. Гримани. Несмотря на неблагоприятные внешние данные (маленький рост, толщина), И. играл роли молодых влюблённых. В 1734 И. стал главой (капокомико) собств. труппы (работала в т-ре «Сан-Самуэле»), с к-рой связан первый период (до 1743) драматургич. деятельности К. *Гольдони*. Труппой И. были пост. трагедии Гольдони «Велизарий», «Росмонда», «комедии характеров» «Светский человек» и «Мот», интермедия «Плутовка» и др. У И. работали видные итал. актёры: А. Витальба, Г. Казали, А. Бастона, Голинетти, Дж. Казанова, А. Кортини и др.

ИМИТА́ЦИЯ (от лат. imitatio — подражание) — 1) эстрадный жанр. Номер И. строится на воспроизведении исполнителем разл. явлений природы и быта, звуков, издаваемых муз. инструментами (т. н. «человек-оркестр»), голосов животных и птиц, шума поезда и т. п. И. этого рода наз. также звукоподражанием. Номера И. обычно художеств. ценности не представляют и на сов. эстраде встречаются редко. 2) Копирование известных людей, их манеры двигаться, держаться, говорить. Обычно объектами такой И. являются известные актёры, писатели и т. д. Эти номера И. могут входить в концертную программу (дружеские пародии-шаржи З. Гердта, Г. Дудника и др.). 3) Приём актёрской игры, воспроизводящий внешние черты поведения какого-либо человека (походка пьяного, заикание и т. п.). Как средство копирования явлений действительности И. присуща натуралистич. исполнению. *М. З.*

ИММЕРМАН (Immermann), Карл Лебрехт (24.IV.1796—25.VIII.1840) — немецкий театральный деятель, писатель, драматург. Получил юридич. образование. С 1827 был судебным чиновником в Дюссельдорфе. Лит. деятельность начал в 1822 как поэт, затем выступал как драматург. Первые драмы И. написаны в стиле поздних нем. романтиков — «Карденио и Целинда» (1826), «Мерлин» (1830). Наибольшей известностью пользовалась «Трагедия в Тироле», получившая положительную оценку Гёте и Гейне (1828, новая редакция 1834 — «Андреас Гофер»), о восстании крестьян в Тироле против Наполеона, а также трилогия «Алексей» (1833), где показывался конфликт Петра I с сыном. Для своих историч. драм И. стремился найти сюжеты, созвучные совр. событиям. В своём лит. творчестве, несмотря на нек-рый либерализм, И. не сумел преодолеть ограниченности прусского консерватизма. Ф. Энгельс отмечал равнодушие И. к политич. формам обществ. борьбы. Пьесы И. на сцене почти не ставились.



В Дюссельдорфе И. участвовал в карнавалах и любительских постановках как режиссёр и актёр — выступал в роли Фальстафа в сценах из «Генриха IV» Шекспира. В 1832 он создал и возглавил т-р в Дюссельдорфе. В этом т-ре, существовавшем на средства паевого товарищества, организованного И., были поставлены т. н. образцовые спектакли, оказавшие значительное влияние на последующее развитие нем. т-ра. В спектаклях выступала труппа Де Росси под рук. И.



«Двенадцатая ночь» в пост. Иммермана в Дюссельдорфском т-ре.

В своей театр. деятельности И. руководствовался нек-рыми принципами веймарской театр. школы Гёте. В руководимом им т-ре И. стремился ставить лучшие образцы драматургии. Здесь шли пьесы Шекспира («Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Юлий Цезарь», «Ромео и Джульетта», «Двенадцатая ночь»), Шиллера («Разбойники», «Коварство и любовь», «Мария Стюарт», «Дон Карлос», «Орлеанская дева», сцены из трилогии «Валленштейн»), Гёте («Фауст», «Эгмонт», «Ифигения в Тавриде»), Клейста («Кетхен из Хейльбронна», «Принц Гомбургский», «Семья Шрофенштейн»), Кальдерона («Саламейский алькальд»), Тика («Синяя борода»), Лессинга («Минна фон Барнхельм»), Гюго и др. Но наряду с этими спектаклями ставились мещанские драмы Иффланда, Коцебу и др. И. был подлинным новатором. Он стремился к актёрскому ансамблю, выступал против самодовлеющей виртуозности премьеров. И. утверждал значение режиссёра как идейно-художеств. истолкователя пьесы, призывал к точному воспроизведению в спектаклях стиля драматурга. Он ввёл в Дюссельдорфском т-ре предварительные читки пьесы, репетиции с отдельными актёрами, общие репетиции за столом и на сцене. Большое внимание уделял оформлению, звуку, свету. Одним из первых в нем. т-ре И. обратил внимание на пост. массовых сцен (известность получила сцена сражения во 2-м акте «Разбойников»).

И. привлёк к работе т-ра драматурга Х. Граббе, композитора Ф. Мендельсона-Бартольди, живописцев «дюссельдорфской школы» — И. В. Ширмера, Т. Хильдебрандта. В отдельных спектаклях т-ра принимали участие известные нем. актёры — К. Зейдельман (Натан — «Натан Мудрый» Лессинга), Каролина Линднер (леди Мильфорд) — осознавшие ценность его театральных реформ. И. выработал «Правила», определявшие обязанности актёров, заботился об их материальной обеспеченности. Т-р И. был в 1837 закрыт из-за недостатка средств. И. принадлежит ряд исследоват. работ по т-ру.

Соч.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. R. Boxberger, Bd 1—20, B., 1883; то же, Hrsg. v. H. Mayne, Bd 1—5, Lpz., [1906].

Лит.: Энгельс Ф., Воспоминания Иммермана, в кн.: Маркс К. и Энгельс Ф., Соч., т. 2, М.—Л., 1931; Fellner R., Geschichte einer deutschen Musterbühne, Stuttg., 1888; Wittsack R., K. L. Immermann als Dramaturg, B., 1914; Linzer M., «Die Düsseldorfer Musterbühne» Karl Immermanns. Theatralische Sendung, [B.], 1956. *И. Н.*

ИМПЕРА́ТОРСКИЕ ТЕА́ТРЫ (Казённые театры) в России — театры, находившиеся в ведении царского двора.

Придворные т-ры в России появились в 1672 при царе Алексее Михайловиче (этот т-р существовал до 1676). В 1702 Пётр I построил в Москве на Красной площади публичный т-р («Комедиальная храмина»), к-рый просуществовал до 1706. В нём выступали нем. и рус. труппы И. Кунста и его преемника О. Фюрста. Кунстом была создана первая в России драм. школа. В последующие годы на придворной сцене в Петербурге и в Москве выступали исключительно иностранцы: итал. опера с балетом Арайи, нем. труппы Манна, К. Аккермана, К. Нейбер, французская — Серньи и др. В сер. 18 в. возрос интерес к рус. т-ру. В 1752 в Петербург была вызвана ярославская труппа во главе с Ф. Волковым. Часть актёров труппы Волкова была определена для обучения в кадетский Шляхетный корпус. 30 авг. 1756 императрицей Елизаветой был дан указ Сенату «учредить Русский для представления трагедий и комедий театр». Директором т-ра был назначен А. П. Сумароков. С этой даты начинается история публичных рус. императорских (казённых) т-ров. Ядро т-ра, созданного в 1756, составили выученики кадетского корпуса из разночинцев и актёры ярославской труппы — Ф. и Г. Волковы, И. Дмитревский, Я. Шумский и др. Ассигнования на рус. труппу были ничтожны — 5 тыс. руб. в год, в то время как содержание франц. труппы составляло 20 тыс. руб. в год. Первыми рус. актрисами были А. М. Дмитревская, выдающаяся трагич. актриса Т. М. Троепольская и др. Труппа И. т. состояла преим. из крепостных. Русский т-р помещался в Головкинском доме (ныне на этом месте — здание Академии художеств) на Васильевском острове. В 1759 управление рус. т-ром перешло в ведение придворной конторы, и он был включён в число придворных трупп, дававших представления преим. для придворной и дворянской публики. В 1766 Екатерина II учредила *Дирекцию Императорских театров*. Первый директор И. т.— И. П. Елагин составил «Стат всем к театрам и к камер и к бальной музыке принадлежащим людям». В этот первый театр. штат, утверждённый Екатериной II, вошли: 1) итальянская опера и камер-музыка, 2) балет, 3) бальная музыка, 4) французский т-р, 5) российский театр, 6) принадлежащие к театру люди и мастеровые. Тем же «Статом» была основана театр. школа и установлены пенсии артистам. Специальным указом был создан Комитет для управления зрелищами и музыкой. Этот указ определил организационные формы деятельности И. т. Рус. драм. труппа сохраняла наименование придворной и продолжала давать спектакли на придворной сцене в очередь с другими придворными труппами. Наряду с этим рус. актёры должны были давать и публичные представления «за деньги на городских театрах». Спектакли происходили в т. н. Каменном, или Большом, т-ре, в т-ре на Царицыном лугу, или Деревянном т-ре, и на сцене придворного Эрмитажного т-ра. В 1784 Комитет издал «Узаконения Комитета для принадлежащих к придворному театру», представляющие собой свод правил, определяющий поведение всех «принадлежащих к придворному т-ру». В 1806 были созданы моск. И. т. Спектакли давались в доме Пашкова, с 1808—в Новом Императорском т-ре (Арбатском), затем с 1814 —в т-ре Апраксина на Знаменке. В октябре 1824 был открыт Императорский Малый т-р, а в январе 1825 состоялся первый спектакль в Императорском Большом т-ре. В 1823 моск. т-ры были выделены из общей Дирекции и отданы в ведение моск. генерал-губернатора, назначавшего моск. директоров И. т. В 1826 учреждается министерство императорского двора, в ведение к-рого переходят все И. т. В 1829 упраздняется театр. Комитет, управляющий петерб. И. т., и взамен коллегиального руководства устанавливается единовластие директора. В 1842 под властью директора И. т. объединяются петерб. (Мариинский, Александринский и Михайловский т-ры) и моск. (Большой и Малый т-ры) сцены. Дирекция И. т. ведала репертуарной и административно-хозяйств. жизнью И. т., регламентировала материальные, бытовые и творческие условия работы артистов, взаимоотношениями т-ров с драматургами. При И. т. существовали театр. школы, готовившие артистов балета, оперы и драмы. В 1839 вышло «Положение об артистах императорских театров», согласно к-рому утверждалось деление артистов по занимаемому ими амплуа на 3 разряда: 1) главные исполнители ролей (1-е амплуа) всех родов драматич. иск-ва, режиссёры, капельмейстеры, декораторы, солисты оркестра, солисты балета, главный костюмер и дирижёры оркестра, 2) исполнители 2-х и 3-х ролей (2-е амплуа), суфлёры, «гардеробмейстеры, музыканты, „театрмейстеры", скульпторы», фехтмейстеры, 3) хористы, актёры для выходов (3-е амплуа), фигуранты, парикмахеры, нотные писцы, певчие, надзиратели нотной конторы и др.

Благодаря сосредоточению в составе трупп большого числа талантливых актёров И. т. были значительным явлением в культурной жизни России. Однако положение актёров было крайне тяжёлым. Дирекция практиковала аресты «при театре» и «при конторе» как меру административного воздействия на провинившегося актёра. Распоряжением от 1827 чиновники, поступающие на сцену, лишались чинов, и только в 1831 было разрешено возвращать чины актёрам при увольнении. Дирекция проводила консервативную, реакционную политику руководства т-ром, отрицательно относилась к произведениям рус. нац. реалистич. драматургии, препятствовала появлению на сцене прогрессивных произв. рус. писателей и композиторов, поощряла и материально поддерживала иностр. труппы в ущерб интересам рус. т-ра. В 1827 публикуются «Положения об управлении императорскими театрами», к-рые официально предоставляют право Дирекции регулировать театр. жизнь столиц. Монополия Дирекции И. т. (см. *Монополия Императорских театров*) была отменена только в 1882. Во 2-й пол. 19 — нач. 20 вв. контора И. т. представляла своеобразный департамент с огромным количеством чиновников. Прогрессивные актёры, режиссёры, драматурги вели постоянную борьбу с Дирекцией И. т. В конце 19 в. в И. т. были проведены преобразования, поднявшие их худож. уровень. В 1881 комиссия «по искусственной части», в состав к-рой входили А. Н. Островский, Д. В. Аверкиев, А. А. Потехин, Э. Ф. Направник и др., выработала цикл театр. реформ; в 1882 была упразднена бенефисная система, изданы новые «Правила для внутр. управления И. т.». В 1885 заведующим репертуаром моск. И. т. назначается А. Н. Островский, к-рый стремился осуществить театр. реформы. Он выступал в печати со статьями, писал докладные записки в Дирекцию И. т. и министерство двора о положении т-ра в России, о причинах упадка драматич. иск-ва, об обстоятельствах, препятствующих развитию драматич. иск-ва в России, устройстве рус. нац. т-ра в Москве, о пренебрежительном отношении Дирекции И. т. к рус. нац. реалистич. драматургии. Но Островскому не удалось преодолеть сопротивление чиновников двора, царской цензуры. В 1898 в Москве был создан Новый И. т., просуществовавший 9 лет.

Молодёжной группой этого т-ра руководил А. П. Ленский, пытавшийся осуществить здесь свои творч. замыслы, освободить И. т. от шаблона, рутины, казённщины, мешавших плодотворному развитию рус. сценич. иск-ва. Однако чиновники министерства и Дирекция И. т. не дали Ленскому возможности провести эти реформы в жизнь. В 20 в. театр. реформы осуществили частные т-ры (МХТ, Моск. частная опера Мамонтова и др.). Октябрьская революция, сделав бывшие И. т. (Большой, Малый, Александринский, Мариинский) достоянием народа, сохранила накопленные ими культурные ценности и создала благоприятные условия для их развития.

Лит.: Погожев В. П., Столетие организации императорских Московских т-ров, т. 1—3, СПБ, 1906—1908; Танеев С. В., Из прошлого императорских т-ров, вып. 1, СПБ, 1885; Дризен Н. В., Стопятидесятилетие императорских т-ров, [СПБ, 1906]; Теляковский В. А., Воспоминания, П., 1924; его же, Императорские т-ры и 1905 год, Л., 1926; Борисоглебский М. [сост.], Материалы по истории русского балета, т. 2, Л., 1939, с. 127—308; Вальц К. Ф., Шестьдесят пять лет в театре, Л., 1928; Данилов С. С., Очерки по истории русского драматич. т-ра, М.—Л., 1948; Архив дирекции императорских т-ров, СПБ, 1892; Ежегодник императорских т-ров. Сезон 1891—1892, СПБ, 1893. *С. Г., А. Д.*

ИМПРЕСА́РИО (итал. impresario, от impresa — предприятие) — в буржуазных странах частный предприниматель, организатор зрелищных предприятий, устроитель концертов, а также агент, действующий от имени крупного артиста-гастролёра, заключающий для него контракты и т. п. В Италии 16—18 вв. И.— организатор, владелец частной оперной труппы, директор т-ра, определявший его репертуар. См. также *Антрепренёр*, *Антреприза*.

ИМПРЕССИОНИЗМ (франц. impressionisme, от impression — впечатление) — художественное течение, провозгласившее основной целью иск-ва передачу мимолётных впечатлений, чувственных, субъективных ощущений и настроений художника. И. связан с отходом от больших идейно-обществ. задач иск-ва. Муз. И. сложился во Франции на рубеже 80—90-х гг. 19 в. и затем распространился в др. странах. И. в муз. т-ре представлен сочинениями К. Дебюсси (опера «Пелеас и Мелизанда»), М. Равеля (опера «Испанский час»), М. де Фальи (балет «Любовь и колдовство»), П. Дюка (опера «Ариана и Синяя Борода»). Наиболее известным образцом И. в опере является «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси на либр. по пьесе Метерлинка. Муз. стиль оперы отличается камерностью, тонкостью деталей, изысканностью. В рус. музыке И. не получил широкого распространения. Влиянию И. подверглись лишь нек-рые второстепенные композиторы, напр. Ребиков (оперы «Ёлка», «Бездна»), Черепнин (балет «Павильон Армиды»).

Чертами И. отмечено творчество ряда крупных режиссёров и актёров конца 19 и нач. 20 вв. (во Франции — режиссёр А. Антуан в своих поздних постановках в Свободном т-ре, актриса Г. Режан, в Италии — актёр Э. Цаккони, в Германии — режиссёр О. Брам, актёры С. Моисси, Г. Эйзольдт). Импрессионистич. характер носили нек-рые спектакли М. Рейнхардта (напр., «Сон в летнюю ночь» и «Укрощение строптивой» Шекспира). В России тенденции И. проявились в иск-ве МХТ (1907—09), в деятельности режиссёра Ф. Ф. Комиссаржевского, актёра П. Н. Орленева и др.

ИМПРОВИЗА́ЦИЯ (франц. improvisation, от лат. improvisus — неожиданный) (в театре) — сценическая игра, не обусловленная твёрдым драматургическим текстом и не подготовленная на репетициях. С древних времён в нар. обрядовых и бытовых играх возникали несложные драматич. тексты на злобу дня, к-рые создавали участники этих игр и тут же их исполняли. В дальнейшем из среды нар. лицедеев-импровизаторов стали выделяться проф. актёры (мимы, гистрионы, скоморохи, жонглёры и пр.). С И. были связаны проф. формы нар. т-ра: др.-греч. *мим*, др.-рим. *фесценнины*, др.-рус. т-р *скоморохов*, итал. *комедия дель арте*, франц. *ярмарочный театр* и др. В т-рах, пользовавшихся И., представление создавалось на основе сюжетной схемы-сценария. По ходу действия актёры сочиняли текст, прибегали к сатирич. шуткам и комич. выходкам, обращались с репликами к толпившимся вокруг подмостков зрителям. Актёры-импровизаторы широко использовали богатый опыт нар. театр. иск-ва. И. пользовались нар. актёры, выступавшие в ролях постоянных персонажей-масок и сохранявшие из спектакля в спектакль свои сценич. функции — имена, черты характера, внешности (костюм, грим). Среди выдающихся актёров-импровизаторов — Пилад и Бафилл (др.-рим. т-р), знаменитое франц. фарсовое трио — *Гро-Гильом*, *Тюрлюпен*, *Готье-Гаргиль* (17 в.) и особенно актёры итал. комедии дель арте — Д. и Т. Мартинелли, И. и Ф. Андренни, Д. Бьянколелли, А. Сакки и др. (16—18 вв.). Аристократизация комедии дель арте привела к упадку иск-ва И.: импровизированные представления вырождаются в пустое, чисто внешнее зрелище, приобретают формалистич. характер. Иск-во И. было воспринято и переработано в 18—19 вв. мн. виднейшими драматургами (Мольер, Гоцци, Гольдони) и актёрами (Шрёдер, Фредерик-Леметр, Живокини). Реалистич. сатирич. тенденции т-ра И. плодотворно осваивались в процессе дальнейшего развития театр. иск-ва. В 1919—37 в Москве существовал т-р И.— «*Семпе-ранте*».

К И. обращались мн. крупные художники сцены. Свидетельством этого является анализ игры П. С. *Мочалова*, сделанный В. Г. Белинским в его статье «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (Собр. соч., т. 1, 1948). Деятели передового рус. и сов. т-ра — К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтангов, а также М. Горький, утверждали ценность И. в процессе создания спектакля. И. может присутствовать в игре актёра в большей или в меньшей степени. Если действия актёра в роли (словесные и бессловесные) «подлинны, продуктивны и целесообразны» (Станиславский), если они совершенно искренни и выполняются с полной непосредственностью, то они не могут быть точно повторяемы при каждом показе спектакля и, следовательно, содержат в себе И. Много раз исполняя одну и ту же роль, актёр действует на каждом спектакле так, как это представляется ему целесообразным, логичным в данном случае. Присутствие И. в игре актёра может служить показателем того, насколько он овладел логикой действия образа, насколько полно и искренне его переживание роли. Характер и объём И. в каждом конкретном случае определяются характером данной роли, жанром пьесы, её режиссёрским истолкованием.

В совр. театр. педагогике работа над этюдами построена на И.: перед учащимся выдвигаются «предлагаемые обстоятельства» с тем, чтобы он, учитывая их, действовал так, как ему это свойственно «сегодня, здесь, сейчас». При выполнении этюда импровизируются действия, а иногда в зависимости от «предлагаемых обстоятельств» импровизируется и речь. И. применяется и в репетиционной работе над ролью, поскольку в этой работе используются этюды (напр., когда актёры и режиссёр ищут такую логику поведения героя, к-рая не только вытекала бы из пьесы и режиссёрского замысла, но и была бы органична самому актёру, соответствовала его индивидуальности). Лучшее из того, что удалось найти на репетициях при помощи И., включается в установленный рисунок роли. Так создаётся логика действий образа, к-рую актёр выполняет на каждом спектакле с полной непосредственностью, прибегая к И. *П. Е.*

ИМС (Eames), Клэр (5.VIII.1896—18.XI.1930) — американская актриса. Получила образование в Кливленде и Париже. В 1918 начала сценич. деятельность, дебютировала в нью-йоркском т-ре «Гринуич виллидж» в роли Софьи («Большая сцена» Шницлера). В 1919 — актриса т-ра «Эмпайр» (Нью-Йорк). В 1927—28 И. выступала в Лондоне в т-ре «Сент-Мартин». В своём творчестве И. стремилась утверждать положительные нравств. идеалы. Её героини — обычно женщины, обладающие тонким интеллектом, отстаивающие человеческое достоинство и независимость.

Роли: Мария Стюарт (о. п. Дринкуотера), леди Макбет; Гедда Габлер и Рита (о. п. и «Маленький Эйольф» Ибсена), Лавиния («Андрокл и лев» Шоу), леди Тиффани («Мода» Мауэтт), Карлотта Эш, Керри, Христина («Счастливчик Сэм Маккарвер», «Дочь Нэда Маккоба», «Серебряная струна» Хоуарда). *К. Б.*

ИМС (Eames), Эмма (13.VIII.1865—13.VI.1952) — американская артистка оперы (драматическое сопрано). Пением занималась в Бостоне с 1882, совершенствовалась с 1886 в Париже у М. Маркези. После восторженного отзыва Ш. Гуно И. дебютировала на сцене «Гранд-Опера» (1889). С 1891 пела в т-рах «Метрополитен-опера» и «Ковент-Гарден». С 1909 выступала эпизодически. В 1916 И. оставила сцену. Голос И. славился редкой красотой тембра и чистотой звучания. Исполнение певицы отличалось виртуозной техникой, большой выразительностью, глубокой драматич. осмысленностью.

Партии: Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Эльза, Елизавета, Зиглинда, Ева («Лоэнгрин», «Тангейзер», «Валькирия», «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера), Дездемона, Алиса («Отелло», «Фальстаф» Верди), Донна Анна, Памина («Дон Жуан», «Волшебная флейта»), Микаэла, Аида, Чио-Чио-сан и др.

Соч.: Some memories and reflections, N. Y.—L., 1927.
Лит.: Shawe-Taylor D., Emma Eames, «Opera», [L.], 1957, № 1. *Вс. Т.*

ИНАСАРИ́ДЗЕ (Инасари), Шалва Трофимович [р. 17(30).IX.1900] — грузинский советский режиссёр, засл. деят. иск-в Груз. ССР (1943). С юношеских лет работал актёром и режиссёром на самодеят. и проф. груз. сцене. В 1934 окончил режиссёрский ф-т ГИТИСа и с этого времени работает режиссёром-постановщиком в Батумском т-ре. Пост. много совр. и классич. спектаклей.

Лит.: на груз. яз.— Герсамия С., Батумский театр, Батуми, 1949. *Г. Б.*

ИНАШВИ́ЛИ, Александр (Сандро) Иович [11(23). VIII.1887—4.VI.1958] — грузинский советский артист оперы (лирико-драматический баритон) и педагог. Нар. арт. СССР (1950). Чл. Коммунистич. партии с 1946. Пению обучался в студии проф. Е. К. Рядновa в Тифлисе; брал уроки у Э. Джиральдони в Италии (1923). С 1912 выступал в спектаклях Нар. т-ра в Тифлисе и передвижной оперной труппы С. Евлахова. С 1916 — солист, с 1933 — зав. худ. частью Тбилисского т-ра оперы и балета. Гастролировал в Москве (1926), Ленинграде (1932—33), др. городах СССР, а также в Италии и Испании (1923—25). Голос И., ровно звучавший во всех регистрах, отличался подвижностью и красотой тембра. Исполнит. манере И. были присущи тонкая фразировка, артистизм и благородство. И. — один из основоположников груз. вок. иск-ва, первый исполнитель гл. партий в нац. операх: «Абесалом и Этери» и «Даиси» Палиашвили (Мурман, Киазо), «Дареджан Коварная» Баланчивадзе (Гоча), «Лейла» Долидзе (Феваз), «Сказание о Шота Руставели» Аракишвили (Абдул Араб).



Др. партии: Борис Годунов, князь Игорь, Грязной, Евгений Онегин, Елецкий, Демон, Эскамильо, Фигаро; Мефистофель, Валентин («Фауст»), Альфио («Сельская честь» Масканьи), Атанаэль («Таис» Массне) и др.

Выступал в концертах. С 1928 вёл педагогич. работу в Тбилисской консерватории (с 1942 — профессор). Среди учеников И.— М. Амиранашвили, Н. Джапаридзе, Ш. Кикнадзе, П. Томадзе, И. Шушания, П. Заамешвили и др. *Л. Ц.*

«ЙНГА» — драма в 4 д. А. Г. *Глебова* (о борьбе за равноправие женщины в хозяйственной и культурной жизни). Соч. 1929. Пост. 14 марта 1929 в Моск. т-ре Революции (реж. Терешкович, худ. Родченко, комп. Н. Попов, Инга — Ворон, Лабунская, Гречанников — Лишин, Соловьёв, Глафира — Глизер, Волгина, Мэра — Богданова, Страхова, Самов — Дм. Орлов, Рыжёв — Белокуров, Немцевич — Зубов, Латышевский, Вероника — Пыжова, Болтиков — Бахарев, Милляр, Настя — Н. Иванова, Шурупова). «И.» ставили в 1929—30: Большой Драматич. т-р, Ленинград (реж. Дмоховский, худ. Снопков, комп. Дешевов, Инга — Комаровская, Гречанников — Лариков, Рыжёв — Мичурин, Болтиков — Лаврентьев), Т-р им. Я. Купалы, Бакинский рус. т-р, Горьковский т-р (реж. Собольщиков-Самарин, худ. Кигель, Инга — Зорич, Куприянова, Глафира — Врублевская, Рыжёв — Муратов), Смоленский т-р, Воронежский т-р, Ярославский т-р, Саратовский т-р, Кременчугский т-р, Свердловский т-р, Владимирский и мн. др. т-ры. Пьеса переводилась на арм., белорус., азерб. яз. «И.» ставили за рубежом: т-р Пискатора, Берлин (1931; перев. Гопа, реж. Нейбауер; Инга — Лёбингер, Гречанников — Фенор, Глафира — Стобрава); Норвежский т-р, Осло (1933, перев. Л. Шена, Инга — Мюрвольд, Гречанников — Норлюнд).

Издания: Первая публикация «И.» — Глебов А., Инга. Драма в 4 д., М., 1930, новая редакция — М., 1935; из послед. изд.— Глебов А., Избранные пьесы, М., 1961. *А. Шн.*

ЙНГЕМАН (Ingemann), Берихард Северин (28. V.1789—24.II.1862) — датский писатель, драматург. Представитель консервативно-шовинистич. направления в дат. романтич. лит-ре. И. написал сказочную драму «Рейнальд-Волшебник» (1815), религиозно-мистич. направленность к-рой свидетельствует о влиянии на И. нем. реакционных романтиков. Трагедии «Митридат» (1812), «Турнус» (1813), «Пастух из Тулузы» (1821) лишены большого общественно-политич. содержания, эклектически сочетают в себе элементы классицистской, сентименталистской и романтич. эстетики. Трагедии И. «Мазаниелло» (1815) и «Бланка» (1816) были пост. в Королевском т-ре.

Соч.: Samlede skrifter, bd 1—XXX, Kbh., 1853—64 (bd I—VI — Драматич. произведения).
Лит.: Schwanenflügel H., Ingemann's liv og digtning, Kbh., 1886; Hansen P., Den danske skueplads, illustreret theaterhistorie, bd 2, Kbh., 1895. *Вл. М.*

ИНДЖ (Inge), Уильям (р. 3.V.1913) — американский драматург. Окончил Канзасский ун-т, был учителем, актёром, театр. критиком. Первая пьеса И. «Далеко от небес» пост. в 1947 в т-ре М. Джонс (г. Даллас). Известность получили пьесы «Вернись, маленькая Шеба» (1950), «Пикник» (1953, Пулицера пр.), «Автобусная остановка» (1955), «Тьма на втором этаже» (1957). Бытовые пьесы И. написаны в реалистич. манере, они отображают социальную и психологич. неустроенность обитателей провинц. городков ср.-зап. штатов Америки. Однако трагедийные мотивы («Тьма на втором этаже») приглушаются сентиментальностью, реальные конфликты сглаживаются, герои пьес И. находят утешение в любви, к-рая выдаётся автором за истинный гуманизм. Влияние фрейдизма особенно сказалось в пьесе «Потерянные розы» (1959).

Соч.: Four plays, N. Y., 1958.
Лит.: Gassner J., Theatre at the crossroads, N. Y., 1960, с. 167—73, 307—308; Brustein R., The man-taming women of William Inge, «Harper's Magazine», 1958, November, с. 52—57. *Г. З.*

ИНДИ́ЙСКАЯ АКАДЕ́МИЯ МУ́ЗЫКИ И ДРА́МЫ (на яз. хинди — Сангит натак академи) — организация, основанная в Дели в 1953 в целях поощрения и развития иск-ва инд. танца, драмы, музыки и кинематографии. Академия способствует возрождению и объединению нац. культур народов Индии. Под руководством Ака-

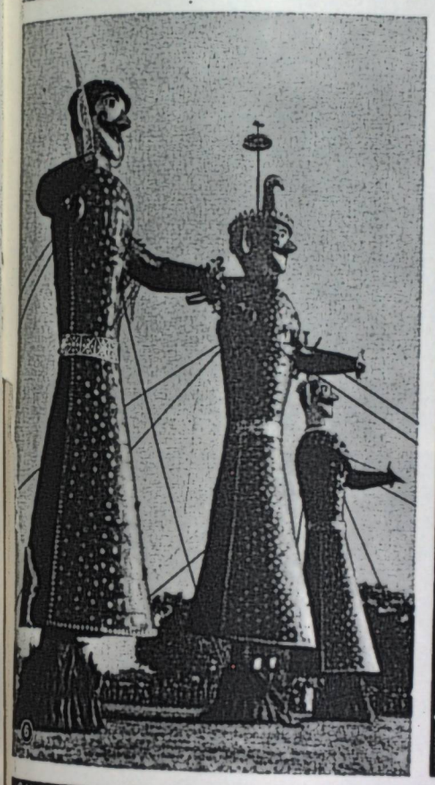






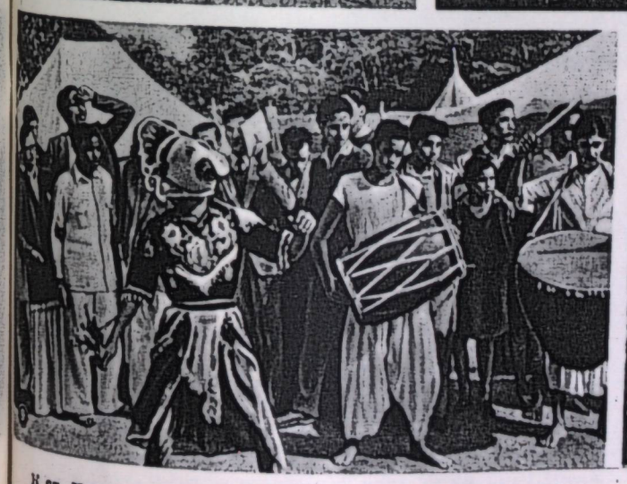






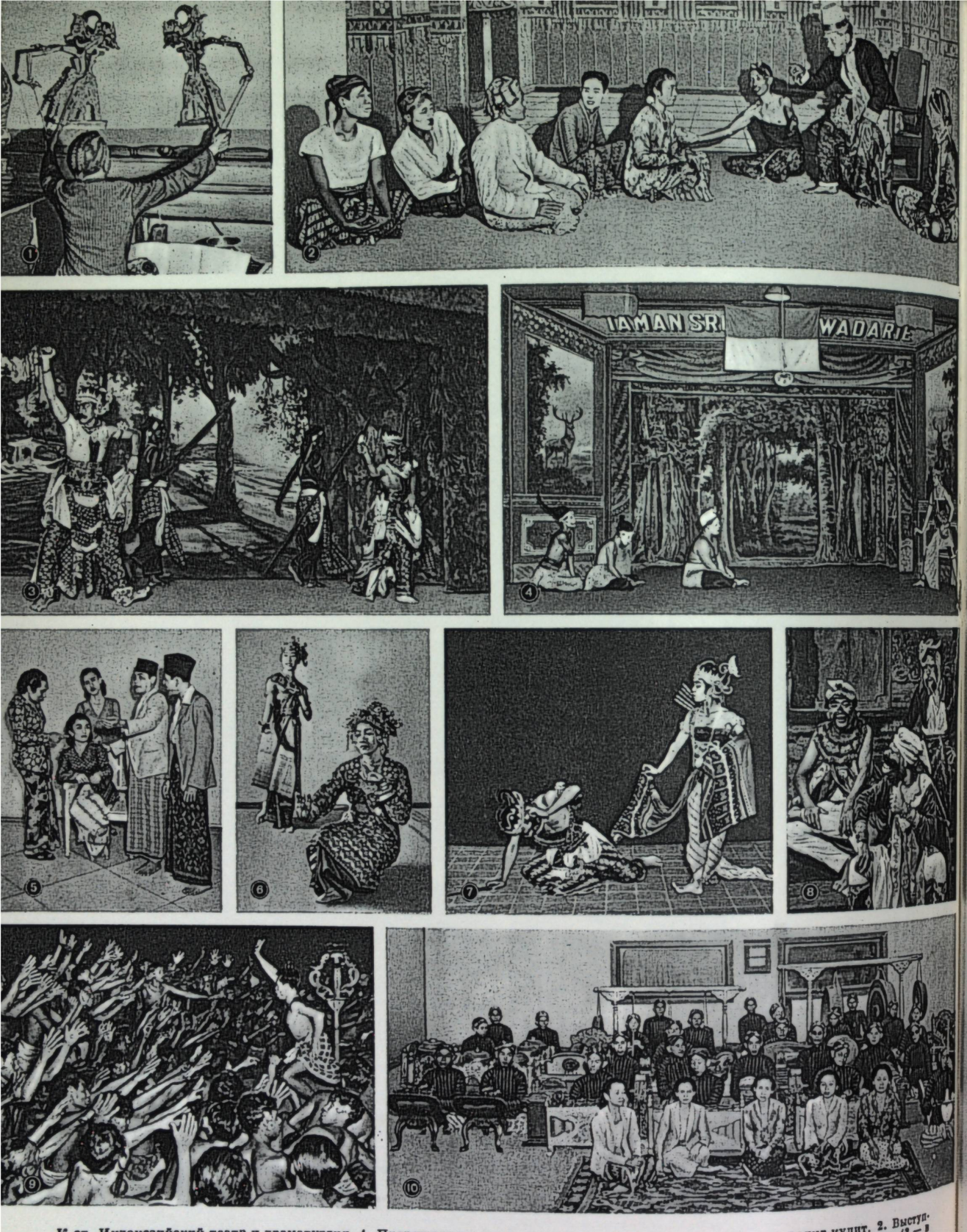








К ст. Индийский театр и драматургия. 1. Народное театральное представление раслила. Старинная миниатюра. 2. Сцена из представления катакхали «Победа Бали». 3—4. Сцены из спектакля «Рамаяна» в пост. Малой балетной труппы (1950-е гг.). 5. Сцена из народного представления в Бенгалии. 6. Традиционное символическое изображение ракшасов (делюпов) в представлении рамлилы. 7. Танец катхак в исполнении Гопала и Сбеванти. 8. Выступление кашмирских бхандов (20 в.). 9. Исполнение народных танцев актёрами ИПТа. 10. Сцена из спектакля «Висарджан» Тагора. Т-р «Бахурупи». Калькутта.



К ст. Индонезийский театр и драматургия. 1. Представление традиционного народного кукольного т-ра ваянг-кулит. 2. Выступление труппы кетопрак. Джокьякарта. 3—4. Сцены из представлений ваянг-оранг по эпосу «Рамаяна» и «Махабхарата» (3 — в исполнении труппы г. Соло; 4 — в исполнении труппы Сри Вадари). 5. Выступление труппы лудрук (все роли исполняют мужчины). 6. Традиционный танец о-ва Суматры. 7—8. Сцены из представлений ваянг-оранг и ваянг-топенг. 9. Массовый театрализованный танец «кечак». О-в Бали. 10. Оркестр гамелан. Джокьякарта. Радиостудия.

демии были проведены семинары фильма (1955), драмы (1956), музыки (1957) и танца (1958). Одной из основных задач Академии является изучение нар. иск-ва, его возрождение во всех инд. штатах. Академия объединяет ведущих деятелей инд. культуры. Среди них: Сурен Авастхи, П. Банерджи, Мохан Кхокар, Гопинатх, Аппа Рао и др. Президент — доктор П. В. Раджаманнар. *Мел. Б.*

ИНДИЙСКИЙ ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ. Истоки инд. т-ра уходят в глубокую древность. Нар. танцы, обряды, игры, пантомимы древних племён, получившие наиболее яркое выражение в культе ведических божеств, были прообразами первых театр. представлений в Индии. Культовые празднества и жертвоприношения сопровождались процессиями, во время к-рых давались своеобразные представления, посв. мифич. и легендарным героям. Древнейшие памятники инд. лит-ры — Веды, Брахманы, Упанишады и Пураны содержат диалоги. Гимны Ригведы (11—10 вв. до н. э.) состоят из прозаич. повествования и стихотворных диалогов, к-рые ведёт царь Пурураваса с небесной нимфой Урваши. В инд. эпосе «Махабхарата» и «Рамаяна» упоминается о «ната» и «нартака» — актёрах и танцовщиках, а также о представлениях, сопровождающихся танцами и декламацией. В др. трактате о государстве «Артхашастре» Каутильи (4 в. до н. э.) описаны методы обучения актёров и определены размеры вознаграждения за участие в представлении. Древние инд. тексты, относящиеся к 5—1 вв. до н. э., рассказывают о бродячих актёрах—танцорах, певцах и лицедеях («шайлюса», «кушилава» и «ната»), к-рые разыгрывали небольшие сценки на мифологические и бытовые сюжеты, чередовавшиеся с показом акробатических номеров, фокусов и дрессированных зверей.

Возникновению классич. инд. т-ра (сер. 1-го тысячелетия до н. э.) предшествовал народный т-р, представленный в Индии разнообразными формами. Нек-рые нар. театр. представления сохранились до наст. времени и пользуются в совр. Индии большой популярностью.

Одна из наиболее широко распространённых форм нар. т-ра Сев. Индии, сохранившаяся от древности до наст. вр., — муз.-танц. драма — лилы (лила — «игра»). Осн. драматургич. источники этих драм — инд. эпос «Махабхарата», «Рамаяна», разл. мифы, легенды и др. произведения фольклора. Существуют 2 вида этих театр. представлений: лилы, в основе к-рых лежит «Махабхарата» и героем является Кришна, получили назв. Кришналилы и *Раслилы* (рас— танец), лилы, воспроизводящие сцены из жизни героя нар. эпоса «Рамаяны» — Рамы, называются *Рамлилами*. Представления лил длятся в течение 14 дней, иногда более 1 месяца. Они разыгрываются местными жителями (на гор. площади, у храма и т. д.). Иногда лилы разыгрываются в тех местах, где согласно преданиям и легендам происходили воспроизводимые в представлении события. По ходу представления зрители переходят от одного места к другому. Обязательные персонажи лилы — злые и добрые демоны, разл. животные — враги и друзья героев. Их внешний облик строго традиционен. Исполнители носят красочные маски и спец. костюмы. Занавес и декорации отсутствуют. Между эпизодами актёры часто импровизируют весёлые бытовые интермедии (шом), не связанные с осн. сюжетной линией. Представление не имеет делений на акты и сцены. Актёры, готовясь к выступлению в следующих эпизодах, переодеваются или отдыхают на глазах у зрителей.

К другим формам нар. представлений относится *якшагана*, распространённая на юге Индии (Каннада) и объединяющая танец, диалог, декламацию и пение. На Малабарском побережье популярна танцевальная пантомима катхакали (*катакхали*), к-рая в 18 в. превратилась в высокоразвитую театр. форму, имеющую свою обширную драматургию. Своеобразной формой нар. т-ра является бытующая в Андхре *бурракатха*. Сюжеты бурракатхи заимствованы из эпоса и мифологии, в представления включаются танцы и песни. На С. Индии существует т-р кашмирских странствующих актёров-бханда. Представления этого т-ра состоят из небольших драм. сценок на местные темы, отличающиеся резкой сатирич. направленностью. К популярным видам нар. творчества относятся также наутанки, сванг или накал (Сев. Индия), тамаша (Махараштра), видхинатакам (Андхра, Тамилнад), лай-хароба (Ассам) и др.

Формы нар. представлений оказали большое влияние на формирование классич. инд. т-ра и драматургии. Классич. т-р, вобравший в себя элементы нар. творчества, формировался в течение более чем 5 веков, предшествующих нашей эре. В «*Натьяшастре*» — первом дошедшем до нас санскритском трактате по драматургии и сценич. иск-ву, приписываемом легендарному мудрецу *Бхарате*, затрагиваются вопросы происхождения т-ра, драмы, музыки, танца, говорится о театр. архитектуре и оформлении сцены. Особое внимание в трактате уделялось актёрскому мастерству. «Натьяшастра» выдвигала детально разработанную систему жестов и мимики, в к-рой особое значение имели движения пальцев рук (*мудра*), выражающие сложные понятия и чувства. При помощи жестов исполнители создавали образы рек, гор, ветра, рассвета, ночи, звёзд и др.

В основе эстетики классич. инд. т-ра лежит учение об эмоции (раса) и её сценич. воплощении (бхава). Каждой расе соответствовали определённый сюжет и персонажи. Актёрская игра была строго канонизирована. Все персонажи имели свой грим, костюм, походку, манеру говорить и петь. Раскрытие психологии действующих лиц не входило в задачу исполнителей, критерием актёрского мастерства являлось совершенное выполнение предписанных канонов. Представления включали танец, слово, пантомиму и музыку.

Др.-инд. т-р утверждал незыблемость кастового общественного строя, его представления имели целью расширить знания в области религии, философии, истории. Содержание инд. классич. драматургии связано с бытом и нравами двора. Сюжеты и образы, заимствованные из инд. эпоса и мифологии, язык драм были рассчитаны на вкусы привилегированных слоёв инд. общества. Гл. действующие лица (боги, прославленные полководцы, святые, мудрецы, министры и др.) говорили на санскрите — языке, непонятном народу. Но инд. классич. драмы содержали и реалистич. элементы, связанные с традициями нар. т-ра. Так, для классич. инд. драмы характерно чередование стиха и прозы, возвышенного и комического, наряду с божественными персонажами и высокопоставленными героями в пьесах действовали представители народа, к-рые говорили на нар. разговорных диалектах — пракритах. Из народного т-ра были заимствованы: один из обязательных персонажей инд. классич. т-ра— шут (*видушака*), верный друг и наперсник героя, остроумный и сообразительный, и сатирич. образы: шурин — выскочка и невежда, жадный, глупый брахман и др. Инд. драматургия, находившаяся под влиянием религиозно-философских концепций своего времени, основанных на незыблемой вере в вечный миропорядок, не создала трагедий; в театр. представлениях нельзя было показывать смерть героя, свержение царской власти, мятежи, осаду города и т. д. Это определило иллюзорность классич. т-ра, выражавшего гармонию условного мира, далёкого от реальной действительности.

Расцвет инд. классич. т-ра относится к 1-й пол. 1-го тыс. н. э. и выражен в творчестве *Бхасы* (2—3 вв.), *Калидасы* (4—5 вв.) и *Шудраки* (5 в.). Этот период истории Индии связан с укреплением феодализма. В лучших образцах инд. классич. драматургии нашло отражение усиление социального неравенства. Драмы Бхасы, Шудраки и Калидасы часто отступают от традиционных классич. канонов, в них широко представлены разнообразные явления действительности. В произв. Бхасы («Пригрезившаяся Васавадатта», «Подвиги мальчика», «Пять ночей» и др.) народ является активным участником событий. Знаменитая драма Шудраки «Глиняная повозка» (сер. 1-го тысячелетия н. э.) воспроизводит не только жизнь двора, но и средних, низших слоёв инд. общества, персонажи её, простые люди, наделены добротой и благородством. Вершина драматургии Древней Индии — драмы Калидасы: «Шакунтала», «Малявика и Агнимитра», «Мужеством обретённая Урваши», имеющие высокие художеств. достоинства, обаятельны и человечны.

В 5—7 вв. классич. драма Индии начинает переживать глубокий кризис, вызванный распадом военно-бюрократич. рабовладельч. империй. В последующее время классич. т-р всё больше отходит от жизни, теряет связь с нар. творчеством. Захват власти мусульманскими династиями, наложившими религиозный запрет на театр. представления, глубокий социально-экономич. кризис, к-рый переживала Индия, приводят к тому, что в 11—12 вв. классич. инд. т-р фактически прекращает своё существование.

В течение 7 последующих столетий инд. драматургия утеряла присущие ей достоинства и превратилась в литературу для чтения (отсутствие конфликта, развёрнутого драматургич. действия и др.). Появились пересказы и переводы санскритских драм на новоинд. языки — хинди, бенгали, маратхи и др. Среди них: «Хануман» Джодхпура Джасвант Сингха (1643), «Прабодх Чандродай» Гулаба Сингха (1789), «Хануман» Хирдая Рамы (1630) и др.

Театр. культура страны была представлена иск-вом нар. т-ра, к-рый к этому времени претерпевает значит. изменения. Новые социальные преобразования, произошедшие в Индии в период правления мусульманских династий, породили новое общественное движение — бхакти, к-рое оказало влияние на развитие нар. инд. т-ра. Это движение, зародившееся в среде ремесленников, торговцев и направленное против высших каст, феодальной верхушки инд. общества (возникло в 11—12 вв., к концу 15 в. охватило всю страну), было облачено в религиозную форму. Учение основывалось на признании прав личности, отрицании кастового строя. В древних нар. представлениях появляется новая трактовка Кришны и Рамы, образы их провозглашают идеи равенства, утверждают человеческое достоинство, идеи патриотизма. Особенно усиливается патриотич. звучание театр. представлений в годы англ. колониализма — образ Рамы символизирует собой великую, единую Индию, свободную от угнетателей и иноземных поработителей.

Во 2-й пол. 19 в. с ростом нац. самосознания и нац.-освободит. движения в Бенгалии зарождаются новая драматургия и т-р. В 1785 в Калькутте рус. индолог Г. С. Лебедев создал общедоступный т-р на бенгальском яз. Лебедев ставил спектакли, писал к ним музыку, декорации. Несмотря на большой успех и поддержку передовых кругов бенгальского общества, Лебедев был вынужден закрыть т-р и вернуться на родину в результате травли со стороны чиновников Ост-Индской компании.

Первые попытки создания новой драматургии были сделаны бенгальскими драматургами Динобондху Митро, Модхушудоном Дотто, Рамнарайоном Таркоротно. Творчество этих авторов отличалось социальной глубиной и антибританской направленностью. В 1872 бенгальский драматург Гиришчондо *Гхош* основал нац. т-р, с к-рым гастролировал в Бенгалии и городах Сев. Индии. В репертуаре т-ра были пьесы: «Зеркало индиго» Миттро (1872), разоблачающая англ. плантаторов, сатирич. пьеса «Бенгали бабу» Мустафи (1872) о низкопоклонстве перед англичанами бенгальских высокопоставленных чиновников, патриотич. драма «Мать Индия» Бондопаддхая (1873), «В тисках голода» Таркоротно (1876) и др. Антибританская направленность этого т-ра вызвала беспокойство англ. администрации. В 1876 был издан «Закон о драматических представлениях», вводивший жестокую полицейскую цензуру на все драматич. произв. Полицейские преследования мешали появлению пьес на темы современности, поэтому бенгальские драматурги обращаются к историч. сюжетам и воплощают патриотич. идеи в героич. образах далёкого прошлого («Чандрагупта» Диджендролал Рая, «Вождь Шиваджи», «Мир Касим» Гхоша и др.). Большая заслуга в становлении бенгальского т-ра принадлежит Р. *Тагору*. В своём творчестве драматурга, режиссёра, актёра и композитора Тагор отстаивал простоту формы и глубину содержания драмы.

В последней четверти 19 в. в Индии возникает т. н. т-р парсов, преследующий коммерческие цели. Первая театр. компания парсов «Ориентал театрикал компани» под рук. П. Фрамджи была организована в Бомбее в 1870. Позднее были созданы компании «Орджинал театрикал компани», «Виктория», «Олд парси тиэтр» и др., во главе к-рых стояли предприимчивые коммерсанты. Т-р парсов существовал в Индии в течение 50 лет. Прогрессивная инд. интеллигенция выступила против монополии этих т-ров, ставивших низкосортные пьесы. Т-рам парсов противостояли любительские театр. коллективы, получившие в 70—80-е гг. широкое распространение в колледжах, школах и ун-тах. Первый любительский т-р был осн. в 1888 в Канпуре, в 1898 организовано об-во «Рамлила натак мандали», в 1907 — «Бенаресское общество драматургии хинди». Эти коллективы, а также любительские театр. группы в Джайпуре, Лакхнау, Калькутте и др. городах Индии пользовались большой популярностью в кругах инд. интеллигенции, их поддерживали передовые драматурги.

Во 2-й пол. 19 в. зарождается новая драматургия и в др. провинциях Индии. Становление драмы хинди связано с именем Бхаратенду Харишчандры, в творчестве к-рого органически сочетаются традиции нац. и зап.-европ. драматургии. В 1907 Харишчандра основал любительские театр. труппы и любительское театр. об-во «Бхаратенду натак мандали», к-рое сыграло большую роль в развитии т-ра и драмы хинди. Дальнейшее развитие драматургии хинди связано с именем Джайшанкара *Прасада*. Испытав значит. влияние зап. лит-ры, Прасад отходит от условных форм классич. драматургии и вводит в действие трагедийные финалы, обращается к новым героям, новой тематике. Его драматургии свойственны драматич. насыщенность сюжета, психологизм.

Идеи нац.-освободит. движения, требование независимости, широкая волна стачечного движения находят отражение в драматургии 20—40-х гг. 20 в. В произв. *Премчанда* впервые появляются образы тружеников инд. деревни, поднимающихся на борьбу с помещиками — заминдарами («Борьба»). Пафосом патриотизма пронизано творчество драматурга С. Говинддаса, создавшего в своих пьесах яркие образы борцов против британского колониализма («Путь служения», «К чему страдания?» и др.). Проблема индо-мусульманского единства, разрабатывавшаяся ми. прогрессивными драматургами Индии, находит выражение в драмах Харикришны Преми, призывавшего к единению индусов и мусульман, к общей борьбе за независимость родины («Принятие еды», 1945, и др.).

Развитие драмы на хинди, как и на др. новоинд. и дравидийских языках, происходит в трудных условиях. Отсутствие проф. т-ров почти во всех крупных городах страны и конкуренция со стороны кино мешают развитию И. т. и д.

С 30-х гг. в драматургии хинди утверждается одноактная пьеса — *эканки*, способствующая развитию реалистич. направления в инд. т-ре. В этом жанре работают драматурги Рамкумар *Варма* и Упендранатх *Ашк*, сочетающий в своём творчестве реалистич. принципы европ. драматургии с нац. традициями инд. т-ра.

В нач. 40-х гг. театр. жизнь страны значительно активизируется. Возникает много любительских и проф. театр. коллективов, ставящих перед собой задачу помогать народу в борьбе против колониального гнёта. Их деятельность способствовала пробуждению классового самосознания инд. трудящихся и консолидации прогрессивных сил страны в борьбе за независимость родины. В 1943 в Индии создаётся *Ассоциация народных театров Индии* (ИПТА), деятельность к-рой оказала значит. влияние на дальнейшее развитие театр. культуры Индии. То обстоятельство, что население всех штатов Индии состоит из ряда национальностей и племён, употребляющих разл. языки и диалекты, заставило Ассоциацию обратиться к формам нар. танцевального представления. Использование этой древней театр. формы давало возможность ИПТА показывать спектакли во всех частях страны. Наибольшим успехом пользуются спектакли, получившие форму нар. танцевальных драм (лилы, наутанки и др.). При Ассоциации была создана труппа «Малый балет» (1952) под руководством Шанти *Бардхана*, сочетавшего в своём творчестве лучшие традиции нар. и класич. танцевального иск-ва. Творч. метод балетмейстера оказал большое влияние на всю деятельность Ассоциации инд. нар. т-ров. Становлению совр. инд. балета способствовало также иск-во инд. танцовщика и хореографа Удая Шанкара, талантливо объединившего в своих пост. выразит. приёмы классич. и нар. танцевального иск-в.

Значит. этапом в развитии совр. инд. т-ра явилось создание в 1944 режиссёром, актёром и драматургом Притхвирадж *Капуром* в Бомбее проф. драм. т-ра. Капур осуществил в своём т-ре постановку многих пьес, поднимающих актуальные проблемы совр. жизни страны («Стена», «Патхан» и др.).

После установления независимости страны (1947) в Индии был создан ряд театр. учреждений, способствующих своей деятельностью подъёму нац. культуры. В столице Республики Дели с 1951 проводятся традиционные фестивали драмы, в к-рых участвуют многочисл. любительские и проф. театр. коллективы разл. штатов страны (в 1954 на фестивале было исполнено св. 25 пьес на 14 языках народов Индии). В 1953 в Дели основана *Индийская академия музыки и драмы* (Сангит натак академи), имеющая филиалы в др. штатах. Академия проводит работу по изучению и популяризации нац. культуры в области т-ра, музыки и танцевального иск-ва. В 50-е гг. в Дели создан экспериментальный профессиональный т-р «Хиндустани тиэтр». Основатель т-ра драматург Кудзин Зайди (М. Миша) пост. здесь «Шакунталу» Калидасы в переработке на хиндустани, а молодой режиссёр Хабиба Таншира — «Глиняную повозку» Шудраки (спектакль пост. как нар. представление — наутанки). «Хиндустани тиэтр» отстаивает самобытность нац. театр. иск-ва. В Индии работают и др. театр. коллективы: т-р «Бахурупи» (осн. 1949), «Нат Мандал» (осн. 1952), «Малый т-р для детей» (осн. 1954), «Индийский Нац. т-р» (осн. 1946). Наибольшее количество проф. т-ров находится в Калькутте («Минерва», «Стар», «Рангмахал», «Срирангам»), которые 4—5 раз в неделю играют спектакли на яз. бенгали. Постоянные т-ры имеются также в Каттаке (штат Орисса), Мадрасе, Бомбее, Бенаресе, Пуне и др. К 1959 в Индии насчитывалось ок. 30 проф. т-ров и около 300 любительских. Театры эти ставят спектакли на языках народов Индии (бенгали, гуджарати, хинди, каннада, малаялам, ория, телугу и тамильском). Кроме пьес совр. инд. драматургов, в репертуар включаются произв. Шекспира, Ибсена, Мольера, Тургенева, Горького и Чехова. В 1959 в Дели при Индийской академии музыки и драмы открыта первая гос. театр. школа, готовящая режиссёров, художников и актёров. Кроме того, имеются 4 частные театр. школы.

См. *Ассамский театр и драматургия*, *Бенгальский театр и драматургия*, *Гуджаратский театр и драматургия*, *Каннада театр и драматургия*, *Кашмирский театр и драматургия*, *Маратхский театр и драматургия*, *Малайяльский театр и драматургия*, *Тамильский театр и драматургия*, *Телугу театр и драматургия*, *Урду театр и драматургия*, *Хинди театр и драматургия*.

См. илл. на отдельном листе к стр. 881—882.

Лит.: Мерварт А. М., Элемент народного творчества в классической драме древней Индии, «Сборник Музея антропологии и этнографии», 1928, № 7; Эрман В. Г., Об элементах народности в индийской классической драматургии, «Советское востоковедение», 1957, № 4; его же, Теория драмы в древнеиндийской классической литературе, в сб.: Драматургия и театр Индии, М., 1961; Потапенко С., К истории развития сценической драматургии и театра хиндустани, в сб.: Литературы Индии, М., 1958; Chandra Bhan Gupta, The Indian theatre, Banaras, 1954; Balwant G., Theater und Tanz in Indien, B., 1960; Lévi S., Le théâtre indien, P., 1890; Hillebrandt A., Über die Anfänge des indischen Dramas, Münch., 1914; Konow S., Das indische Drama, B. — Lpz., 1920; Keith A. B., The Sanskrit drama in its origin, development, theory and practice, Oxf., 1924. *Мел. Б.*

ИНДОНЕЗИЙСКИЙ ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ. Театр. представления в Индонезии с древних времён являлись составной частью нар. празднеств и культовых обрядов. Ни одно общественное и семейное торжество в Индонезии не обходится без театр. представления (считается, что успех какого-либо начинания зависит от удачного выбора сопровождающей его театр. постановки). В доколониальный период, кроме т-ров, принадлежавших *далангам*, существовали постоянные т-ры при дворах князей и знати. Представления строятся на сюжетах, заимствованных из др.-индийских эпосов «Рамаяна» и «Махабхарата», а иногда из местных хроник и сказаний др.-индонезийского т-ра, т. н. традиционного т-ра. Этот традиционный т-р можно разделить на осн. разновидности: т-р теней, т-р объёмных кукол, т-р живого актёра, или ваянг-оранг, т-р масок, или ваянг-топенг, а также представления, состоящие из сменяющихся рисованных картинок. Все эти традиционные театр. представления происходят из культовых обрядов вызова теней и образов предков и богов. Представления продолжаются целую ночь, а иногда и несколько ночей подряд. Для того чтобы зрители не уставали, делаются антракты, заполненные шутливыми, сатирич. бытовыми сценками-интермедиями. Культовый т-р теней — ваянг-кулит—упоминается в др.-яванских лит. памятниках уже в 1-й пол. 11 в. Действующие лица этих представлений — фигурки, искусно вырезанные из раскрашенной и раззолоченной тонкой буйволовой кожи и укреплённые в расщеплённой роговой или деревянной ножке, сцена — экран, на к-рый отбрасывается тень от фигурок (экран освещается свешивающейся сверху лампой). Даланг, ведущий представление, передвигает фигурки за ножку и управляет движением рук кукол при помощи прикреплённых к их кистям роговых или деревянных палочек. Текст

представления заимствован из религиозного эпоса («Сказание о Сери Раме», «Махабхарата») и индонез. мифов. В т-ре ваянг-гедог сюжеты представлений черпались из др.-героич. эпоса («Сери Панджи», «Сиюнг Ванара», «Дамар Вулан» и др.). В т-ре ваянг-келитик (или ваянг-керучиль), относящемся к более позднему времени, представления носят развлекательный характер. Используются сюжеты арабского происхождения о приключениях дяди пророка — Мухаммеда Амира Хамзы. Для этих представлений фигурки вырезались из тонкой деревянной дощечки, а фигурки злодеев и чудовищ — из более толстых досок, поэтому они приобретали объёмные формы. Со временем все персонажи ваянг-келитик приобрели форму круглых объёмных кукол, образовав новый вид т-ра — ваянг-голек (в этом т-ре, ставящем те же пьесы, что и ваянг-келитик, экран отсутствует, даланг сидит ниже сцены и скрыт от зрителя). Близок т-ру теней т-р ваянг-бебер (упоминание о нём встречается в китайских источниках 15 в.), представление к-рого состоит из рассказа даланга, иллюстрируемого картинами, рисованными на полотняных или бумажных свитках (ширина свитков 50—70 *см*, длина — неск. метров; на свитке помещается 6—7 картин, каждый рассказ сопровождается демонстрацией 5—8 свитков). Концы свитка прикреплены к палкам, по ходу рассказа свиток перематывается с одной палки на другую.

Т-р масок — топенг (или ваянг-топенг), происходящий от религиозно-культового действа (вызов умершего родственника, друга и др.), положил начало индонезийскому пантомимному т-ру. Сюжеты представлений также берутся из эпоса. Содержание спектакля излагается в песне даланга, служащей вступлением к действию. Исполнители носят маски, к-рые они держат перед лицом, взяв в зубы палочку или петельку на внутренней стороне маски. Постепенно маска заменяется гримом.

На острове Калимантан сохранился особый вид т-ра масок — ваянг-баранган, в представлениях к-рого изображаются животные. Тяжёлую деревянную маску, воспроизводящую голову животного, исполнитель несёт на вытянутой руке, он закутан в раскрашенную ткань, изображающую шкуру животного или рыболовную сеть. В этих представлениях впервые текст роли произносит не даланг, а сам исполнитель. Пьесы носят шуточный, сатирич., иногда фривольный характер. В этих представлениях, так же как и в ваянг-топенге, маску заменяли гримированием лица.

Из т-ра масок—топенг, возник т-р ваянг-оранг, т. е. т-р человека. Репертуар этого т-ра состоит из тех же пьес, к-рые исполняются в т-ре теней или кукол. В труппу т-ра входят только мужчины (в 17—18 вв. появились женские труппы ваянг-лангендрия, к-рые исполняли стихотворные пьесы на сюжеты из эпоса Дамар Вулана. Этот вид т-ра способствовал появлению в И. т. женщин-актрис). В совр. т-ре ваянг-оранг на Яве актёры обычно играют без масок. Представление сопровождается нар. оркестром — гамелан. В пьесах, построенных по мотивам др.-индийских эпосов, действуют одни и те же персонажи. Среди действующих лиц представлений ваянг-оранга — комич. персонажи, носящие имена Семар, Гаренг, Петрук и Багонг. В отличие от других героев, говорящих на др.-яванском языке классич. лит-ры, эти персонажи говорят на современном нар. языке и обычно изображают простых крестьян. Они исполняют злободневные интермедии, не связанные с осн. содержанием спектакля. Лучшая совр. труппа ваянг-оранга—гос. т-р «Сриведари» в Соло (возник 50 лет назад), руководимый театр. деятелем Сутарто. В труппе выступает яванская танцовщица Дарси. В Бандунге пользуется известностью труппа «Сримурни», возглавляемая Бахаром. На о-ве Мадура ваянг-оранг сохранил ещё более древнюю форму. Здесь актёры играют в масках. Текст произносит только ведущий — даланг. Разновидностью ваянг-оранг является т-р арджа на о-ве Бали.

Кроме традиционного т-ра, в совр. Индонезии существуют ещё три вида драм. представлений: кетопрак, лудрук и спектакли, сходные с совр. зап.-европ. т-ром. Представления кетопрак, возникшие в 20-х гг., характеризуются поисками новых, более реалистич. форм сценич. иск-ва, свободны от архаич. условностей класич. драмы и направлены против феодализма и феодальной идеологии. Сюжеты для этих форм театр. представлений черпаются из прошлых эпох. Стремление к реалистич. манере исполнения, демократич. тенденции ещё более отчётливы в представлениях лудрук, черпающих свои сюжеты из современности (труппы лудрук возникли в нач. 20 в.). Спектакли лудрук высмеивают недостатки совр. жизни, пережитки прошлого. В прологах и интермедиях используется остро злободневный материал. Лудрук распространён в Вост. Яве (труппы «Мархаен», руководимая Вибово, «Трисноканген», руководимая Ямином, «Трисноггал», «Масак» и др.). Большинство трупп — полупрофессиональные. Пьесы пишутся обычно самими исполнителями; на основе сценария, развивающегося методом импровизации, текст вырабатывается в процессе репетиций. Представления лудрук и кетопрак сопровождаются гамеланом.

В 50—60-х гг. в крупных городах страны начали создаваться драм. труппы, ставящие спектакли, близкие совр. зап.-европ. т-ру. Активное участие в их создании принимают киноактёры. Среди таких коллективов — Нац. театральная академия (АТНИ), возглавляется драматургом У. Исмаилом (создана в нач. 50-х гг. в Джакарте). В спектаклях этой труппы участвуют известные актёры: Сукарно М. Нур, Имет М. Нур, Тити Маньяти и др. АТНИ является театр. коллективом и учебной студией. Такой же характер носит «Лембага драма Индонезии» (Общество индонезийской драмы), основанное в конце 50-х гг., возглавляемое Сримуртоно. Эти коллективы ставили «Ревизора», «Чайку», «Ромео и Джульетту», пьесы Ибсена, Стриндберга, а также произв. индонезийских драматургов: «Современная девушка» Аффанди, «Жемчужина с океана» Исмаила, «Ил и любовь», «Красный камень и долина Мерапи» Снагиана. Пьесам зарубежных авторов придаётся нац. индонезийский колорит, вставляются муз. интермедии. Так, действие «Норы» Ибсена, названной индонезийским именем «Ратна» (пер. Армайна Пане), перенесено в Индонезию. Также пост. «Ревизор» (под назв. «Высокопоставленный гость»).

Деятели И. т. — актёры, драматурги — активно участвуют в культурном строительстве молодой республики Индонезии. Они объединены в разл. общественные, культурные орг-ции. Среди них ведущее положение занимает ЛЕКРА (Об-во нар. культуры), ставящее своей задачей борьбу против проникновения влияния империализма в область культуры, за развитие нац. иск-ва, правдиво отображающего жизнь трудящихся. ЛЕКРА призывает деятелей И. т. творчески претворять лучшие нац. художеств. традиции.

Совр. драматургия начала формироваться в Индонезии в 30-х гг. 20 в. и получила развитие после установления независимости Индонезии. Большинство индонез. драматургов объединяется в т. н. «Ангкатан 45», т. е. писатели, начавшие лит. деятельность после 1945. Среди драматургов Индонезии — Утуи Татенг Сонтани, автор пьес «Цветок кафе» (1948, пер. на рус. яз.), «Современник» (1953) и др., Ситор Ситумаранг («Жемчужная дорога», 1953), Абу Ханифах (в 1949 опубликовал сб. драм. произведений «Тайфун над Азией»), Али Мухаммад («Голод»), Рустанди («Красный цветок, совершенно красный, белый цветок, совершенно белый», 1958), Сануси Пане («Новый человек», 1940), Армайн Пане («Картина времени», 1937, «Год в Беданулу», 1938, «Мы, женщины», 1940). Популярны также пьесы: «Современная девушка» А. Аффанди (изд. 1955); «Читра», «Огонь», «Отпуск художника» Исмаила (1958); «Гендеранг Бхаратаюда» и «Чендера Кирана» С. Муртоно (1953), «Моя любовь» Рустам С. Палиндих (1950).

Для индонез. драматургии характерно обращение к совр. проблемам, но сюжеты они черпают по-прежнему из индонез. эпоса и истории. Драматурги Индонезии часто обращаются к фольклорным источникам «Кен арок и Кен дедес» М. Ямина (1934), «Арджуна Виваха» Рангкути (1950), «Бебасари» Рустам Эффенди (1928), комедия «Си Кабаян» и трагедия «Сенг Куринанг» Утуи Сонтани (переведены на рус. яз.). Широко распространены одноактные пьесы, к-рые могут ставить и любители. Лучшие произв. индонез. драматургов, написанные простым, ясным языком, отличаются человечностью характеров героев. Однако в целом нац. драматургия разработана в Индонезии недостаточно.

Лит.: Мерварт А. М., Восточный театр. Сб. ст., Л., 1929; Демин Л. М., Южнее экватора. Заметки о современной культуре островов Ява и Бали, М., 1961; Демин Л., На островах Индонезии, «Театр», 1960, № 4; Wagner F. A., Indonesia. The art of an island group, L., 1959; Kesenian Indonesia. Indonesian art. Diterbitkan oleh bagian kesenian djawatan kebudajaan Kem P. P. and K., Jogjakarta, 1955; Woodman Dorothy, The Republic of Indonesia, L., 1955, ch. XIV. См. также лит. при ст. *Ваянг*.

Люд. М., Л. Д.

ЙНДРА (наст. фам. — Подлецкис), Юозас Стасевич (р. 18.III.1918) — литовский советский артист оперы (лирико-драматический тенор), дирижёр, композитор. Засл. деят. иск-в Лит. ССР (1959). В 1945 окончил Каунасскую консерваторию. В 1944—54 выступал на оперной сцене в Каунасе. Партии: Герман, Ленский; Ромео («Ромео и Джульетта» Гуно), Фауст, Альфред, Хозе. В 1948—54 вёл оперный класс в Вильнюсской консерватории. С 1954 — гл. дирижёр Каунасского муз.-драм. т-ра. И. принадлежит балет «Аудроне» (1957, Т-р оперы и балета Лит. ССР, Вильнюс, Гос. пр. Лит. ССР, 1957) о борьбе литов. народа с крестоносцами. В музыке этого балета композитор воплотил нар. песенные интонации. Автор финала к опере Карнавичюса «Гражина», музыки к драм. спектаклям и др. соч.

Лит.: Гаудримас Ю., Новый литовский балет, «Советская музыка», 1957, № 12, с. 76—79.

«ИНЖЕНЮ» (франц. ingénue — наивная) — актёрское амплуа в русском дореволюционном театре. Роли простодушных, наивных, обаятельных молодых девушек, глубоко чувствующих («И.-драматик», «И.-лирик»), лукаво озорных, шаловливо-кокетливых, обладающих своеобразным юмором («И.-комик»). К «И.» близки амплуа «молодых героинь», *субреток*. *А. Шн.*

ИНКЛА́Н, Р. — см. *Вальe-Инклан*, Р.

ИНКЛА́Н (Inclán), Федерико Шредер (р. 1910) — мексиканский драматург. Драматургич. деятельность начал в 1950. И. написал драму из жизни шахтёров «Свет карбида» (1950, т-р Гимера, Мехико), «Дуэль» (1951, Дворец изящных иск-в, Мехико), драму из жизни мексиканских чернорабочих «Мокрые спины» (1951), историч. драму о борьбе за освобождение Мексики от исп. владычества «Идальго» (1953, Дворец изящных иск-в, Мехико), комедию «Сегодня приглашает блондинка» (1955, т-р «Глобус», Мехико), «Сфинкс, называемый Корделией» (1958) и др. Пьесы И. сценичны, поднимают общественные проблемы, отличаются ясностью языка, живым диалогом.

Лит.: Teatro mexicano del siglo XX..., v. III, México, 1956; Magaña Esquivel A. y. Ruth S. Lamb, Breve historia del teatro mexicano, México, 1958.

ИНСА́РОВА, Мария Николаевна (р. 1866) — русская артистка оперы (лирико-драматическое сопрано). Училась в Петерб. консерватории. Впервые выступила на оперной сцене в Саратове в конце 80-х гг. Пела гл. обр. в провинции. В конце 1890-х — нач. 1900-х гг. выступала на сцене Моск. частного оперного т-ра и Мариинского т-ра. Одна из первых исполнительниц партий Марфы (Харьков, 1899; Петербург, 1900), Волховы («Садко», Харьков, 1898), Марии («Пан-воевода» Римского-Корсакова, Петербург, 1904). И. была выдающейся исполнительницей партий Татьяны и Кумы («Евгений Онегин», «Чародейка» Чайковского) на рус. провинциальной оперной сцене. *И. Каз.*

ИНСИ́ (кит.—вводящий) — амплуа китайского театра. Возникло в представлениях цзацзюй и юаньбэнь Сунского периода, явившихся предшественниками классич. т-ра сицюй. Эти представления состояли из небольших пьес, сатирич. или комедийных (высмеивающих какое-либо явление совр. жизни), построенных гл. обр. на диалоге персонажей амплуа фу мо и фуцзинь. Актёр амплуа И. выполнял в спектакле вспомогательную функцию, он пояснял ситуацию, обстановку действия, подводил рассказ к тому моменту, когда в действие вступали основные действующие лица фумо и фуцзинь. Исполнитель амплуа И. выполнял в представлениях цзацзюй и юаньбэнь (носивших в период возникновения импровизац. характер) нек-рые режиссёрские функции. Амплуа И. существовало до середины юаньского периода (1280 — 1367), трансформировалось в амплуа — «открывающий спектакль фумо». *И. Г.*

ИНСПЕ́КТОР МАНЕ́Ж — работник цирка, руководящий цехами, связанными с проведением циркового представления и репетиционной работой артистов. Во время представления И. м. объявляет номера программы, иногда участвует в клоунадах, объявляет антракты. И. м. составляет расписания репетиций, наблюдает за их проведением, составляет график выступлений артистов, следит за состоянием манежа. И. м. часто отвечает также за технику безопасности. В дореволюц. цирке и цирках капиталистич. стран эту должность наз. режиссёр манежа. *Ал. Ш.*

ИНСТИТУ́Т ИСТО́РИИ ИСКУ́ССТВ — советское научно-исследовательское учреждение, изучающее историю, теорию иск-в и совр. иск-во народов СССР и зарубежных стран. Осн. в 1944 в системе Академии наук СССР в Москве. И. и. и. работает над созданием капитальных обобщающих трудов по различным видам иск-в, монографий и др. научных работ. Ин-т выпускает периодич. издания: «Ежегодники», «Сообщения», «Вопросы киноискусства», «Вопросы эстетики» и др. При ин-те имеется аспирантура. Наряду с секторами, изучающими историю живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, кино, марксистско-ленинскую эстетику и теорию иск-ва, в состав И. и. и. входил сектор истории и теории т-ра, к-рый возглавляли А. К. *Дживелегов*, П. А. *Марков*, С. С. *Мокульский* и др. Сектор истории т-ра занимался изучением истории рус. дореволюц., сов. и зарубежного т-ров, разработкой теории и обобщением творч. практики совр. иск-ва. В 1961 этот сектор преобразован в сектор истории т-ра народов СССР. В И. и. и. имеется также группа специалистов по истории т-ра стран нар. демократии, работающая над изучением венг., чехословацкого, польского, нем. (ГДР), болг., кит. т-ров. И. и. и. подготовлены «Очерки истории русского советского драматического театра» в 3 тт. (1954—61), ведётся работа по подготовке фундаментального труда по истории т-ра народов СССР (в его создании принимают участие театроведы и учреждения всех союзных и мн. автономных республик). В 1959 наряду с этим созданы комплексные секторы по историко-проблемному принципу, объединяющие

специалистов по разным видам иск-в (иск-во стран нар. демократии, история и совр. иск-во др. зарубежных стран и др.). В И. и. и. (1962) работают театроведы — Ю. А. Дмитриев, Н. Г. Зограф, Ю. С. Калашников, А. А. Аникст, Г. Н. Бояджиев, А. Н. Анастасьев, Б. И. Ростоцкий, Т. М. Родина, К. Л. Рудницкий, А. Г. Образцова и многие другие. В 1961 постановлением Совета Министров о реорганизации работы Академии наук И. и. и. был передан в ведение Министерства культуры СССР.

Труды по театр. иск-ву: Очерки истории русского советского драматического театра, в 3 тт., т. 1, М., 1954, т. 2, М., 1960, т. 3, М., 1961; Ежегодники, И. и. и. АН СССР, [М.], 1948, 1953, 1955, 1958, 1959; Сообщения И. и. и. АН СССР, М., вып. 6, 1955, вып. 9, 1956, вып. 10—11, 1957, вып. 15, 1959; В творческом соревновании. Театральный фестиваль к сорокалетию Октября. Сб., М., 1958; Всеволодский-Гернгросс В. Н., Русский театр. От истоков до середины XVIII века, М., 1957; его же, Русский театр второй половины XVIII века, М., 1960; его же, Русская устная народная драма, М., 1959; Дживелегов А. К., Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte, М., 1954, 2 изд., М., 1962; Дурылин С. Н., Мария Николаевна Ермолова. 1853—1928, М., 1953; Куьмина В. Д., Русский демократический театр XVIII века, М., 1958; Головня В. В., Аристофан, М., 1955; Дмитриев Ю. А., Мочалов актер-романтик, М., 1961; Зограф Н. Г., Малый театр второй половины XIX века, М., 1960; Родина Т., Русское театральное искусство в начале XIX века, М., 1961; Тамашин Л. Г., Советская драматургия в годы гражданской войны, М., 1961; Хайченко Г. А., Игорь Ильинский, М., 1962, и др. *С. Г.*

ИНСТИТУ́Т СЦЕНИ́ЧЕСКИХ ИСКУ́ССТВ (ИСИ) — высшее театральное учебное заведение, существовавшее в 1922—25 в Ленинграде. В ИСИ вошли: Школа актёрского мастерства (осн. в 1918 Л. С. Вивьеном и В. Э. Мейерхольдом), Курсы мастерства сценич. постановок (осн. в 1918 Мейерхольдом), Ин-т ритма (осн. в 1920 Н. В. Романовой); они образовали отделения (факультеты) — драматич. (актёрское), режиссёрское и ритмическое. Помимо проф. образования (мастерство актёра, сценич. речь, сценич. движение), ИСИ ставил себе целью обществ.-политич. воспитание и науч.-теоретич. подготовку актёра. В ин-те преподавали Л. С. Вивьен, С. Э. Радлов, В. В. Максимов, С. С. Мокульский, А. И. Пиотровский, Р. Д. Раугул, Н. В. Романова и др. Среди окончивших ИСИ — актёры О. Г. Казико, Н. К. Симонов, С.А. Мартинсон и др. В 1926 ИСИ был преобразован в Ленингр. техникум сценич. иск-в, на основе к-рого был создан Ленинградский театральный институт.

«ИНСТИТУ́Т ТЕА́ТРА» — чилийский театр. Осн. в 1941 в Сантьяго режиссёром П. де ла Барра из Малого университетского т-ра. Открылся в здании Т-ра империи. До 1959 назывался Экспериментальный т-р Чилийского ун-та. Т-р ставил след. задачи: развитие нац. театра и драматургии, пропаганда театр. иск-ва среди широких слоёв населения, воспитание зрителя на лучших образцах нац. и мировой драматургии, подготовка актёров и режиссёров, создание таких же театр. коллективов в других городах страны. При «И. т.» существует трёхгодичная театр. школа, занятия в к-рой проводятся на основе системы К. С. Станиславского. В 1945 учреждён ежегодный конкурс на лучшее драм. произведение, проводятся фестивали любительских т-ров (1954, 1957, 1959). Специальная комиссия, работающая при т-ре, организует для рабочих и населения сел. р-нов страны выездные спектакли по пониженным ценам в рабочих клубах, профсоюзных организациях и др., оказывает помощь любительским т-рам, организует передвижные выставки и т. п. Один раз в три месяца «И. т.» выпускает журнал «Театро», где публикуются статьи по вопросам театр. иск-ва и печатается одна из неизданных пьес чилийских авторов. Для любительских т-ров «И. т.» печатает небольшие пьесы нац. и зарубежных авторов. При «И. т.» имеются спец. библиотека и театр. музей. На сцене «И. т.» идут пьесы чилийских авторов: «Чаньярсильо» А. Асеведо Эрнандеса (1953), «Как в Сантьяго» (1947), «Почти женитьба» (1952), «Свой свояка видит издалека» (1954) Д. Барроса Греса, «Умереть за Каталину» С. дель Кампо (1948), «Каролина» (1955), «Три Паскуалы» (1957) И. Агирре, «Вдова Апабласы» Х. Луко Кручага (1956) и др., переводится классич. и совр. драматургия: произведения Шекспира, Мольера, Л. Пиранделло, Гёте, А. Миллера, Б. Шоу, Б. Брехта, Й. Л. Караджале и др. «И. т.» познакомил чилийского зрителя с рус. драматургией: «Предложение» (1944), «Медведь» (1945), «Дядя Ваня» (1953) Чехова, «Женитьба» (1954); «Жизнь человека» Л. Андреева (1949). Т-р неоднократно выезжал на гастроли в др. страны Лат. Америки. В «И. т.» ставили спектакли режиссёры: П. де ла Барра, А. Сире, П. Орсоус, Д. Пига, Х. Лильо, Э. Гусман, Х. Дуран Серда. Среди актёров «И. т.»: Р. Парада, Р. Сотокониль, Б. Кастро, К. Пас, М. Канепа, М. Малуэнда, К. Буистер.

Лит.: «Театро», № 4, Сантьяго, 1954. *Л. Х.*

ИНСЦЕНИРО́ВКА (от лат. in — на и scaena — сцена) — 1) переработка повествовательного (прозаич. или поэтич.) произведения для театра. Имеет форму пьесы с логично построенным действием. Инсценируются, как правило, наиб. популярные, имеющие большой успех у читателя произв. И. может быть сделана самим писателем («Тереза Ракэн» Золя, «Растратчики» Катаева и др.). Однако чаще авторами И. являются др. лица. В том случае, когда И. значительно отличается от подлинника, она является самостоят. пьесой, написанной «по мотивам» данного произв. Бывают также произвольные модернизированные переделки, далёкие от лит. первоисточника.

Впервые И. в России были показаны в 1702—03 в т-ре Я. Кунста при Петре I. В 18 в. в период формирования рус. проф. т-ра ставились переделки популярных итал., франц. и англ. романов. Авторы этих первых И. механически переносили на сцену отд. части лит. произведения. Первые значит. И. в России принадлежат А. А. Шаховскому, перерабатывавшему в пьесы романы Вальтера Скотта и сентиментально-романтич. повести В. А. Жуковского. В 1-й трети 19 в. широкое распространение получили драм. переделки произв. Пушкина («Бахчисарайский фонтан», «Кавказский пленник», «Руслан и Людмила»). Из И. зап.-европ. лит-ры наибольшей популярностью пользовалась «Эсмеральда» (по роману «Собор Парижской богоматери» Гюго). Во 2-й пол. 19 в. на сценах рус. столичных и провинц. т-ров часто шли И. романов *Гоголя*, *Достоевского*, *Гончарова*. В конце 19—нач. 20 вв. появляется большое количество ремесленных переделок модных романов (А. Вербицкой, А. Каменского и др.). И. классич. произв., сделанные в этот период, чаще всего искажали замысел писателя, на первый план в них выступали занимательная интрига, любовная коллизия. Часто авторы И. концентрировали действие вокруг одной из гл. ролей, подбирая ряд эффектных сцен, остальные персонажи лишь «подыгрывали» герою. Эти И. обычно предназначались для определённых актёров (напр., «Настасья Филипповна» по роману «Идиот» — для М. Г. Савиной, «Преступление и наказание» — для П. Н. Орленева, и др.). Исключение составляли И. МХТ («Братья Карамазовы» по Достоевскому, 1910), представлявшие собой яркий пример «переосмысления» лит. первоисточника, стремление сблизить театр с большой литературой.

Направленность И. кардинально изменилась в сов. время. Гл. задачей И. является правильное идейно-художеств. истолкование первоисточника. К И. предъявляются такие же требования, как к самостоят. драматургич. произведению. В репертуаре сов. т-ров занимают значит. место И. классич. и совр. романов и повестей. Этапными для сов. т-ра 20-х гг. были спектакли «Чапаев», «Бронепоезд 14-69» (инсц. автора); «Цемент» Гладкова, «Разгром», «Павел Корчагин» (по роману «Как закалялась сталь») и др. Позднее широко вошли в репертуар И.: «Молодая гвардия»; «Сын полка» Катаева, «Счастье» Павленко, «Спутники» Пановой, «Битва в пути» Николаевой и др. На сцене т-ров ставятся И. произв. Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Успенского, Горького. Среди лучших И.— спектакли МХТ — «Мёртвые души» (инсц. М. А. Булгакова), «Село Степанчиково» и «Дядюшкин сон» по Достоевскому, «Воскресение» и «Анна Каренина» по Л. Н. Толстому (инсц. Н. Д. Волкова), «Пиквикский клуб» по Диккенсу (инсц. Н. А. Венкстерн).

2) Массовые зрелища, воспроизводящие эпизоды историч. событий (напр., И.: «Взятие Зимнего дворца», «Действо о III интернационале» и др.). 3) Обработка для сцены материала, имеющего обществ. значение («инсценированные газеты» и др.).

Лит.: Дурылин С. Н., Литература и сцена, «Театр», 1947, № 2. *А. Д.*

ЙНТА — см. *Ассоциация индийского национального театра*.

«ИНТЕРВЕ́НЦИЯ» — пьеса в 4 д., 12 картинах Л. И. *Славина* (борьба большевиков-подпольщиков с франц. интервентами в Одессе в 1918; интернациональная солидарность трудящихся; первоначальное назв.— «Иностранная коллегия»). Соч. 1931—32. Пост. 6 марта 1933 в Т-ре им. Вахтангова (реж. Р. Симонов, худ. Рабинович, комп. Асафьев; Бродский — Куза, Жанна — Мансурова, Орловская — Орочко, Степиков — Шухмин, Бондаренко — Глазунов, Санька — В. Попова, мадам Ксидиас — Синельникова, Женя — Липский, Фредамбе — Толчанов, Бенуа — Шихматов, Барбару — Яновский, Селестен — Горюнов, Марсиаль — Кольцов, Жув — Журавлев, Али — Державин, Филипп — Рапопорт, мадам Токарчук — Ремизова, Имерцаки — Хмара, аптекарь — Балихин; возобн. 1948, реж. и худ. те же). В 30-е гг. пост. мн. т-рами страны: Саратовский т-р (1933, 1957); Т-р имени Азизбекова (1932); Бакинский рабочий т-р (1933; Филипп — Н. Соколов); Архангельский т-р (1933); Ленингр. Большой драм. т-р (1934; реж. Люце, Бродский — Полицеймако, мадам Ксидиас — Казико, Селестен — Лаврентьев); Харьковский рус. т-р (1934, 1957); Т-р им. Хамзы (1934); Т-р им. Руставели (1934; реж. Ахметели, худ. И. Гамрекели, Бродский — Г. Давиташвили, Селестен — Васадзе, Али — Хорава); Иркутский т-р (1936, 1948); Казанский т-р (1937); Читинский т-р; Таганрогский т-р (1941, 1957) и др. Свою вторую сценич. жизнь «И.» получила с конца 40-х гг. и гл. обр. с 1957 (год сорокалетия Октябрьской революции); её ставили Чкаловский т-р (1956), Горьковский т-р (1957), Одесский т-р им. Октябрьской революции (1957), Рязанский т-р (1957), Русский т-р (Чебоксары, 1957), Днепропетровский т-р им. Шевченко (1958), Великолукский т-р (1961).

Издания: Первая публикация пьесы под назв. «Иностранная коллегия», «Локаф», 1932, № 10; под назв. «Интервенция», М., 1933; из послед. изд., в кн.: Советская драматургия, т. 2, М.—Л., 1948.

Лит.: «Театр и драматургия», 1933, № 6, с. 38—48; № 1, с. 61—67; № 2—3, с. 30—34; Юзовский Ю., Спектакли и пьесы, М., 1935. *А. Шн.*

ИНТЕРЛЮ́ДИЯ (позднелат. interludium, от лат. inter — между и ludus — игра) — 1) вид драматических произведений, получивших развитие в Англии в конце ср. веков и в начале эпохи Возрождения. Первоначально — краткое сценич. действо в промежутках празднества. К концу 15 в. жанр И. занял важное место в театр. иск-ве эпохи. В нек-рых И. действовали аллегорич. персонажи (добродетели и пороки), характерные для моралите, но постепенно И. все больше отходит от религиозно-нравоучит. тематики и обращается к светским фарсовым мотивам. Т. о., И. занимает переходное место от моралите к фарсовой комедии. Крупнейшим автором И. был Дж. Хейвуд. 2) В музыке — небольшой промежуточный эпизод между частями муз. произведения. В опере применяются оркестровые И. между отд. оперными формами («связки») и внутри них. Напр., И. могут отделять речитатив от последующей арии (И. перед арией Руслана). Иногда И. развиваются в небольшие муз. картины.

Лит.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956; Хрестоматия по истории западноевропейского театра, сост. и ред. С. Мокульского, т. 1, 2 изд., М., 1953. *А. А.*

ИНТЕРМЕ́ДИЯ (от лат. intermedius — находящийся посреди) — комическая сценка (или отд. вставные муз. хореографич. номера), разыгрываемая между действиями пьесы (иногда в тексте пьесы). И. возникли в ср.-век. т-ре в представлениях *мистерий* в результате проникновения в религиозный спектакль элементов нар. комедийного т-ра. Между действиями драмы духовного или историч. содержания разыгрывались комич., часто импровизиров. сценки. Эти И. часто назывались фарсами («начинками» — от лат. farta). С И. мистериального т-ра генетически связаны И. *«школьной драмы»*. И. различного типа существовали в т-ре эпохи Возрождения. В Италии 16 в. И., вставляемые между актами трагедий и комедий, носили характер галантно-пасторальных сцен. Широко применялись И. в *комедии дель арте*, во франц. т-ре у Мольера. И. в Англии называлась *интерлюдия*. С нач. 16 в. в Англии у Дж. Растелла и особенно у Дж. *Хейвуда* И. стала проводником антиклерикальной сатиры, отражая идеи гуманизма и Реформации (см. *Маски*). И. в Англии входила также в состав трагедии в виде шутовских сцен (у Шекспира и др.). В Испании И. получила развитие как самостоятельный жанр нар. публичного т-ра, основанный на бытовом сатирич. материале. Большой художеств. зрелости И. достигла в исп. т-ре 2-й пол. 16 — нач. 17 вв. в творчестве Лопе де Руэда (наз. «пасос») и особенно Сервантеса.

В Португалии И. наз. интремиш (см. *Энтремиш*). Чрезвычайно разнообразны по тематике И. рус. и укр. «школьной драмы» 17—18 вв. Уже в 16 в. в представлениях «школьной драмы» появились вставные части (забавные игралища). Они пародировали основной дидактич. текст представления или входили в него как самостоятельные сценки. При царях Алексее Михайловиче, Петре I и его приемниках в И. выступали шуты, «дурацкие персоны». При Анне Иоанновне И. при дворе ставились труппой итал. комедиантов под упр. Авелия. В 19—20 вв. И. превратились в самостоятельные сценки с пением и танцами. В таком виде они получили распространение в сов. т-ре, где входили непосредственно в текст спектакля, приобретая злободневный характер (И. к спектаклю «Принцесса Турандот» в Т-ре им. Вахтангова и др.).

Лит.: Морозов П. О., История русского театра до половины XVIII столетия, СПБ, 1889; Белецкий А., Старинный театр в России, Л.—М., 1923; Мокульский С., История западноевропейского театра, ч. 1, М.—Л., 1936; Della Corte A., L'Opera comica italiana del' 700, v. 1—2, Bari, [1923]; Pirrota T., Intermedium, «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», Cassel—Basil., 1957, VI.

«ИНТЕРНЕ́ЙШОНАЛ БА́ЛЛЕ» (International ballet) — английская балетная труппа. Основана танцовщицей и балетмейстером М. Инглсби. Первое представление труппы состоялось в 1941, в г. Глазго. «И. б.» сыграла важную роль в ознакомлении широкого англ. зрителя с иск-вом балета, чему способствовали многочисл. гастроли по городам Англии. Первоначально репертуар труппы состоял из одноактных балетов: «Аморас» на муз. Элгара, «Эндимион» на муз. Мошковского (1941), «Эвримэн» на муз. Р. Штрауса (1943, воспроизведение англ. мистерии 15 в.), «Маска Комуса» на муз. Генделя и Лоуэса (1946, воспроизведение «маски» Мильтона). Все эти балеты были пост. М. Инглсби, к-рая являлась также ведущей танцовщицей труппы. Позднее в репертуар труппы вошли балеты: «Жизель», «Коппелия», «Лебединое озеро» (1947), «Спящая красавица» (1948) и др. В «И. б.» работали балетмейстеры А. Хоуард, Х. Тёрнер, И. Г. Сергеев.

Среди артистов труппы были Х. Тёрнер, М. Ширер, Н. Голнер, П. Петров, М. де Лютри, М. Бежар, М. Мискович и др. Отсутствие стационарного помещения, небольшой состав труппы снижали художеств. ценность спектаклей. При «И. б.» существовала (с 1943) «Школа Интернейшонал балле». Труппа выезжала на гаст-

роли в Италию, Испанию, Швейцарию. В 1953 распалась из-за финансовых трудностей.

Лит.: Noble P., British ballet, L., [1949], с. 91—93, 314; «Ballet Decade», L., 1956, с. 182—86. *Нат. Р.*

ИНТЕРЬЁР (от франц. intérieur — внутренний) — декорация, изображающая замкнутое внутреннее пространство: внутреннее помещение дома, пещеру, ж.-д. вагон, кабину самолёта и т. д. Часто И. связан с пейзажем, видимым через окна и др. просветы. Иногда декорация может изображать одновременно И. и пейзаж.

«ИНТИ́МНЫЙ ТЕА́ТР» (Intima teatern) — шведский театр, существовавший в Стокгольме в 1907—10. Создан реж. А. *Фальком* и драматургом А. *Стриндбергом*. Ядро труппы составляли актрисы М. Бьёрлинг, К. Александерсон, А. Боргстрём, актёры А. Фальк, Й. Густафсон, Й. Блом, А. Чельгрен. Т-р ставил гл. обр. натуралистич. и мистич. драмы Стриндберга, в т. ч. «каммарспили», написанные в 1907 специально для «И. т.» («Соната призраков», «Пеликан», «Буря», «Выгоревшая почва»). На сцене «И. т.» впервые были поставлены пьесы Стриндберга «Товарищи», «Парня», «Первое предостережение», «Перед смертью», «Узы», «Королева Кристина», «Танец смерти» и др. В этом экспериментальном т-ре Стриндберг осуществлял свои идейно-эстетич. принципы. «И. т.» сыграл значит. роль в борьбе с театр. рутиной, с коммерч., развлекательным иск-вом. Следуя теоретич. программе, изложенной Стриндбергом в «Обращении к труппе Интимного театра» (1907) и «Открытых письмах Интимному театру» (1908—1909), реж. Фальк стремился к созданию камерной, интимной атмосферы спектакля, к-рая должна была способствовать лучшему восприятию спектакля зрителями. Лаконичное оформление, тщательно подобранная музыка способствовали концентрации внимания на игре актёров. Перед исполнителями ставились задачи аналитич. раскрытия социальной сущности и психологич. мотивов поступков героев, раскрытия тончайших проявлений их внутр. духовной жизни. В 1910 из-за финансовых трудностей «И. т.» был закрыт.

Лит.: Strindberg A., Memorandum till medlemmarne af Intima teatern, från regissören, 2 uppl., Stockh., 1908; его же, Öppna bref till Intima teatern, Stockh., 1909; Falck A., Strindberg och teater, Stockh., 1918; его же, Fem år med Strindberg, Stockh., 1935. *Вл. М.*

ИНТРА́ДА (итал. entrata, исп. entrada, букв.— вступление) — музыка, сопровождавшая торжеств. шествия (16—17 вв., Зап. Европа), исполнялась во время церемониальных выходов. Позднее И. называлась пьеса величавого характера, включавшаяся в сюиту в качестве вступит. части. См. *Антре*.

ИНТРИ́ГА (франц. intrigue, от лат. intrico — запутываю) — в драматургии способ организации драм. действия при помощи сложных перипетий. И. создаётся сознательными условиями одной из борющихся сторон или возникает в результате случайного стечения обстоятельств. С помощью И. драматург достигает особой напряжённости действия, заинтересовывает зрителя его развитием. Термин «И.» иногда входит в жанровое обозначение пьес, указывая на доминирующую роль И. в данной пьесе. Такова древнегреческая «трагедия интриги», «комедия интриги», достигшая наивысшего расцвета в исп. драматургии 16—17 вв. *В. С.-П.*

ИНТРОДУ́КЦИЯ (от лат. introductio — введение)— 1) в опере — небольшое оркестровое вступление свободной формы; иногда И. заменяет увертюру («Пиковая дама»), иногда предшествует развитой увертюре («Вольный стрелок»). 2) Вок. ансамбль или хоровая сцена в начале оперы; обычно следует за увертюрой («Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»), но может служить и началом оперы («Отелло» Верди). *Р. Л.*

ИНТРО́ЙТО (итал. и исп. introito, от лат. introitus — вступление) — термин, в итальянской «ученой комедии» обозначавший пролог. Торрес Наарро ввёл этот термин в практику исп. т-ра (16 в.), где он получил наибольшее распространение. В 1-й пол. 16 в. И. являлся обязат. частью исп. пьес. Задача И. — объяснить содержание пьесы и расположить к ней зрителей. В сер. 16 в. термин «И.» выходит из употребления, заменяется термином «*loa*».

Лит.: Игнатов С. С., Испанский театр XVI—XVII вв., М.—Л., 1939; Garcia López, Historia de la literatura española, Barcelona, 1955; Meredith J., Introito and «loa» in the Spanish drama of the sixteenth century, (U. of Pennsylvania), 1925; Philad., 1928; Porqueras Mayo A., El prólogo como género literario (Anejos de revista de literatura, 14), Madrid, 1957. *Л. Крас.*

ИНУСИ́ЛОВ, Басир Магомедович (р. 1924) — аварский советский актёр. Нар. артист Даг. АССР (1958), засл. арт. РСФСР (1960). В 1939—43 и с 1950 — актёр Аварского т-ра в Буйнакске. Обладает хорошей сценич. внешностью, сильным темпераментом, богатыми голосовыми данными. Сценич. герои И. выражают поэтич. мироощущение: Платон Кречет, Отелло, Али («Горянка» Гамзатова). Сильными, умными, опасными врагами народа предстают в исполнении И.: наиб Ахмед («Вдохновенная певица» Заалова), Нуцалхан («Хобчар» Фатусева и Темирханова). Яркий, сатирический образ жадного богача Галсана создал И. в пьесе-сказке П. Маляревского «Чудесный клад».

Др. роли: Миллер («Коварство и любовь»), Подколесин («Женитьба»), Барабошев («Правда хорошо, а счастье лучше» Островского). *Е. Ж.*

«ИОА́НН ЛЕЙДЕНСКИЙ» — название оперы Дж. Мейербера «*Пророк*» на русской сцене.

ИОВАЙША́ЙТЕ, Ядвига Прановна [р. 19.VII (1. VIII). 1903] — литовская советская артистка балета. Засл. арт. Лит. ССР (1945). Училась в Тифлисе у Перини, с 1920 — в Каунасе у О. Дубенецкене-Калпокене, в 1927 совершенствовалась в Париже. С 1921 работает в Т-ре оперы и балета в Каунасе (с 1948 — в Вильнюсе). И.— первая литов. танцовщица, исполнявшая ведущие партии в балетных спектаклях литов. т-ра (гл. обр. характерные партии в балетах и также в оперных спектаклях).

Партии: Пепита Роза (о. п. Лякома, 1926), Принцесса («Жар-птица» Стравинского), Зарема, Черкешенка («Бахчисарайский фонтан», 1938, «Кавказский пленник», 1939, Асафьева), Зобеида («Шехеразада» Римского-Корсакова), Сильвия (о. п. Делиба). Впоследствии перешла на мимич. роли: Плнугене («На берегу моря» Юзелюнаса, 1952), Княгиня («Аудроне» Индры, 1954), Озе («Пер Гюнт» Грига, 1956). В 1929—48 вела педагогич. работу в консерватории, с 1952— в хореографич. школе. *А. Руз.*

ИОГА́ННИС, Иван Иванович (1810 — г. смерти неизв.) — капельмейстер и скрипач. По национальности чех. Музыке обучался в Пражской консерватории. В 1836 руководил оркестром князя Юсупова, дирижировал первой оркестровой репетицией 1-го акта «Ивана Сусанина». С 1840 И. выступал как оперный дирижёр и скрипач в Москве. С 1841 — капельмейстер Большого т-ра. В 1842 руководил премьерой «Ивана Сусанина». Выступал в симф. концертах, в т. ч. с исполнением отрывков из опер А. А. Алябьева, А. Н. Верстовского, М. И. Глинки. Инструментовал неск. опер Верстовского. Пресса отмечала И. как талантливого капельмейстера.

Лит.: Записки старого актёра, «Русская старина», 1905, янв.; Переписка А. Н. Верстовского с А. М. Гедеоновым, «ЕИТ», 1914, вып. IV. *Н. Каз.*

ИОГАНСО́Н, Христиан Петрович [8(20).V.1817— 12(24).XII.1903] — русский артист балета, педагог. По национальности швед. Родился и учился в Стокгольме, в 1836—38 совершенствовался в Копенгагене у балетм. А. Бурнонвиля. В 1838 поставил в Стокгольме балет «Возвращение на родину». С 1841 — в Петербурге. Танец И., выразительный, плавный, стал одним из лучших образцов романтич. стиля в балете. Партии: Акбар («Дая» Келлера), Ахмет-паша («Перн» Бургмюллера), Альбер («Жизель»), Колен («Тщетная предосторожность» Гертеля), Сальватор Роза, Гренгуар, Валентин («Катарина, дочь разбойника», «Эсмеральда», «Фауст» Пуни), Дугманта, герцог Мэнский, Божко («Баядерка», «Камарго», «Роксана» Минкуса). С 1869 преподавал в Петерб. балетном уч-ще (педагогич. деятельность начал с 1860). В 1883 И. оставил сцену. Продолжая и развивая традиции рус. балетной школы, И. своей педагогич. деятельностью формировал черты исполнительского стиля 2-й пол. 19 в. Среди учеников И. танцовщики П. А. Гердт, Н. Г. Легат, танцовщицы М. М. Петипа, М. Ф. Кшесинская, О. И. Преображенская, А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, а также его дочь А. Иогансон.

Лит.: «Артист», 1892, № 20, с. 174—75, «ЕИТ», Сезон 1891—92 гг., СПБ, 1893, с. 248—50; «Театр и искусство», 1903, № 52, с. 1009; Борисоглебский М. В. (сост.), Материалы по истории русского балета, т. 1, Л., 1938, с. 375; Legat N., The story of the Russian school, L., 1932. *В. Кр.*

ИОЗАПА́ЙТИТЕ, Мария Иозовна [р. 14 (27).III. 1912]—литовская советская артистка балета. Нар. арт. Лит. ССР (1953). Занималась у О. Дубенецкене-Калпокене в Каунасе (1925), в 1934 совершенствовалась в Париже у М. Кшесинской. С 1929 работала в Т-ре оперы и балета в Каунасе (с 1948 в Вильнюсе).

Партии: Лиза («Тщетная предосторожность»), Одетта-Одиллия, Аврора, Коппелия, Раймонда; Китри («Дон Кихот»). Была первой исполнительницей партии Маруте («Невеста» Пакальниса). Драматич. дарование И. раскрылось в сов. балетах: Мария («Бахчисарайский фонтан», 1938), Тао Хоа («Красный цветок», 1940), Светлана (о. п. Клебанова, 1951). В 1935—39 вела педагогическую работу в балетной студии. *А. Руз.*

«ИОЛА́НТА» — опера П. И. *Чайковского*, либр. М. И. *Чайковского* по драме Х. Герца «Дочь короля Рене», соч. 1891, пост. 6 дек. 1892 в Мариинском т-ре (дирижёр Направник, декорации Бочарова; король Рене — Серебряков, Роберт — Яковлев, Водемон — Фигнер, Эбн-Хакия — Чернов, Альмерик — Карелин, Бертран — Фрей, Иоланта — М. Фигнер, Марта — Каменская, Бригитта — Рунге, Лаура — Долина). Пост. в Большом т-ре 11 нояб. 1893; возобн. 25 янв. 1917 (дирижёр Купер, реж. Лосский, худ. Коровин; Иоланта — Неждановa, король Рене — В. Петров, Водемон — Лабинский, Роберт — Минеев, Эбн-Хакия — Савранский).

Первая пост. за рубежом 3 янв. 1893, Гамбург (на нем. яз., пер. Шмидта). Последующие пост.: Копенгаген (1893), Стокгольм (1893), Мюнхен (1897), Вена (1900), Болонья (1907), Осло (1929), Будапешт (1929), Скарборо, США (1933, на рус. яз.), Любляна (1938) и др.

Первая пост. на сов. сцене 16 марта 1923, Ленингр. Малый оперный т-р (дирижёр Самосуд, пост. Пашковский, худ. Бобышов; король Рене — Молчанов, Роберт — Ольховский, Водемон — Большаков, Эбн-Хакия — Серебровский, Альмерик — Мишин, Бертран — Фомин, Иоланта — Кернер, Бригитта — Павлова, Лаура — Висленова, Марта — Сабинина); возобн. в 1943, там же. В 1940 возобновлена в Большом т-ре (дирижёр Самосуд, пост. Шарашидзе, худ. Штоффер; Иоланта — Жуковская, король Рене — А. Пирогов, Водемон — Большаков, Роберт — Норцов, Эбн-Хакия — Батурин). Пост. в др. городах Сов. Союза: Ереван (1947), Одесса (1952), Баку (1954), Душанбе (1955), Казань (1958), Ашхабад (1959), Алма-Ата (1961) и др.

Издания: «И.», партитура и клавир, М., Юргенсон, [1892]; акад. изд. Чайковский П. И., Полное собр. соч., т. 10, партитура, т. 42, клавир, М., Музгиз, 1953.

Лит.: Домбаев Г., Творчество Петра Ильича Чайковского в материалах и документах, М., 1958. *И. Гр.*

ИОНЕ́СКО (Ionesco), Эжен (р. 26.XI.1912) — французский драматург. Род. в Румынии. До 14 лет и с 1938 живёт в Париже. Получил филологич. образование в Бухарестском ун-те и в Сорбонне. Лит. деятельность начал в 1931 как поэт. И.— лидер «авангардистского» течения во франц. драматургии, сложившегося в нач. 50-х гг. 20 в. Написал пьесы: «Лысая певица» (1950, т-р «Ноктамбюль»), «Урок» (1951, «Т-р де Пош»), «Стулья» (1952, т-р «Ланкри»), «Жертвы долга» (1953, «Т-р Латинского квартала»), «Амедей, или Как от него избавиться» (1954, т-р «Бабилон»), «Жак, или Повиновение» (1955, т-р «Юшет»), «Новый жилец» (1957, т-р «Ожурдюи»). Во всех этих пьесах И. издевается над совр. обывателем, внешне респектабельным, а по существу ничтожным. Он едко высмеивает бесцельность его существования, творческое бесплодие, хаотично-автоматич. образ мышления. Сарказм И. направлен и против избитых истин, бессодержательных, заученных фраз. Однако И. проповедует цинично-пессимистич. взгляды на историч. процесс и обществ. назначение личности. В произв. И., «теоретика» т. н. «абсурдного т-ра», алогизм речи и поведения персонажей, формалистич. приёмы направлены на утверждение мысли о торжестве бессмысленного над разумным. Сатира на буржуа граничит у И. с карикатурой на человека вообще. В аллегорич. драме «Убийца по призванию» (1958, т-р «Рекамье») и трагифарсе «Носороги» (1959, т-р «Одеон» и «Т-р де Франс») И. воссоздал образ «маленького человека», к-рый от пассивной жертвенности приходит к этич. неприятию смертоносной власти фашиствующих монстров. В 1962 написал пьесу «Небесный пешеход».



Соч.: Théâtre, v. 1—2, P., 1954—58; Notes et contre-notes, P., 1962; Expérience du théâtre, P., 1958.

Лит.: Бачелис Т., Париж плачет, Париж смеется..., «Новый мир», 1961, № 1, с. 257—58; Леклерк Г., Судьбы авангардистского театра во Франции, «Театр», 1959, № 9; его же, Le théâtre de Jonesco, «La nouvelle critique», 1958, juin, № 97; Бояджиев Г., Театральный Париж сегодня, [М.], 1960, с. 87—116. *В. Бал.*

ИО́РДАН, Ольга Генриховна [р. 5(18).V.1907]— русская советская артистка балета, балетмейстер и педагог. Засл. арт. РСФСР (1939), засл. деят. искусств Кирг. ССР (1956). В 1926 окончила Ленингр. хореографич. уч-ще (класс А. Я. Вагановой) и была принята в ленингр. Т-р оперы и балета (ныне им. Кирова). Музыкальный и психологически содержательный, смелый, бравурный танец И. сочетал технику партерных и воздушных движений в виртуозных партиях: фея Бриллиантов («Спящая красавица»), Одетта-Одиллия; Раймонда; Царь-девица («Конёк-Горбунок»), Китри («Дон Кихот»), Смеральдина («Пульчинелла» Стравинского) и др. Большое драматич. дарование И. проявилось в партиях Эсмеральды; Гамзатти («Баядерка» Минкуса), Сванильды («Коппелия»). И. была первой исполнительницей центр. партий в балетах сов. композиторов: Дива («Золотой век» Шостаковича), Жанна («Пламя Парижа»), Зарема; Девица-краса («Весенняя сказка» Асафьева). И.— одна из первых представительниц героич. стиля сов. балетного исполнительского иск-ва. В числе ролей Тао Хоа, Лауренсия; Танцовщица («Светлый ручей» Шостаковича), Панночка («Тарас Бульба» Соловьёва-Седого). В годы блокады Ленинграда (1942—44) И. возглавляла балетный коллектив, где пост. спектакли «Эсмеральда», «Шопениана», «Конёк-Горбунок» и исполнила в них ведущие партии. Среди др. пост. И.: «Итальянское каприччио» на муз. Чайковского (1946, Ленингр. Малый оперный т-р), «Лебединое озеро» (1947, Саратов). В 1944 вернулась в труппу Т-ра оперы и балета им. Кирова. Оставила сцену в 1950.

В 1939—40 и с 1946 преподаёт классич. танец в Ленинградском хореографическом училище им. Вагановой.

Соч.: Из дневника, в кн.: Ленинградские театры в годы Великой Отечественной войны. Сб. статей, Л.—М., 1948, с. 481—513; Рождение балетного образа, в сб.: Агриппина Яковлевна Ваганова, Л.—М., 1958, с. 166—171.

Лит.: Розенфельд С., Ольга Иордан, «Искусство и жизнь», Л., 1941, № 5. *В. Кр.*

ИОСЕЛИА́НИ, Елена (Лили) Константиновна (р. 25.III.1923) — советский грузинский режиссёр. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1961). В 1946 окончила режиссёрский ф-т груз. театрального ин-та. В 1947—49— режиссёр груз. ТЮЗа, в 1952—59 — режиссёр Т-ра им. К. Марджанишвили, в 1960—61 — гл. реж. Горийского т-ра, с 1961—гл. режиссёр Тбилисского т-ра Сак. культуры. Режиссёр-педагог, И. обращает преим. внимание на работу с актёром, поэтому её спектакли отличаются чёткой разработкой характеров, глубокими характеристиками.

Пост.: «Сказка о правде» Алигер (1947), «Весеннее утро» Габескирия (1952), «Любовь на рассвете» Галана (1953), «Секретарь райкома» Табукашвили (1954), «На дне» (1957); «Лавина» Мревлишвили (1960), автор пьесы «Наш один вечер» (1961).

Лит.: К р ы м о в а Н., Различимые голоса, «Театр», 1958, № 3; У р у ш а д з е Н., «Тонкий художник», журн. «Сабчота хеловнеба» (Советское искусство), 1960, № 1 (на груз. яз.).

ИОСИПЕ́НКО, Николай Кузьмич (р. 18.IX.1912)— украинский советский историк театра и театральный деятель. Доктор искусствоведения (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1940. Окончил Киевский муз.-драм. ин-т им. Н. Лысенко (1936). Работал режиссёром Т-ра им. Франко (1936—37). В 1937—40 — директор Музея театр. иск-ва УССР, в 1944—46 — директор, 1944—52 — зав. кафедрой истории т-ра Ин-та театр. иск-ва, с 1947—старший науч. сотрудник, с 1953—зав. отделом театра и кино Ин-та искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР. И.— автор науч. и науч.-популярных работ по истории укр. т-ра и т-ра народов СССР, программ по истории укр. т-ра. С 1937 ведёт педагогич. работу (профессор Киевского ин-та театр. иск-ва), инициатор создания театроведческого ф-та.

С о ч.: Из истории театра Западной Украины, в сб.: О театре, Л.—М., 1940; Шевченко і театр, [Київ], 1941; МХАТ... і український театр, в кн.: МХАТ і українська театральна культура, Київ, 1949; Гоголь і український театр, в кн.: Гоголь і українська література XIX століття, Київ, 1954; Погляди Шевченка на театр, в кн.: Збірник праць першої і другої наукових шевченківських конференцій, Київ, 1954; У творчій співдружбі, Київ, 1954; Актор, режисер, театральний діяч, в сб.: М. Л. Кропивницький, Київ, 1955; М. Л. Кропивницький, Київ, 1958; главы I и II (Укр. театр), в кн.: Український драматичний театр, т. 2, Київ, 1959; раздел «Театр», в кн.: Історія Києва, т. 1—2, Київ, 1959—60; Ю. В. Шумский, Київ, 1960; Шляхами театрального єднання, в сб.: Братерство народів — братерство культур, Київ, 1960; Великая дружба. Очерки исторических взаимосвязей двух театральных культур, Київ, 1961.

«ИОСИФ» («Joseph») — опера Э. Н. *Мегюля*, либр. А. Дюваля, пост. 17 февр. 1807, Париж. Последующие пост. в Париже: 1851, 1862, 1866, 1882, 1899, 1910. Пост. в др. городах: Брюссель (1808), Гамбург (1809, на франц. яз.), Мюнхен (1809), Берлин (1811, 1909), Дрезден (1817, под упр. К. М. Вебера), Вена (1809, 1908), Будапешт (1810, на нем. яз.), Варшава (1812), Прага (1813, на нем. яз.; 1824, 1892), Копенгаген (1816), Милан (1823, 1899), Христиания (1829, на дат. яз.), Амстердам (1824; 1830, на франц. яз.), Бухарест (1834), Брно (1839),Гент (1841), Лондон (1841, в концертном исполнении на нем. яз.; 1914, на нем. яз.), Стокгольм (1856), Нью-Йорк (1857, на нем. яз.), Загреб (1899), Барселона (1900), Дублин (1908, в концертном исполнении), Таллин (1919).

В России пост. 20 янв. 1812, Москва; 12 сент. 1813, Петербург (Иосиф — Соколов, Иаков — Злов, Симеон — Самойлов, Вениамин — Лебедева). 12 марта 1876 пост. силами учащихся Моск. консерватории (Малый т-р). *Н. Гр.*

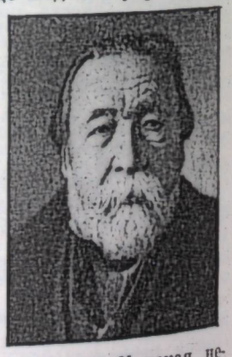
ИО́ФИН, Григорий Аронович [р. 12(25).IV.1908]— русский советский режиссёр, педагог, театральный деятель. Засл. деят. иск-в Бурятской АССР (1957). Доцент (1940). Окончил режиссёрско-педагогич. ф-т ГИТИСа. В 1934—39 преподавал в нац. студиях ГИТИСа. В 1939—41 — директор ГИТИСа. В 1944—1951 — начальник и режиссёр т-ра Северного флота. С 1953 — директор, с 1956 — гл. реж. Рус. т-ра в Улан-Удэ (пост. «Конец семьи Шаралдая» Балдано и Метелицы, «Несносный характер» Липковича, «Почему улыбались звёзды» Корнейчука, «Остров Афродиты» Парниса и др.). С 1961—зав. кафедрой театр. мастерства на театр. отд. Вост.-Сибирского библиотечного ин-та (Улан-Удэ). *А. Ив.*

ИО́ФФЕ, Юрий Самойлович (р. 1909) — русский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1956). Засл. арт. Каз. ССР (1943) и Узб. ССР (1950). Занимался в Студии Днепропетровского т-ра для юношества (1927—28). В 1934 окончил Харьковский театр. ин-т. Работал в Т-ре им. Шевченко в Днепропетровске (в 1928—31— актёр, с 1934— режиссёр и актёр). Был режиссёром в т-рах: Киева (1939—41, Т-р им. Леси Украинки), Алма-Аты (1941—46, Рус. т-р, гл. реж.), Ташкента (1946—53, Рус. т-р, сначала реж., затем гл. реж.). С 1953 — гл. режиссёр Оренбург. т-ра. И. активно работает над пост. пьес сов. драматургов. Среди его лучших спектаклей — «Офицер флота» Крона (1948), «Деньги» Софронова (1956), «Караван» Штока (1957), «Оптимистическая трагедия» (1959); «Дали неоглядные» Вирты (1959) и др. Режиссёрская работа И. отмечена тонким проникновением в сущность человеч. характеров. В содружестве с авторами пост.: «Заря Востока» Сафарова (1948), «Шёлковое сюзанэ» Каххара (1950), «Любовь Ани Берёзко» Пистоленко (1954), «По велению сердца» Анова (1957) и др. Из произведений писателей классиков поставил: «Коварство и любовь» (1940), «Укрощение строптивой» (1950), «Дачники» (1954), «Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого (1955), «Жизнь Матвея Кожемякина» по Горькому, инсценировка Молько (1962) и др.

Лит.: «Театр», 1955, № 11, с. 80—86; «Театральная жизнь», 1959, № 7, с. 14—19. *А. Шн.*

ИПОТЕ́ЗА (греч. ὑπόθεσις; И. является отличительным чтением греч. слова) — жанр античного театра, один из видов мима. По сообщению Плутарха («Пиршественные изыскания»), И. по сравнению с др. разновидностью мима — пегниями («шутки»), отличалась большей сдержанностью, была менее груба и разнузданна, представления И. более сложны и длительны. По-видимому, И. имела разработанный сюжет и твёрдый текст, в то время как пегнии могли строиться на свободной импровизации исполнителя. Сюжеты И. часто заимствовались из известных трагедий или комедий и подвергались пародийной переработке. *Н. Зем.*

ИППОЛИ́ТОВ-ИВА́НОВ (наст. фам.— И в а н о в), Михаил Михайлович [7(19).XI.1859, Гатчина,— 28.I.1935, Москва] — русский советский композитор, педагог, дирижёр и муз.-обществ. деятель. Нар. арт. Республики (1922). В 1882 окончил Петерб. консерваторию по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова. В 1883—93 жил в Тифлисе, где возглавлял местное отделение и уч-ще Рус. муз. об-ва; дирижировал симф. концертами. С 1884 И.-И. работал в Тифлисском оперном т-ре, где под его управлением была пост. опера Чайковского «Мазепа» (1885) и оперы самого И.-И. «Руфь» (1887) и «Азра» (1890; впоследствии уничтожена композитором; отрывки изд. под назв. «В изгнании»). С 1893 И.-И.—профессор, в 1906—1922—директор Моск. консерватории. Был муз. руководителем и дирижёром Моск. частной рус. оперы (1899—1904) и Оперного т-ра Зимина (1904—06). И.-И. был активным пропагандистом рус. оперной классики. Под его упр. впервые были пост. оперы Римского-Корсакова: «Царская невеста» (1899), «Сказка о царе Салтане» (1900) и «Кащей бессмертный» (1902) (все — в Моск. частной опере); там же были пост. оперы Чайковского «Мазепа» и «Чародейка».



В 1900-е гг. И.-И. были созданы оперы «Ася» (по о. п. Тургенева, 1900, Товарищество частной оперы, Москва), «Измена» (по о. п. А. Сумбатова-Южина, 1910, Т-р Зимина, Москва) и «Оле из Нордланда» (по повести М. Иерсена, 1916, Большой т-р) (первой пост. опер дирижировал И.-И.).

В своём оперном творчестве композитор тяготел к искренней, мелодически-напевной лирике, к лирически окрашенным жанровым сценам. В этом он следовал Римскому-Корсакову, Чайковскому, Рубинштейну. Оперу «Ася» по примеру «Евгения Онегина» Чайковского И.-И. назвал «лирическими сценами». Композитору близки были образы простых людей («Ася» воспроизводит нем. провинциальный быт, «Оле из Нордланда» — жизнь норв. рыбаков). Ясно выражено у И.-И. стремление к нац. колориту (опера «Руфь» пронизана вост. интонациями, др.-евр. мелодиями, опера «Измена» впитала груз. фольклор, «Оле из Нордланда»— норв. мелодии). И.-И. написал ряд сюит и др. симф. произв., хоры, романсы и др. С 1925 И.-И. — дирижёр Большого т-ра, где под его руководством были пост. оперы «Декабристы» Золотарёва (1925), «Тупейный художник» Шишова (1929) и др. Инструментовал сцену у Василия Блаженного, впервые включённую в пост. оперы «Борис Годунов» Мусоргского (1927). Закончил оперу Мусоргского «Женитьба», дописав 2—4-й акты (под упр. И.-И. опера была исполнена по радио в 1931). Среди учеников И.-И. по композиции — С. Н. Василенко, Р. М. Глиэр, А. В. Гольденвейзер и др. Много времени композитор уделял муз.-обществ. деятельности; был председателем оперной секции Всероссийского съезда сценич. деятелей в Москве (1901), возглавлял Всероссийское об-во драм. писателей и композиторов (1922) и др.

Лит.: И п п о л и т о в - И в а н о в М. М., 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях, М., 1934; Ч е м о д а н о в С. М., Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов, М., 1933; Б у г о с л а в с к и й С., М. М. Ипполитов-Иванов, М., 1936. *Б. Ш.*



Б. И п с е н в ролях: 1. Мадам Рост. 2. Клэр Цаханасян («Визит пожилой дамы» Дюрренматта). 3. Габриэль.

ЙПСЕН (Ipsen), Бодиль (р. 30.VIII.1889) — датская актриса и режиссёр. В 1909 окончила школу при копенгагенском Королевском т-ре и дебютировала на сцене этого т-ра (Елена — «Когда цветёт молодой виноград» Бьёрнсона). Работала также в Нар. т-ре (1910—11; 1925—27) и «Дагмартеатре» (1912—14; 1919—22; 1930—33) в Копенгагене. Создала образы Офелии; леди Тизл («Школа злословия» Шеридана), Агнеты («Холм Эльфов» Хейберга), Перниллы («Хенрик и Пернилла» Хольберга), леди Мильфорд («Коварство и любовь»), Маргареты («Королева Маргарета» Эленшлегера). Творчество И., крупнейшей актрисы дат. т-ра, характеризуется тщательным проникновением в авторский замысел тонким лиризмом, интеллектуальностью, содержательностью. Роли: Лиза («Живой труп»), Анисья («Власть тьмы»), Долли, Катюша Маслова («Анна Каренина», «Воскресение» по Толстому), Аркадина («Чайка»), Маша («Три сестры»), Раневская («Вишнёвый сад»). Выдающаяся представительница сценич. реализма, И. восприняла и продолжила лучшие традиции нац. актёрской школы. Играя роли леди Макбет; Фрекен Юлии (о. п. Стриндберга), Норы; фру Альвинг; Марии Стюарт (о. п. Шиллера и «Мария Шотландская» Бьёрнсона), Клеопатры («Идеалист» Мунка), актриса подчёркивала драму незаурядного человека, становящегося жертвой антигуманистич. обществ. строя. Острый, злой юмор, иногда переходящий в гротеск, отличает исполнение ролей Метте («Любовь без чулок» Весселя), мадам Рост. («Сберегательная касса» Херца), фру Дуннерветтер («Шас» Соя). Особое место в творчестве И. занимают героич. образы — Женщина, Габриэль («Наша честь, наше могущество» и «Поражение» Грига). Сложные и противоречивые характеры создаёт И. в пьесах Абелля: Фру, Мирена, Мие («Анна Софи Хедвиг», «Королева приходит вновь», «Ветсера цветёт не для каждого»). Высоким мастерством отмечено исполнение И. эпизодич. ролей: Няня («Ева отбывает свою детскую повинность» Абелля) и др. С 1922 И. выступает и как режиссёр. В своих пост. она стремится раскрыть идейно-этич. сущность явлений, вовлечь зрителя в активное сопереживание. В числе пост. И. «Дон Ранудо де Колибрадос» Хольберга (1941), «Макбет» (1944); «Росмерсхольм» Ибсена (1950). Большим событием в культурной жизни страны была пост. революц. драмы «Наша честь, наше могущество» (1936), осуществлённая И. вопреки сопротивлению правящих кругов и консервативной части труппы Королевского т-ра. И. выступает в концертах с художеств. чтением, ставит радиоспектакли и участвует в них как исполнительница. Работает также как режиссёр и актриса в кино.



Лит.: Bodil Ipsen. 1889—1909—1959, Kbh., 1959; S c h y b e r g F., Bodil Ipsens jubilaeum, в кн.: Ti aars teater, Kbh., 1939; E r i c h s e n S., Det frie teater, Kbh., 1953; E n g b e r g H., Dansk teater i halvtredserne, [Kbh.], 1958. *Вл. М.*

ЙПТА — см. *Ассоциация народных театров Индии.*

ИРА́НСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я — см. *Персидский театр и драматургия.*

ИРАСЕК (Jirásek), Алоис (13.VIII.1851,Гронов,— 12.III.1930,Прага) — чешский писатель и драматург. Автор широко известных романов и повестей. Окончил философский ф-т Пражского ун-та. Был преподавателем истории. Творчество И. формировалось под воздействием нац.-освободит. идей 60-х гг. 19 в. В своих драм. произведениях И. развивает традиции нац. драматургии в области историч., нар.-фантастич. и бытовой драмы. Первая пьеса И. «Войнарка»



(1890, Нац. т-р, Прага) — драма из деревенской жизни. В 1894 написал психологич. драму с острым социальным конфликтом «Отец» (1894, Нац. т-р, Прага). Нац. возрождению посвящена комедия «М. Д. Реттигова» (1891). В пьесе «Фонарь» (1905) И. развивает традиции национальной драматургии, основанной на нар. преданиях. В иной манере написана «Колыбель» (1891), рассказывающая о юности короля Вацлава IV, и аллегорич. сказка «Пан Иоанеш» (1907). Несколько пьес И. посвящены проблемам совр. жизни: «Одиночество» (1908), одноактная комедия «Репетиция» (1908). На историч. сюжет написана трилогия о гуситском движении: «Ян Гус» (1911), «Ян Жижка» (1903), «Ян Рогач» (1914); пьеса «Эмигрант» (1898) рассказывает о событиях первого периода Силезской войны 1871, пьеса «Геро» (1904) освещает один из периодов истории полабских славян. Все эти пьесы были пост. впервые на сцене Нац. т-ра в Праге в годы их написания. Драматургии И. присуще внимание к бытовым деталям, яркая языковая характеристика, тонкое ощущение жанра. Его пьесы продолжают успешно ставиться на сценах чешских т-ров.

Соч.: Jan Roháč, Praha, 1950; Jan Hus, Praha, 1951; Lucerna, Praha, 1953, 1957.

Лит.: Nejedlý Zd., Aloise Jiráska odkaz národu, Praha, 1951; Krejča O., Jan Hus, Jan Žižka a Jan Roháč ve skučečnosti v dramatech Aloise Jiráska a ve ztělesnění Eduarda Vojana. Listy z dějiny českého divadla, Praha, 1954.

Л. Сол.

«ИРАСКОВ ГРОНОВ» (Jiráskův Hronov) — чехословацкие фестивали самодеятельных театральных коллективов. Организуются с 1931 в г. Гронове (на севере Чехии) — родине писателя А. Ирасека. В 1847 в одной из гостиниц города — «Голубой звезде» был основан т-р, в 1928 в Гронове состоялась торжественная закладка фундамента нового театрального здания, названного именем А. Ирасека, в 1930 театр был открыт. С 1931 в здании этого театра происходят ежегодные фестивали коллективов самодеятельности.

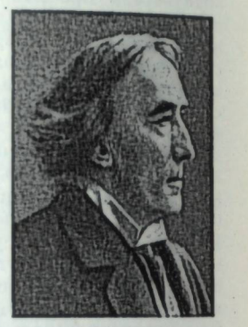
Л. Сол.

ИРБИТСКИЙ ТЕАТР. Создан в 1846 при Ирбитской ярмарке (нравы зрителей И. т. изображены Маминым-Сибиряком в романе «Приваловские миллионы»). Одной из первых на ярмарке выступала труппа П. А. Соколова. В 1879 в Ирбите работала труппа антрепренёра П. М. Медведева, в к-рую входили актёры: В. Н. Давыдов, З. А. Рунич, И. П. Уманец-Райская, Е. Г. Пиунова-Шмитгоф, Е. А. Иванова и др. На ирбитской сцене гастролировали К. А. Варламов, В. Ф. Комиссаржевская. В сов. время (до 1937) И. т. являлся филиалом Свердловского драм. т-ра (обслуживал районы области). С 1937 в Ирбите создан стационарный т-р (Ирбитский драм. т-р им. А. Н. Островского). Старейшие работники т-ра — В. В. Голубев, М. М. Черкасская, Л. Т. Франжоли, А. И. Стелли, А. Е. Иконников. В 1947 в труппу вошли выпускники Уральского театр. ин-та. В И. т. работали В. М. Кайгородов, А. В. Гончарова. В труппе т-ра (1962) — А. П. Александров, Н. В. Удинцев, А. Л. Бердичевский и др. Т-р рассчитан на 566 мест. Гл. реж. т-ра — А. П. Белолипецкий.

Лит.: Курочкин Ю., Из театрального прошлого Урала..., Свердловск, 1957.

А. Ив.

ИРВИНГ (Irving), Генри (наст. имя и фам.— Джон Генри Бродрибб) (6.II.1838, Кейнтон, — 13.X. 1905, Лондон)—английский актёр, режиссёр, театральный деятель. Воспитывался в семье торговца. С 14 лет, после окончания коммерч. уч-ща, работал приказчиком в Лондоне. Одновременно посещал школу декламации. Актёрскую деятельность начал с 1856 в провинции. Почти десять лет играл в т-рах Эдинбурга, Манчестера, Ливерпуля, Глазго, Дублина и др. городов Великобритании. Исполнил за это время более 600 ролей в пьесах разнообразных жанров — от высокой трагедии до пантомимы и бурлеска. На провинц. сцене играл с известными актёрами Б. Салливеном, Э. Бутсом и др. И. фанатически любил т-р. В результате огромной работы он преодолел природные недостатки — дефекты голоса, произношения, неестественную походку, угловатость жеста и т. п. Его актёрские и режиссёрские работы отличались продуманностью целого и отработанностью мельчайших деталей.



Выразительная мимика, чёткая скульптурность внешнего облика, острый и оригинальный ум, сценич. темперамент и большое человеческое обаяние при-

Г. Ирвинг в ролях: 1. Леопольд Люис («Колокольчики»). 2. Шейлок. 3. Макбет. 4. Мефистофель («Фауст»).



давали игре И. яркое своеобразие. Даже когда зрители не принимали трактовки сценич. образов И., они бывали покорены силой и законченностью его исполнения.

С 1866 И. жил в Лондоне, где вначале играл в различных антрепризах. Большого успеха добился исполнением ролей в мелодрамах: Нищий («Две розы» Албери, 1870), Маттиас («Польский еврей» Эркмана-Шатриана, англ. переделка «Колокольчики», 1871).

В 1867 И. обратился к воплощению образов Шекспира, исполнив роль Петруччио («Укрощение строптивой», переделка Гаррика). Роль Катарины в этом спектакле играла Э. Терри. До 1898 продолжалось содружество этих двух актёров, составившее эпоху в англ. т-ре конца 19 в. Роль Гамлета (1874), сыгранная И. более 200 раз, выдвинула его в ряды лучших актёров Англии. За ней последовали Макбет (1875), Отелло (1876), Ричард III (1877), Шейлок (1879), позже — Яго; Бенедикт («Много шума из ничего»).

В 1878—98 И. совм. с Э. Терри руководил лондонским т-ром «Лицеум», к-рый за эти годы сделался одним из ведущих т-ров Англии. Спектакли этого т-ра отличались слаженностью, композиционной законченностью, целостностью режиссёрского решения. И. привлёк к участию в пост. известных художников — Бёрн-Джонса, Алма-Тадема, Сеймур Лукаса, ввёл ряд усовершенствований сценич. площадки, позволивших полнее использовать её пространство, много внимания уделял зрелищной стороне спектаклей. В «Лицеуме» И. продолжал ставить пьесы Шекспира: «Венецианский купец» (1879), «Ромео и Джульетта» (1882), «Двенадцатая ночь» (1884), «Король Лир» (1892), «Цимбелин», «Ричард III» (1896) и др. Эти спектакли отличались яркой зрелищностью, историч. достоверностью декораций, костюмов и общего колорита. В то же время И. трактовал трагедии Шекспира в духе сентиментализма, стремился выделять в героях одну черту характера. Так, Гамлета И. играл мягким и добрым человеком, сосредоточивая внимание зрителя на его несчастной любви к Офелии, в характере Макбета подчёркивал повышенную нервозность, объясняя ею все его преступления (спектакли эти вызывали острую полемику). Благодаря И. шекспировская драматургия вновь обрела сценич. жизнь. Но И. был далёк от социальных вопросов своего времени, боялся проникновения на сцену пьес на актуальные темы. Репертуар т-ра «Лицеум» составляли гл. обр. мелодрамы (Д. Бусико, Булвер-Литтон, В. Сарду), И. не ставил пьес Г. Ибсена, Б. Шоу или других драматургов, затрагивающих социальную проблематику. За исключением пьес А. Теннисона («Бекет», «Кубок»), И. не поставил ни одной пьесы совр. ему авторов.

Театр. деятельность И. была многообразной: он часто выступал как чтец, ему принадлежит ряд статей о т-ре и творчестве актёра; читал лекции на ту же тему. Обязательными условиями творчества актёра И. считал самостоятельность мысли, наличие фантазии, наблюдательности, глубокое постижение чувств сценич. героев. Он требовал от актёра способности угадывать за текстом роли мысль, к-рую драматург вложил в своё произведение. И. энергично выступал в защиту прав и общественного положения актёров. Под редакцией И. и с его вступительной статьёй вышло издание сценич. текстов Шекспира. И. часто гастролировал в США, оказав воздействие на развитие амер. т-ра. И. был первым актёром Англии, получившим дворянский титул (1895). Похоронен в Вестминстерском аббатстве.

Лит.: Гвоздев А. А., Английский театр. Театр Генри Ирвинга, в его кн.: Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, Л.—М., 1939; Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX веков, под ред. А. А. Гвоздева, М.—Л., 1939 (Английский театр, с. 301—33); Stoker B., The personal reminiscences of H. Irving, v. 1—2, L.—N. Y., 1906; Craig G., Henry Irving, L.,—Toronto, 1938; Ellen Terry's memoirs, N. Y., 1932; Irving L., Henry Irving. The actor and his world, L., [s. d.].

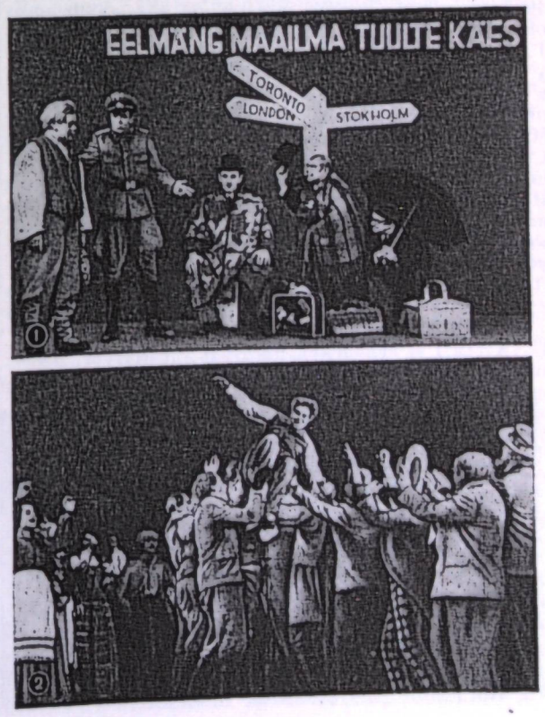
Н. Мин.

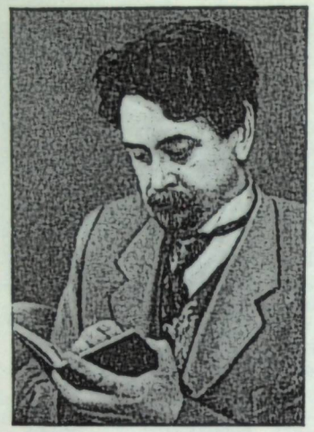
ИРД, Каарел [р. 14(27).VIII.1909] — эстонский советский режиссёр и актёр. Нар. арт. Эстонской ССР (1958), чл. Коммунистической партии с 1940. В 1934—36 учился в студии драм. иск-ва в Тарту. В 1937—39 был режиссёром и актёром Рабочего т-ра в Тарту. После восстановления в Эстонии Сов. власти (1940) И. становится гл. реж. т-ра «Ванемуйне» (Тарту). В годы Отечественной войны работал в эстонских художеств. ансамблях в Ярославле. В 1944—48, 1949—50 и с 1955 снова гл. режиссёр «Ванемуйне» (с перерывом 1948, 1950—1951). В 1952—55—гл. режиссёр Т-ра им. Койдулы в Пярну.



В драм. и оперных спектаклях И. ярко раскрывается своеобразие жанра драматических произведений, остро и чётко выявляется их идея. Как руководитель т-ра И. ведёт большую работу с авторами; он впервые пост. «Жизнь в цитадели» Якобсона (1946), «Лабиринт блаженства» Парве (1959). Оперные спектакли И. характеризуются глубиной музыкальной и драматич. трактовки образов, оригинальным решением массовых сцен: «Огни мщения» (1945), «Певец свободы» (1950) Э. Каппа, «Озеро Пюхаярь» (1947), «Берег бурь» (1949), «Боевое

Сцены из спектаклей в пост. К. Ирда: 1. «Лабиринт блаженства» Парве. 2. «Портной Ыхк и его счастливый жребий» А. Китцберга.





К. Ирд в роли Тригорина.

крещение» (1958) Эрнесакса и др. Совр. звучание, социальную остроту получили пост. классич. драматургии: «Пунга-Мярт и Уба-Карель» Кицберга (1954), «Микумярди» Раудсеппа (1958), «Венецианский купец»(1958), «Мещане» (1946), «Егор Булычов и другие» (1950); «Волшебная флейта» (1948) и «Свадьба Фигаро» (1950). Среди лучших работИ. —«Жизнь Галилея» Брехта (1961).

Сценические образы И. отмечены большой внутренней силой. Роли: Ральф («Жизнь в цитадели» Якобсона), Гарри Смит («Русский вопрос»), Хиггинс («Пигмалион» Шоу), Тригорин («Чайка»), Протасов («Живой труп»). И.— автор статей по вопросам т-ра; организатор и педагог театральной студии.

Лит.: Театры Советской Эстонии, Таллин, 1956, с. 115—132. *Эв. К.*

ИРЕТЕ́ЛИ (наст. фам.— Каландадзе), Полиевкт Антонович [9(21).V.1876—10.IV.1931] — грузинский писатель, драматург. Участник революц. движения нач. 20 в.; был в ссылке. Написал пьесу «Побеждённые» (1905) о рабочем революц. движении. Автор социально острых инсценировок рассказов Э. Ниношвили «Христине» и «Герои деревни». Сценич. произведения И. пользовались большим успехом в груз. дореволюц. проф. и нар. т-рах. «Христине» ставилась на сов. сцене. *Е. Ш.*

ИРЕ́ЦКАЯ, Наталия Александровна (1845—15.XI. 1922) — русская певица, вокальный педагог. В 1868 окончила Петерб. консерваторию по классу пения Г. Ниссен-Саломан; совершенствовалась в Париже у П. Виардо. В 1874—1908 и с 1909 преподавала пение в Петерб. консерватории (с 1881— профессор). В своей педагогич. практике опиралась на принципы школы М.П.Р. *Гарсиа* и на опыт выдающихся певцов прошлого. Стройная методика, строго индивидуальный подход помогали И. развивать вок. способности её учениц. И. добивалась высокого художеств. качества исполнения, обращая особое внимание на развитие чувства меры и стиля, строго отбирая репертуар. Среди учениц И.— Н. Забела-Врубель, Е. Катульская, Л. Андреева-Дельмас, К. Дорлиак, А. Даниэлян и др.

ИРИА́РТЕ (Iriarte), Томас де (18.IX.1750—17.IX.1791) — испанский писатель, драматург, переводчик. Последователь идей франц. Просвещения; за сочувствие атеизму преследовался инквизицией. Участвовал в реформе исп. т-ра, связанной с пост. франц. драматургии 18 в. И. начал драматургич. деятельность с переводов пьес Детуша, Вольтера («Женатый философ», «Китайский сирота»).

Пьесы И. по форме близки классицистской драматургии, но по содержанию приближаются к комедии нравов. Наиболее известны: «Делать, что делаем» (1770, т-р «Принсипе», Мадрид, изд. в этом же году под псевдонимом Дон Тирсо де Имарета), «Книжная лавка» (1770, пост. любителями), «Избалованный барчук» (1788, т-р «Принсипе»), сарсуэла «Там, где меньше всего ожидаешь, выскакивает заяц» и трагедия «Гусман добрый» (1791, Кадис и Мадрид, автор музыки — сам И.).

Соч.: Obras completas, Madrid, 1887.

Лит.: Cotarelo y Mori E., Iriarte y su epoca, Madrid, 1897; Menendez y Pelayo M., Historia de los heterodoxos españoles, Madrid, 1879; то же, ediz. nazion., t. V, Madrid, 1948.

ИРКУ́ТСК — город, обл. центр РСФСР. 366 тыс. жит. (1959). В 1787 жена местного чиновника Троепольская организовала любительский «Благородный театр», в к-ром шли трагедии Сумарокова. Первый проф. т-р открылся в И. в 1851 в специальном театр. деревянном здании. В 1853—55 т-р возглавлял артист Малого т-ра А. А. Рассказов. Положит. влияние на дентельность т-ра оказывали политич. ссыльные. Здесь ставились «Горе от ума» (1852), «Гамлет», «Женитьба» «Не в свои сани не садись» Островского, «Завтрак у предводителя» Тургенева, «Свадьба Кречинского». В 1857 пост. запрещённая царской цензурой пьеса «Свои люди—сочтёмся» Островского (спектакль вскоре был снят с репертуара). В 1861 здание т-ра сгорело (спектакли устраивались в зале Благородного собрания, зале при гостинице; состав труппы—6—8 чел.). В 1873 было построено новое здание. В 80—90-е гг. т-р арендовали антрепренёры А. А. Фадеев (1881—84), К. О. Маевский (1886—90), Н. И. Вольский (1893—95). В этот период были пост.: «Горькая судьбина» Писемского (1882), «Ревизор» (1883), «Гамлет» (1884); «Иванов» Чехова (1889), «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина и «Разбойники» (1891),«Власть тьмы» (1895); осуществлена пост.пьесы красноярского писателя Филимонова «В стране сибирской» (1891). Значит. место в репертуаре иркутского т-ра этого периода занимала оперетта. В 1897 было выстроено новое каменное четырёхъярусное здание т-ра (арх. Шретер; прежнее здание сгорело в 1890). Первые три сезона в т-ре играли две труппы—драматич. и музыкальная. В сезонах 1900—01, 1902—03, 1904—05 ставились только оперы и оперетты. Среди антрепренёров — крупные театр. деятели А. А. Кравченко (1897—1902, 1905—06), Н. И. Вольский (1902—05), М. М. Бородай (1910—14). Пост. «Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого (1901), «Доктор Штокман» Ибсена (1903), «Вишнёвый сад» (1905); «Вильгельм Телль» Шиллера. Большим событием в жизни т-ра были пост.произв.Горького «Мещане», «На дне», «Фома Гордеев» (1903 и 1905, реж. К. А. Марджанов). В И. работали в драм. труппе актёры К. А. Глухарёва-Каратыгина, А. А. Агарёв, Е. Н. Горева, О. В. Арди-Светлова, Д. М. Карамазов, Н. Н. Васильев, В. М. Янов, И. А. Блажев, М. А. Саблина-Дольская, А. Г. Тугаринова, М. Н. Славич, Г. С. Галицкий, А. М. Шмитгоф, К. А. Зубов, Н. А. Светловидов, И. А. Слонов; в оперной труппе — К. И. Брун, А. М. Брагин, Девос-Соболева, С. И. Друзякина, О. И. Камионский, М. К. Максаков, Н. С. Томарс, Н. А. Шевелёв, дирижёры — М. М. Голинкин, Шток и др. В городе гастролировали В. Ф. Комиссаржевская, К. А. Варламов, В. П. Далматов, М. В. Дальский, передвижной Т-р Гайдебурова и др. После Октябрьской революции в И. был создан актёром и режиссёром С. И. Прокофьевым Народный т-р (пост. «Гибель„Надежды“»Хейерманса, «Севильский цирюльник» Бомарше, «Заговор Фиеско» Шиллера). После захвата власти Колчаком (1918—20) т-р в И. вновь превратился в коммерч. предприятие (возникли т-ры миниатюр — «Сибирский кот» и др.). Новый подъём театр. жизни в И. начался в янв. 1920. В 1920—26 были пост.: «Гроза»; «Взятие Бастилии» Роллана, «Дурные пастыри» Мирбо, «Разбойники», «Дети солнца» и др. В труппе—И. Л. Самарин-Эльский, Н.И. Дубов, М. И. Жвирблис, А. С. Суханов и др. В И. начал свою деятельность Н. П. Охлопков. В 1921 П. В. Цетнеровичем, Н. П. Охлопковым, В. И. Гнедочкиным, Л. П. Каверниным в Иркутске был создан Молодой театр (существовал два года), провозгласивший своим лозунгом «молодость, смелость, эксперимент»; пост. «Потоп» Бергера, «Принцесса Турандот» Гоцци, «Игра интересов» Бенавенте и др.

В помещении б. Благородного собрания играла оперная труппа (антреприза М. К. Максакова). В её составе— Степанова-Шевченко, Риоли-Словцова, А. М. Матвеев, П. А. Словцов, В. М. Луканин. В городе были созданы драм. студия, театр. уч-ще, организовывались драм. коллективы в рабочих клубах. В 1926—29 в И. играла группа артистов б. Т-ра Корш под рук. М. М. Шлуглейта (артисты В. В. Беленькая, И. Т. Мерцалова, А.Л.Павлова, А.Ф.Перегонец, реж.В.Ф.Торский и др.). В 1929—30 в И.работал Краснозаводский т-р, созданный в 1922 в Харькове (реж. И. Г. Громов и И. С. Ефремов, актёры И. П. Огонь-Догановская, М. М. Каплун, В. Н. Северов, Н. И. Харченко). В 1928 в И. был создан ТРАМ, реорганизованный позднее в Иркутский Театр Юного Зрителя, в 1934 — постоянный Иркутский драматич. т-р (см. *Иркутский театр*). В 1935 организован Обл. т-р кукол. В 1940 был стационирован Т-р муз. комедии.

Все т-ры города и области систематически выезжают на гастроли на новостройки, в районные центры и сёла.

При помощи гор. т-ров в 1959 в Иркутской области были созданы нар. т-ры.

Лит.: Маляревский П. Г., Очерки из истории театральной культуры Сибири, [Иркутск], 1957.

П. Мал., М. Лифш.

«ИРКУ́ТСКАЯ ИСТО́РИЯ»—драма в 2 частях А.Н. *Арбузова.* Соч. 1959. Пост. 26 дек. 1959 в Т-ре им. Евг. Вахтангова (реж. Евг. Симонов, худ. Сумбаташвили, комп. Солин; Валя — Борисова, Сергей — Ульянов, Лариса — Коровина, Сердюк — Н. Плотников, Виктор — Любимов,

Родик — Зорин, Яковлев, Денис — Греков, Лапченко — Дадыко, Зинка— Васильева, Майя — Райкина, Нюра — Нехлюченко, Подвыпивший мужчина — Кольцов, Первая любовь Сердюка — Е. Алексеева, Вторая любовь Сердюка — Разникова). 25 февр. 1960 — в Т-ре им. Маяковского (реж. Охлопков, худ. Кулешов, комп. Меерович, Валя — Мизери, Лариса — Зайкова, Сердюк — Ханов, Сергей — Марцевич, Виктор — Лазарев, Родик — Шувалов, Денис— Мукасин, Лапченко — Печников, Зинка — Славина, Первая любовь Сердюка — Бабанина, Вторая любовь Сердюка— Терёхина).

Драма Арбузова за 1960—61 пост. многими т-рами. В 1960 «И. и.» ставили Ленингр. Большой драм. т-р (реж. Товстоногов, худ. Мандель, комп. Табачников, Валя — Доронина, Сергей — Лавров, Смоктуновский, Виктор — Луспекаев); Бакинский рус. т-р (реж. Ашумов, худ. Ефименко), Т-р им. Я. Коласа (реж. Щербаков), Горьковский т-р (реж. Гершт, худ. Герасименко), Казанский рус. т-р (реж. Простов, худ. Гельмс), Куйбышевский т-р (реж. Монастырский), Т-р «Красный факел» (реж. Михайлов), Т-р им. Руставели (реж. Туманишвили, худ. Тавадзе), Запорожский т-р (реж. Магар), Кишинёвский т-р (реж. Венгре), Краснодарский т-р (реж. Куликовский), Оренбургский т-р (реж. Иоффе), Саратовский ТЮЗ (реж. Киселёв, худ. Архангельский), Ташкентский т-р (реж. Гинабург, худ. Вальденберг и Ушаков), Фрунзенский т-р (реж. Маламуд), Челябинский т-р (реж. Добротин), Ростовский-на-Дону т-р (реж. Бейбутов), Владивостокский т-р, Ереванский т-р, Ивановский т-р, Иркутский т-р, Калининский т-р, Кемеровский т-р, Курский т-р, Т-р Северного флота (Мурманск), Псковский т-р, Рязанский т-р, Свердловский т-р (реж. Битюкий, худ. Улановский), Тбилисский т-р им. Грибоедова, Ярославский т-р, Барнаульский т-р, Белгородский т-р, Благовещенский т-р, т-р им. Ленинского комсомола (Брест), Вологодский т-р, Муз.-драм. т-р в г. Дрогобычи, Ижевский т-р, Калужский т-р, Кировский т-р, Костромской т-р, Красноярский т-р, Липецкий т-р, Магаданский т-р, Моск. обл. драм. т-р, Орский т-р, рус. драматич. т-р (Рига, реж. Хомский, худ. Феоктистов), Т-р драмы Латв. ССР (под назв. «Здравствуй, любовь!»), Гор. т-р в Советской гавани, Таллинский т-р, Томский т-р, Хабаровский т-р и мн. др.

В 1961 «И. и.» пост. Воронежский т-р, Ленинаканский т-р, Петрозаводский т-р, Душанбинский т-р, Т-р Коми АССР, Т-р им. Леси Украинки (Киев), Ленинабадский т-р, Рус. т-р в Махачкале, Кабардино-Балкарский т-р (Нальчик), Рус. т-р в Орджоникидзе, Петропавловский-на-Камчатке т-р, Якутский т-р и мн. др.

Зарубежные пост. «И. и.»: Гор. т-р Дрездена (1960), т-ры в Димитровграде и Тырнове (Болгария, 1960); т-р Вооружённых сил Болгарии (София, 1961); Т-р им. Караджале (Бухарест, 1960), Нац.т-р (Будапешт, 1961); Нац. т-р (Прага, 1960), Словацкий т-р (Братислава, 1960), т-р в Кощице, т-ры во Франции, Японии и др.

Издания: Первые публикации пьесы «Театр», 1959, № 12; из послед. изд.— Арбузов А. Н., Двенадцатый час, Иркутская история, М., 1960.

Лит.: «Театр», 1960, № 6, 7. *А. Шн.*

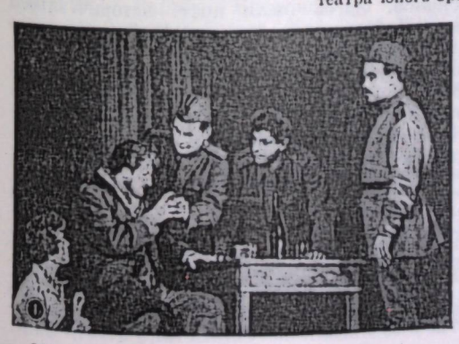
ИРКУ́ТСКИЙ ТЕА́ТР (Иркутский драматический театр) — русский советский театр. Один из крупнейших т-ров Сибири (см. *Иркутск*). Создан в 1934 на основе стационировавшегося в Иркутске Сибирского экспериментального т-ра (СЭТ). В становлении и развитии коллектива решающую роль сыграли возглавлявшие его режиссёры Н. Н. Бутории (1934—38), Н. А. Медведев (1939—45), В. Я. Головчинер (1949—51), М. А. Куликовский (1954—1958), а также молодые режиссёры Г. А. Боганов, Р. Р. Суслович. Тяготея к масштабным спектаклям, произв. широкого звучания, т-р ставит пьесы, посв. животрепещущим проблемам современности. В первые годы были пост.: «Мой друг» (1935, реж. Бутории) и «Аристократы» (1935, реж. Панфилов) Погодина, «Павел Греков» Войтехова и Ленча (1938, реж. Э. Г. Вин) и др. Значительным событием в жизни т-ра явилась пост. спектакля «Ленин в 1918 году» Каплера и Златогоровой (1940, реж. Медведев, в гл. роли — Ситко). Активно работая с иркутскими драматургами, т-р пост. пьесы П. Г. Маляревского («Счастье», 1940, «Костёр», 1946, «Крутые перекаты», 1956, «Поэма о хлебе», 1957), Б. Левантовской («Дмитрий Стоянов», 1956, «От щедрого сердца», 1961). И. т. иногда поручает пост. спектаклей выпускникам театр. ин-тов. Здесь начал режиссёрскую деятельность А. Б. Шатрин, осуществили свои первые работы многие молодые режиссёры. В т-ре работали П. С. Давыдов, Г. Н. Загурская, Е. Е. Баранова, С. И. Курский, А. Н. Аркадьев и др.

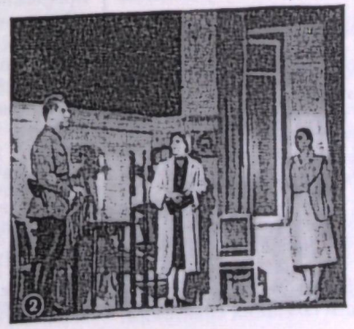
В труппе т-ра (1962): нар. арт. РСФСР Г. А. Крамова, засл. арт. РСФСР А. А. Павлов, В. И. Попов, А. П. Тишин, Н. И. Харченко; арт. В. К. Венгер, И. В. Лешев, К. Г. Юренев; гл. режиссёр — И. Б. Колтынюк, гл. художник — Н. Г. Патрикеев.

Спектакли: «Таня» (1938, реж. Боганов); «Пётр 1-й» по А. Н. Толстому (1939, реж. Медведев), «Русские люди» (1942, реж. Медведев), «Фельдмаршал Кутузов» Соловьёва (1942, реж. Боганов), «Фронт» (1943, реж. Суслович), «Счастье» Павленко (1950, реж. Головчинер), «Порт-Артур» Степанова и Попова (1955, реж. Куликовский), «Иван Рыбаков» Гусева (1954, реж. Шатрин), «Дали неоглядные» Вирты (1958, реж. Табачников), «Доходное место» (1934), «Борис Годунов» (1937), «Отелло» (1941, реж. Медведев, в гл. роли Аркадьев). *П. Мал., М. Лифш.*

ИРКУ́ТСКИЙ ТЕА́ТР ЮНОГО ЗРИ́ТЕЛЯ. Возник в 1928 как ТРАМ. В коллектив вошли участники кружков рабочей художеств. самодеятельности. Открыт в авг. 1929 («Буаливая когорта» Скорнико). В репертуаре первых лет — спектакли «Зови фабком», «Ударники», «Мать» по Горькому, «Платон Кречет», «Поднятая целина» по Шолохову и др. Т-р принимал активное участие в обществ. жизни края, показывал спектакли и агитпрограммы в колхозах области, на пром. предприятиях. В 1937 т-р был реорганизован в ТЮЗ. Большое влияние на развитие т-ра оказали режиссёры Н. П. Колпаков, В. Я. Молдавский, И. С. Городецкий, С. С. Казимировский, М. А. Норвид, драматург П. Г. Маляревский. В т-ре работали актёры — В. Я. Коноплянский, Т. О. Золотарёва, Т. С. Тузовская, В. П. Манихин, Р. И. Манихина, К. И. Мыльникова, В. И. Корзун, Г. М. Бойченко. В труппе т-ра (1962) — засл. арт. РСФСР В. Г. Климанова, П. И. Лавров, Т. Ф. Козлитина, М. И. Ермакова, И. Г. Коршунов, В. И. Шестерников, Н. В. Куш-

Сцены из спектаклей: Иркутского драматического театра — 1. «Поэма о хлебе». 2. «Дмитрий Стоянов»; Иркутского театра юного зрителя — 3. «Страницы жизни» В. Розова.







никова. Гл. режиссёр — Э. Д. Корсаков, художник — А. С. Якимчук.

Спектакли — «Павел Корчагин» по Н. Островскому, «Юность отцов» Горбатова, «Надежда Дурова» Липскерова и Кочеткова, «Вей, ветерок» Райниса, «Алёша Пешков» по Горькому, инсценировки сказок — «Храбрый портняжка», «Финист — ясный сокол», «Красная шапочка», «Снежная королева», «Три толстяка», «Кот в сапогах», «Золотой ключик», «Чудесный клад», «Репка». *А. Л.*

ИРЛА́НДСКИЙ ЛИТЕРАТУ́РНЫЙ ТЕА́ТР (Irish Literary Theatre)—первый национальный театр Ирландии. Основан в 1899 в Дублине по инициативе поэта У. Б. Йитса и А. Грегори на частные пожертвования. Репертуар И. л. т. составлялся из пьес, написанных спец. для т-ра писателями-ирландцами на англ. яз. В 1899 были показаны спектакли: «Графиня Кэтлин» Йитса, «Вересковое поле» Мартина (спектакль ставил писатель Дж. Мур). В 1900 — «Сгибается куст» Мура, «Последний пир Фениев» Миллигана, «Мэв» Мартина. В 1901 — «Диармуд и Гранни» Йитса и Мура, «Витьё верёвки» Хайда [первая пьеса на гэльском (др.-ирл.) яз.]. Т-р не имел ни собств. помещения, ни труппы. Все пьесы ставились силами приглашённых из Лондона англ. актёров (за искл. спектакля «Витьё верёвки», сыгранного любителями-ирландцами). Спектакли И. л. т. отличались от пост. англ. коммерч. т-ров простотой оформления, статичностью и в то же время особой отточенностью, выразительностью сценич. речи. Несмотря на противодействие католич. церкви и ирл. реакц. буржуазии, т-р просуществовал до 1901, но и за это время он в значит. степени выполнил свою задачу — вызвать к жизни ирл. нац. драматургию.

Лит.: Malone A. E., The Irish drama. 1896—1928, L., 1929; Ellis-Fermor U., The Irish dramatic movement, 2 ed., L., [1954]. *Ел. К.*

ИРЛА́НДСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. Завоёванная Англией (12 в.), подавлявшей развитие самобытной ирландск. (гэльской) культуры, Ирландия до конца 19 в. не имела нац. т-ра и драматургии. Но с языческих времён в народе жило иск-во устной поэзии и декламационное мастерство поэтов-сказителей, определившие впоследствии поэтичность языка ирл. драматургов и эстетич. принципы ирл. нац. т-ра. В 16 в. в Дублине англ. цеховыми гильдиями устраивались представления мистерий, а с 17 в. создаются т-ры для англ. знати и чиновничества. В периоды усиления нац.-освободит. борьбы против Англии были созданы и пост. пьесы, выражавшие интересы ирл. народа — трагедии «Гнев Колы, или Страдания Лиренды» Берна—о восстании 1641 (1646, Килкенни), «Генералы-соперники» Дж. Стерлинга, комедия «Источники Уэксфорды» М. Конканена (1721, Дублин), историч. героич. пьеса «Бриан Боройн» Дж. Ноулса (1811, Белфаст) и др. Наиболее одарённые ирл. драматурги — У. Конгрив, Дж. Фаркуар, О. Голдсмит, Р. Б. Шеридан, О. Уайльд, Б. Шоу переселялись в Лондон, и их творчество принадлежит истории англ. лит-ры и т-ра.

В конце 19 в. в результате возникновения культурно-освободит. движения, получившего название «Ирландского литературного Возрождения», в Дублине был создан *Ирландский литературный театр* (1899—1901). В 1901 основатели этого т-ра У. Б. Йитс, А. Грегори, объединившись с кружком любителей, возглавляемым Ф. и У. Фей, основывают Ирл. нац. драм. общество. В 1904 оно было преобразовано в постоянный т-р в Дублине, игравший в спец. помещении на ул. Аббатства. Драматурги Т-ра Аббатства («Эбби т-р») У. Б. Йитс, А. Грегори, Рассел, писавший под псевдонимом «А. Е.», П. Колум, Дж. М. Синг создали своеобразный нац. репертуар, а режиссёры Йитс и бр. Фей нашли новые принципы создания спектакля. Труппу составили любители, нек-рые из них стали впоследствии известными проф. актёрами (С. Олгуд, М. О'Нил, Э. Кроу, Б. Фицджеральд и др.). Драматурги Ирландии пишут на англо-ирл. яз., используя идиоматику разговорной речи; источники сюжетов своих пьес черпают из мифологии и истории Ирландии: «Кэтлин-ни-Холиэн», «У порога короля» Йитса, «Дейрдра» Рассела, «Дейрдра, дочь печали» Синга и др. Нек-рые драматурги обращались к сел. жизни Ирландии — «Когда восходит месяц» Грегори, «Опустошённая земля» и «Земля» Колума и к психологич. проблемам — «Всадники моря», «Источник святых», «Удалой молодец, гордость Запада» Синга. Хотя в нек-рых пьесах ирл. авторов выражены идеалистич. тенденции, в целом их творчество дышало патриотич. свободолюбием, ненавистью к бурж. об-ву. Постепенно в И. т. и д. укрепляются реалистич. тенденции, репертуар пополняется пьесами новых драматургов—У. Бойла, Т. С. Марри, Дж. Шилса, Л. Робинсона и др.

В 20-х гг. начинается новый подъём нац. театр. иск-ва, вызванный пост. пьес Шона О'Кейси «Тень стрелка» (1922), «Юнона и Павлин» (1924), «Плуг и звёзды» (1926), в к-рых воссозданы события освободительной борьбы ирл. народа (1916—22). В 30-е гг. ставятся пьесы П. В. Керролла «То, что принадлежит Цезарю», «Мудрые безмолвствуют» (1937), «Тень и сущность» (1937), Т. Диви «Кэти Роуч» (1936) и др. Ирл. т-р ставит и переводной репертуар.

В 1904 возник Ольстерский т-р в Белфасте, объединившийся в 1939 с др. труппами и получивший название — Ольстерский групповой т-р. Первые пост. этого т-ра — историч. пьесы «Реформаторы» Л. Перселла и «Брайан из Банбы» Б. Хобсона. Ставились также пьесы Сент-Джон Эрвина, Р. Мейна, Дж. Шилса, Л. Дойла, Д. Даффи, отражавшие жизнь Северной Ирландии.

В 1929 Э. Хилтон и актёр, драматург, режиссёр М. Мак-Лиамоир организовали в Дублине т-р (в помещении Гейт-тиэтр), в к-ром ставились произведения Шекспира, Гёте, Эсхила, Шеридана, Чехова, Толстого, Уайльда, Шоу, Стриндберга, О'Нила, Кайзера и пьесы ирл. драматургов: «Старая дама отвечает — нет» (1929), «Невеста для Единорога» (1933), «Песнь бури» (1934) Д. Джонстона, «Буря над Уиклоу» (1933), «Жаворонок в ясном небе» (1934) М. Маннинга, «Мёртвые движутся быстро» (1931) Д. Сирза. Новаторская режиссёрская деятельность Мак-Лиамоира принесла т-ру большой успех.

Идея создания Гэльского т-ра возникает в нач. 20 в. Организуются любительские труппы, поддерживаемые различными патриотич. организациями. Первая пьеса на гэльском яз. «Витьё верёвки» Д.Хайда была исполнена любителями в Ирл. лит. т-ре (1901).

В 1912—14 успешно выступила труппа любителей, назвавшаяся «Актёры». В 1922 создан Драматич. союз, привлёкший к участию в спектаклях и актёров-профессионалов. Здесь были пост. историч. пьесы «Датчане» и «Доблестная женщина» П. Бислоу, социальная сатира «Восстание мышей» Ш. Оада, мифологич. пьеса «Кухулин и Эйоф» М. Шифхра.

В 1928—31 существовал Гэльский т-р в Голуэй. М. Лиамоир пост. на сцене этого т-ра пьесу «Диармуд и Гранни», он же перевёл на гэльский яз. и пост. пьесы Уайльда, Чехова, Шоу. С 1939 спектакли на гэльском яз. начал ставить и Т-р Аббатства.

Лит.: Гвоздев, Ирландский театр, «Искусство и жизнь», 1940, № 6; Фокс Р., Современная ирландская драма, «Интернац. литература», 1940, № 3—4; Malone A. E., The Irish drama. 1896—1928, L., 1929; The Irish theatre. Lectures delivered during the Abbey theatre festival held in Dublin in Aug. 1938. Ed. by L. Robinson, L., 1939; Mac Liammoir M., Theatre in Ireland, Dublin, 1950; Fay G., The Abbey theatre cradle of genius, Dublin, 1958; Ellis-Fermor U., The Irish dramatic movement, 2 ed., L., [1954]. *Ел. К.*

И́РОДА А́ТТИКА ТЕА́ТР (Одеон) — греческий театр под открытым небом, построенный в Афинах во 2 в. римским наместником в Греции Иродом Аттиком. Считался одним из лучших античных т-ров. Хорошо сохранившийся до наших дней, И. А. т. используется в наст. время в качестве летней сцены для спектаклей оперного т-ра *Лирики скини* и др., а также для театр. фестивалей и концертов. *Юл. М.*

ИРЧА́Н, Мирослав (наст. имя и фам.— Андрей Дмитрович Бабюк) (14.VII.1897—1937) — украинский советский писатель, драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1920. В 1914 окончил Львовскую учительскую семинарию. Печататься начал в 1918. Написал пьесы «Бунтарь» (1920), «Нежданный гость» (1921)—фронтовые агитки. Первые пьесы И., посв. революции, классовой борьбе, носили абстрактно-романтич. характер. После пьесы «Безработные» (1923) И. обращается к реалистич. драматургии. Его пьесы—остро сюжетны, герои их — люди несгибаемой воли, революционеры. И. писал о жизни и борьбе трудящихся в капиталистич. странах («Плацдарм», 1932), выступал против милитаризма («Семья щёточников», 1923). Но многие пьесы И. отмечены абстрактностью, символичностью, надуманностью образов. В 1923—29 жил в Канаде. Его пьесы «Бунтарь», «Нежданный гость» были пост. в 1923 в драм. кружке в Виннипеге (Канада), в 1926 здесь же шла пьеса «Подземная Галиция», посв. революц. борьбе трудящихся Галиции. И. организовал драм. кружки и театр. студию в Виннипеге, для к-рой написал учебное пособие «Сцена». В 1929 И. вернулся в СССР.

Лит.: Власенко В. и Кравчук П., Мирослав Ірчан. Життя і творчість, Київ, 1960; Власенко В. П., Мирослав Ірчан, «Радянське літературознавство», Київ, 1957, № 2, с. 22—39. *С. Б.*

ИСА́ЕВ, Михаил Александрович [р.2(15).XI.1914]— русский советский актёр. Нар. арт. Удм. АССР (1955). В 1934 окончил студию Архангельского т-ра и был зачислен в труппу этого т-ра. Один из основателей т-ра Северного флота, в к-ром работал в 1936—46. В 1946 и в 1950—57 — актёр Ижевского т-ра. С 1957— в труппе Томского т-ра (в 1947—50 играл в т-ре Кривого Рога).

Роли: т-р Северного Флота — Берсенев («Разлом»), Вайнонен («Оптимистическая трагедия»), Сафонов («Русские люди»), Сергей Горлов («Фронт»), Ижевский т-р — Ноздрёв («Мёртвые души»), Яровой («Любовь Яровая»), Солёный («Три сестры»), Лаврухин («Годы странствий» Арбузова), Карандышев («Бесприданница»), Хлебников («Персональное дело» Штейна), Грозный («Василиса Мелентьева» Островского и Гедеонова), Томский т-р—Бессеменов («Мещане»), Борис Годунов («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого), Ярослав («Фауст и смерть» Левады) и др. *А. Ив.*

ИСА́ЕВА, Асет Марцаровна (р.25.VI.1915)— чеченская советская актриса. Нар. арт. Чечено-Ингушской АССР (1961). В 1931 поступила в нац. театр. студию в Грозном. По окончании студии вошла в состав Чечено-Ингушского т-ра.

Роли: Хава, Белила, Лайла («Золотое озеро», «Красная крепость», «Семья чабана» Бадуева), Жанетта («Свекровь» Шамхалова), Смеральдина («Слуга двух господ») и др.

ИСА́ЕВА, Галина Ивановна (р. 1915) — русская советская артистка балета. Нар. арт. РСФСР (1960). В 1931 окончила Ленингр. хореографич. техникум и в том же году была принята в Малый оперный т-р (Ленинград).

Партии: Одетта-Одиллия, Фадетта (о. п. Делиба), Лиза («Тщетная предосторожность»), Сванильда («Коппелия»), Смеральдина («Мнимый жених» Чулаки, Гос. пр. СССР, 1948), Даша («Юность» Чулаки, Гос. пр. СССР, 1950). В 1959 выступала как балетмейстер, пост. танцы в оперетте «Летучая мышь» Штрауса.

Лит.: Театральный Ленинград, 1961, № 9, с. 7—8; Театр, 1950, № 9, с. 55—58.

ИСА́ЕНКОВ (псевд.— Эклер), Трофим Григорьевич (р. 1879)— советский цирковой артист; дрессировщик медведей. Засл. арт. РСФСР (1939). В 1904 начал работать в цирке Чинизелли как конюх, потом берейтор. В 1908—14 участвовал в конно-спортивных номерах. В 1924 впервые создал большой номер с дрессированными бурыми медведями, к-рые исполняли сложные трюки: ездили на роликах, велосипедах. Выдающийся мастер дрессуры, И. оригинально использовал на манеже природные качества животных. Выступал до 1956.

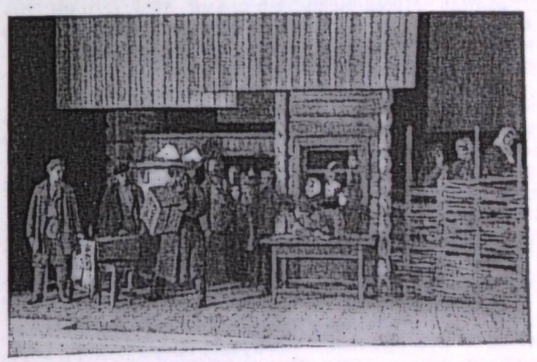
Лит.: Кузнецов Е., Арена и люди советского цирка, Л.—М., 1947. *М. Зон.*

ИСА́ЙЛОВИЧ (Исаиловић), Михайло (15.X.1870—1938) — сербский актёр и режиссёр. Окончил консерваторию в Вене. В 1898 дебютировал, а с 1920 выступал на сцене Нар. т-ра в Белграде. Роли: Шейлок, Ричард III и др. Был ведущим режиссёром этого т-ра, утверждая на его сцене принципы совр. режиссуры. Пост. спектакли: «Король Лир», «Ричард III», «Гамлет», «Эгмонт» Гёте. Вёл педагогич. работу, развивая традиции психологического реалистического актёрского иск-ва. *Ю. З.*

ИСА́КОВ, Павел Александрович (27.VIII.1823—20.I.1881) — русский театральный художник. Ученик Роллера. Начал самостоятельно работать в 1851 в Петербурге, с 1856 — в Москве. С 1858 — декоратор императорских т-ров. Расцвет иск-ва И. относится к 70-м гг. В этот период он сближается с А. Н. Островским, много работает в Малом т-ре, создаёт декорации к спектаклям «Поздняя любовь» (1873), «Трудовой хлеб» (1874), «Сердце не камень» (1879) и др. Опираясь на творчество великого драматурга, И. впервые в рус. театр.-декорац. иск-ве решает спектакль на совр. социально-бытовую тему как художник-реалист. И.— мастер театр. павильона, блестяще знал законы перспективы, театр. машинерию.

Лит.: Сыркина Ф. Я., Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX в., М., 1956. *Ан. Ш.*

ИСА́КОВ, Сергей Петрович [р.10(23).V.1900] — русский советский театральный художник. Учился в художеств. студиях Н. В. Шлейна (1913—15), К. Ф. Юона (1915—17) и у П. В. Митурича (1919—22). Работу в т-ре начал в 1921. Наиболее значительны декорации И. к



Декорации С. П. Исакова к спектаклю «Виринея».

спектаклям 20-х гг., посвящённым сов. действительности. Применяя принцип архитектурно-конструктивной декорации, И. добивался реалистич. образности и жизненного правдоподобия: в единую конструкцию он включал сменяющиеся крупные реалистически трактованные детали, использовал разнообразные фактуры, подчёркивающие характер места действия (строит. леса, служащие площадкой действия в «Темпе», фрагменты бревенчатой избы, берёзовый плетень, солома в «Виринее» и т. д.). С 1933 работал гл. обр. как художник-проектировщик по оформлению выставок и интерьеров в обществ. учреждениях.

Оформил спектакли: «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского (1923), «Женитьба» (1924); «Виринея» Сейфуллиной (1925) — в 3-й студии МХАТ; «Барсуки» Леонова (1927), «Зойкина квартира» Булгакова (1926), «Темп» Погодина (1930) — в Т-ре им. Евг. Вахтангова; «Продавцы славы» Паньоля и Нивуа в МХАТ (1926); «Нашествие» Леонова (1943) и «Встреча в темноте»Кнорре (1944)—в Т-ре им. Моссовета. *М.П.*

ИСАНБЕ́Т, Наки Сиразеевич [р. 29.XII.1898 (10.I. 1899)] — татарский советский драматург, поэт, переводчик, учёный. Засл. деят. иск-в Тат. АССР (1957). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1960). Один из крупнейших драматургов Татарии, И. создал пьесы в различных жанрах. Динамичные пьесы И. показывают характеры героев в развитии. Сочный, образный язык И. близок к народной речи. Первая комедия «Амирхан хазрат» написана И. в 1914, трагедия «Райский мост» — в 1919. Сатирич. пьеса «Переселение», разоблачающая контрреволюц. тат. буржуазию и ханжество мусульм. духовенства в эмиграции, была пост. в Башк. т-ре драмы (Уфа) и Тат. т-ре (1925). Комедии И., воссоздающие годы нэпа — «Культурный Шенгерей» (1925), «Пикуляй Шарафи» (1927) и «Портфель» (1929), пост. в Башк. т-ре драмы. В Т-ре им. Камала поставлены драма И. «Миркай и Айсылу» (1936) — о борьбе против религ., консервативных устоев и комедия «Забулачная республика» (1939), разоблачающая национализм. С 1940 в репертуаре этого т-ра сохраняется весёлая комедия И. «Хужа Насретдин» — о популярном герое фольклора. Борьбе сов. народа с фашизмом посвящена трагедия И. «Марьям» (1943). Проблемы семьи, морали, борьбы с пережитками прошлого нашли отражение в пьесах «Райхан» (1952) и «Зифа» (1953).



В историч. драме «Мулланур Вахитов» (1948, Т-р им. Камала), трагедии о Герое Сов. Союза Мусе Джалиле (1956, Башк. т-р драмы, 1957, Т-р им. Камала) И. с большим драматизмом показывает героя в переломные моменты его судьбы, его связь с народом. И. обогатил нац. культуру переводами произведений Грибоедова, Пушкина, Шекспира, Мольера.

По его либретто Н. Жиганов написал оперу «Туляк» (1945, Т-р оперы и балета, Казань). Пьесы И. шли в т-рах Татарии, Башкирии, Узбекистана, Казахстана. И. является также автором статей, очерков по истории тат. т-ра.

Соч.: Комедия һәм драмалар, Казан, 1953; Сәхнә әсәрләре, Казан, 1958; Мулланур Вахитов. Драма, пер. с татарск., М., 1957.

Лит.: Шамуков Г., Нәкый Исәнбәт, Казан, 1959; Крыжицкий Г., Корифей татарского театра, «Театр», 1959, № 4. *Х. К.*

ИСАЧЁНКО, Константин Степанович [р.5(17).III. 1882] — русский советский артист оперы (тенор), хоровой дирижёр, педагог. Пению обучался в Петерб. консерватории у С. И. Габеля. Впервые выступил на оперной сцене в 1908 в петерб. Народном доме. В 1911 выезжал с труппой С. Дягилева в Париж, Монте-Карло, Лондон. В 1911—12 выступал в оперном т-ре в Киеве, затем в Петерб. т-ре муз. драмы. В 1918 вместе с труппой этого т-ра перешёл в состав Большого оперного т-ра в Нар. доме, где пел до его закрытия (1923), после чего оставил сцену, занимался педагогич. деятельностью (с 1918 И.— проф. Ленингр. консерватории).

Партии: Ленский; Берендей («Снегурочка»), Шуйский («Борис Годунов»), Вильгельм Мейстер («Миньон» Тома), Альфред, Альмавива и др.

ЙСЕНЕ (Isene), Ула (р.2.VI.1898) — норвежский актёр. В 1923—37 выступал как камерный певец. С 1938—в драм. т-рах Осло: Трённелагском (1938—39), Новом (1939—46), Национальном (1946—52), Народном (1952—60). И.— характерный актёр, его игра отличалась эмоциональностью, тонкой проницательностью, выразит. внешним рисунком роли.

Роли: Ялмар Экдаль, Эйлерт Левборг, Вангель («Дикая утка», «Гедда Габлер», «Женщина с моря» Ибсена), Петручио («Укрощение строптивой»), Бенедикт («Много шума из ничего»), Сведенхьельм (о. п. Бергмана), Менш («Он сидит на кипящем котле» Мунка), Отец («Дневник Анны Франк» Гудрич и Хаккета).

Лит.: Gjesdahl P., Premièrer og portretter, Oslo, [1957]. *Вл. М.*

ИСЁЦКИЙ (наст. фам. — Тер-Иоанесянц), Леон Николаевич [8(20).IX.1890—10.V.1946] — советский артист оперы (бас). Нар. арт. Груз. ССР (1943). Засл. арт. Арм. ССР (1933). В 1914 окончил Брюссельский ун-т, в этом же году, поселившись в Тифлисе, брал уроки пения у А. А. и В. И. Зеленых; совершенствовался в Милане. С 1916 И.— солист Тифлисской оперы, с 1937—Т-ра им. Палиашвили. И. обладал голосом красивого тембра и высокой вок. культурой. В 1923 принимал активное участие в организации оперного т-ра в Александрополе (ныне — Ленинакан), в к-ром пел партии на арм. языке. В Т-ре им. Палиашвили исполнял партии на груз. и рус. языках: Цангала («Даиси» Палиашвили), царь Георгий («Дареджан Коварная» М. Баланчивадзе), Надир-шах («Алмаст» Спендиарова), Оргсен («Лусабацин» Степаняна); Кончак, Мельник, Дон Базилио, Мефистофель; Цунига («Кармен») и др. Принимал активное участие в создании Т-ра оперы и балета им. Спендиарова. *Б. А., Л. Ц.*

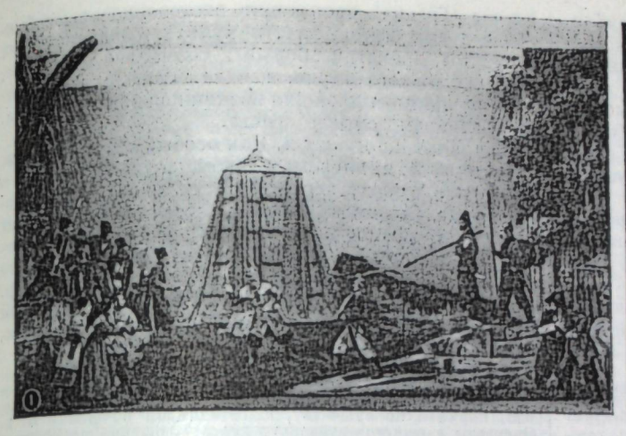
«ИСКА́ТЕЛИ ЖЕ́МЧУГА» («Les Pêcheurs de Perles)— опера Ж. *Бизе,* либр. М. Карре и Э. Кормона, пост. 30 сент. 1863, Париж. Последующие пост.: Милан (1886, 1938), Женева (1887), Лондон (1887 и 1889, на итал. яз.), Барселона (1887, на итал. яз.), Брюссель (1887), Мехико (1887, на итал. яз.), Буэнос-Айрес (1888, на итал. яз.), Будапешт (1888), Прага (1889), Париж (1889, на итал. яз.; 1893, 1938), Берлин (1893, 1934), Копенгаген (1900), Загреб (1900), Рио-де-Жанейро (1902, на итал. яз.), Варшава (1904), Стокгольм (1913), Нью-Йорк (1916, на франц. яз.), София (1927), Рига (1933), Сидней (1935) и др. В России впервые исполнена итал. труппой в Москве в 1863 (Надир — Мазини). На рус. яз. пост. 5 сент. 1889 Частной оперной труппой Картавова в Петербурге (дирижёр Плотников; Надир — Любин, Лейла — Муранская, Зурга — Круглов, Нурабад — Петров). В 1903 пост. в Новом т-ре в Москве (дирижёр Авранек, балетм. Манохин; Надир — Собинов, Лейла — Неждановa, Зурга — Герасименко, Нурабад — Горянинов).

На сов. сцене пост. в 1927 в ленингр. Нар. доме (дирижёр Ульрих; Надир— Смирнов, Лейла — Попова, Зурга — Бочаров, Нурабад — Налимов). Пост. в др. городах Сов. Союза: Ташкент (1956), Минск (1956), Каунас (1957), Уфа (1961).

Издания: «И. ж.», клавир, М., Юргенсон, [1894]. *Н. Гр.*

ИСКЕНДЕ́РОВ, Адиль Рза оглы (р.10.X.1912) — азербайджанский советский режиссёр. Нар. арт. СССР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1940. Деп. Верх. Совета Азерб. ССР 4-го и 5-го созывов. Окончил Бакинский театр. техникум (1930), в 1936 — ГИТИС. В 1932—36 — режиссёр-практикант в Т-ре им. Евг. Вахтангова. С 1936 — режиссёр (в 1937—60 — гл. режиссёр и директор) Т-ра им. Азизбекова. Уже первый спектакль «Платон Кречет», пост. И. в 1935, отличался целеустремлённостью, яркостью сценич. характеристик. И. способствовал развитию нац. драматургии. Работая совм. с азерб. драматургами и писателями, И. пост. новые пьесы С. Вургуна, М. Ибрагимова, С. Рахмана, Э. Мамедханлы и др. Среди работ И. в Т-ре им. Азизбекова: «Хаят» Ибрагимова (1937), «Вагиф» (1938)







Сцены из спектаклей Т-ра им. Азизбекова в пост. А. Искендерова: 1. «Вагиф». 2. «Отелло».

и «Фархад и Ширин» (1941) Вургуна, «Счастливцы» Рахмана (1941), «Рассказ о Турции» Назыма Хикмета (1953), «Намус» Ширванзаде (1952), «Джаваншир» М. Гуссейна (1957), «Бухта Ильича» Меджнунбекова (1958), «Утро Востока» Мамедханлы (Гос. пр. СССР, 1948); осуществил также постановки драм Дж. Джабарлы — «Айдын» (1940), «В 1905 году» (1947) и др.; Шекспира («Отелло», 1949). Поставил в Т-ре оперы и балета им. Ахундова «Шах Сенем» Глиэра (1937), в Бакинском рус. т-ре «Вагиф» Вургуна (1956). Для творчества И. характерны монументальная героика, торжественная репрезентативность, яркая зрелищность. С 1937 И. ведёт педагогич. работу (в Азерб. театр. ин-те им. М. А. Алиева). Снимался в кино. С 1961 работает в кино. *К. Кас.*

«ИСКУ́ССТВО»— русское советское специализированное издательство. Создано в 1935, в 1938 было объединено с издательством «Изогиз». Имеет отделение в Ленинграде. Над-во выпускает лит-ру по разл. отраслям иск-ва на рус. яз. Значит. раздел деятельности «И.» занимает драматургия. В издательстве выпущены 10-томный сб. «Советская драматургия», 1917—47; сборники пьес драматургов нац. республик СССР, избр. пьесы сов. (Арбузов, Симонов, Тренёв и др.) и зап.-европ. драматургов (Гауптман, Пиранделло, Уайльд и др.). Над-во выпускает книги по истории и теории русского т-ра, т-ра народов СССР и зарубежных т-ров всех времён. Над-во публикует книги, освещающие театр. наследие К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко (собр. соч., режиссёрские партитуры, записи бесед и репетиций, письма и др.); критич. исследования и монографии, сценич. истории произв. драматургии, работы по технике сцены, учебно-методич. литературу, книги, освещающие творч. опыты мастеров т-ра, театр. мемуары, книги по цирку и эстраде. Большими тиражами издаётся массовая театр.лит-ра для худ. самодеятельности, серии одноактных пьес, брошюры, посв. творчеству крупнейших актёров и драматургов, брошюры к юбилейным датам, гастролям зарубежных т-ров в СССР и др.

Ряд изданий, гл. обр. мемуарную литературу и книги, посв. вопросам техники сцены и оформлению спектакля, «И.» выпускает совм. с ВТО. Из периодических изданий «И.» выпускает журналы «Театр», «Ежегодники Московского Художественного театра», альманах «Современная драматургия».

Лит.: см. при ст. *Театроведение.*

ИСКУ́ССТВО АКТЁРА — искусство создания сценических образов; вид исполнительского творчества. Исполняя определённую роль в театр. представлении, актёр как бы уподобляет себя лицу, от имени к-рого он действует в спектакле. Материалом для этого ему служат собственные природные данные: речь, тело, движения, мимика, так же как и его эмоциональность, наблюдательность, воображение, память и пр. Особенностью И. а. является то, что процесс актёрского творчества в своей конечной стадии всегда совершается на глазах у зрителя в момент спектакля.

Основу актёрского творчества составляет принцип *перевоплощения.* Существуют понятия внешнего и внутреннего перевоплощения, к-рые, однако, могут быть расчленены только условно. По существу,— это две стороны сложного творч. процесса, находящиеся между собой в тесной взаимосвязи. В процессе перевоплощения действие, мысль и чувство находятся в неразрывном единстве.

Актёр прибегает к помощи грима, костюма (в нек-рых видах т-ра — к помощи маски), вырабатывает интонации, жесты, походку, мимику, передающие с той или иной степенью жизненной достоверности или театральной условности внешность и манеру поведения изображаемого им лица. Но подлинное перевоплощение заключается не только в том, чтобы передать на сцене внешний облик персонажа: актёр раскрывает духовный мир своего героя, показывает его характер, выражает его мысли и переживания.

И. а. требует высокого мастерства, развитой техники. Исполнитель должен уметь пользоваться выразит. средствами, присущими И. а., словом, голосом, движением, быть пластичным, музыкальным и др. Методы и формы И. а. дифференцируются в зависимости от видов театр. иск-ва (драма, опера, балет, пантомима и т. д.), от драматургич. жанров, выдвигающих те или иные задачи (трагедия, комедия, фарс и др.).

Важнейшим средством воздействия сценич. образа в драматич. т-ре является слово, вводящее зрителей в сущность мыслей и чувств, переживаемых героем.

И. а. призвано воплотить на сцене авторский замысел, выявить идейный смысл драмы. Вместе с тем актёр обогащает содержание драмы, замысел автора собственным жизненным опытом, размышлениями, наблюдениями. Исходя из своего мировоззрения и творческой индивидуальности, актёр сообщает исполняемой роли ту или иную трактовку.

Актёр может стать «властителем дум» своего поколения, выражая в создаваемых им совр. или классич. образах прогрессивные демократич. идеи времени (в рус. т-ре — Мочалов, Ермолова, Комиссаржевская, Качалов и др.). Новые историч. эпохи приносят с собой новое прочтение крупнейших ролей мирового репертуара. Гаррик создал своего Лира, Мочалов — своего Гамлета, Остужев и Хорава — Отелло; во всех этих случаях актёр с наибольшей для его времени глубиной выразил гуманистич. содержание творчества Шекспира, раскрыв содержание образа с позиций передовых идеалов современности. Вот почему И. а. приобретает высокое обществ. значение, способность увлекать, волновать и воспитывать зрителей.

И. а. находится в тесной связи с искусством *режиссуры.* Единство постановочного решения спектакля

потребовало воспитания в актёре чувства ансамбля, И. а. стало частью сложного целого. Принцип ансамбля не только установил взаимодействие исполнителя с его партнёрами, но и определил связь между творческим самочувствием актёра, приёмами его игры и теми средствами, к-рые избираются режиссёром для общего постановочного решения спектакля (жанр, ритм, пространств. композиция, пластич. рисунок, музыка, декорационное оформление и т. д.).

История И. а. знает различные типы актёрского перевоплощения, соответствующие нац. особенностям народа, эстетич. природе того или иного вида т-ра, принципам его творч. метода.

На почве определённого творч. мировоззрения формируется метод, к-рым актёр пользуется при создании сценич. образа, вырабатываются приёмы игры, средства сценич. выразительности.

В совр. т-ре существуют разные теории И. а. Однако различие школ, манер и даже методов не исключает подчинения И. а. нек-рым общим законам, определяющимся выражением в актёрском творчестве художеств. правды. Закономерности творч. процесса создания образа неоднократно становились предметом изучения при разработке теории И. а. (см. *Театр*, *Театроведение*). В европ. т-ре определились две крайние тенденции: одна, связанная с рационалистич. пониманием задач И. а., выдвигала примат сознания над вдохновением, другая, отвергая рассудочные формы творчества, утверждала примат вдохновения, эмоции, главенствующую роль интуиции. Развитие реализма в И. а. потребовало пересмотра этих концепций. На протяжении 19—20 вв. создаётся реалистич. теория И. а., утверждающая тесное взаимодействие между сознательной и интуитивной стороной творч. процесса актёра и между эмоциями, творч. воображением актёра и техникой И. а. Крупнейшим достижением реалистич. теории И. а. явилась подготовленная длительным развитием теоретич. мысли и богатейшим опытом творч. практики русского и мирового т-ра система К. С. Станиславского (см. *Станиславского система*), оказавшая широкое воздействие на И. а. разл. стран.

Как форма обществ. идеологии, театр, а следовательно, и И. а. обусловлены уровнем развития общества, характером господствующих в нём представлений о жизненных закономерностях и влиянии этих закономерностей на человеческие судьбы.

Исторический очерк. Истоки И. а. восходят к массовым действам первобытного общества, синкретически объединившим зачатки всех видов искусств. Наивное мировоззрение человека той эпохи приписывало подобным действам магич. значение (воздействие на силы природы, устрашение врага и пр.). И. а. как такового здесь еще не было, хотя важнейшая предпосылка для его появления уже наметилась. Распад массовых действ, исполняемых всем родом, на групповые игры и танцы (мужские, женские) ведёт к появлению исполнителей и зрителей. Это усилило активность исполнителей и определило важнейшую функцию зрелища — его эмоциональное воздействие на зрителей.

В древнем мире, в Греции и в странах Востока, где религия выступает в качестве универсальной идеологии, И. а. развивается в формах ритуального действа, к-рое сохраняет свой первоначальный синкретич. характер. Однако уже здесь в ритуал празднества участники действа сознательно вводят ряд приёмов, усиливающих в зрителях чувство религиозного страха, благоговения, экстаза, сострадания.

В дальнейшем намечаются два пути развития драмы, И. а. В одном случае (Индия, Иран и др. страны Востока) драма сохраняет свою связь с религией, и И. а. формируется под влиянием присущих религии аллегорич. условных приёмов выразительности, надолго застывая в своих традиц. формах. В другом

случае (Греция) происходит постепенное высвобождение драмы из-под власти культа, развитие в ней элементов драматич. борьбы, социальных мотивов, индивидуального лирич. начала. Именно это и становится предпосылкой для возникновения т-ра и И. а. в подлинном смысле слова.

И. а. а н т и ч н о с т и. Как особый вид художеств. творчества И. а. впервые сложилось в Др. Греции в 5 в. до н. э. в эпоху образования демократич. государств. Своими истоками др.-греч. театр восходит к культовым земледельческим играм в честь бога плодородия Диониса. Героич. дифирамбы послужили истоком для развития трагич. И. а., а весёлые нар. празднества — комич. И. а. Определяющим моментом развития И. а. явился выход за пределы культа, слияние т-ра с поэзией.

На раннем этапе (в 6 в. до н. э.) это были хоровые лирич. песни, исполняемые двумя полухориями и запевалой-корифеем. Одушевлялись чувствами героев, деяния к-рых он воспевал, корифей, по существу, подготавливал рождение И. а. Элементы внешнего актёрского перевоплощения присутствовали в изображении бога Диониса. Непосредственно к форме ритуального действия примыкает самый ранний тип зрелища, созданный первым греч. драматургом и актёром Фесписом. Сценич. иск-во возникло в единстве с драмой; поэт, декламируя стихи, действовал от имени своего героя и тем самым становился актёром. Это единство поэтич. и актёрской деятельности было закреплено «отцом трагедии» Эсхилом (525—456 до н. э.), взявшим на себя исполнение основных ролей в собственных трагедиях. С именем Эсхила связано введение второго актёра, а с именем Софокла (496—406 до н. э.)— третьего. Три актёра составляли «труппу» др.-греч. т-ра, исполнявшую трагедии. Первый актёр — п р о т а г о н и с т — был исполнителем гл. ролей — мужских и женских, он же выступал с чтением больших монологов в ролях других персонажей (вестники). Второй актёр — д е в т е р а г о н и с т — играл остальные значительные роли; на долю третьего актёра — т р и т а г о н и с т а — оставались преимущественно эпизодич. роли. Актёры др.-греч. т-ра носили маски, перешедшие в театр. представления от ритуальных действ, и зрители, даже те, к-рые сидели на отдалённых местах, могли видеть лицо героя.

Дальнейшее развитие т-ра сделало невозможным совмещение в одном лице поэта и актёра. Отделившись от поэтич. творчества, И. а. стало оцениваться самостоятельно (имя протагониста на дидаскалиях писалось рядом с именем поэта). Актёр, выступавший глашатаем нравств. истин, обрёл большой авторитет, в связи с чем поднялось и его общественно-правовое положение.

Трагедийно-монументальный и комедийно-буффонный стиль спектаклей античного т-ра определялся не только его драматургией, но и И. а. Всем своим обликом и стилем игры трагич. актёр подчёркивал монументальность изображаемого им мифологич. героя. Он увеличивал свой рост с помощью обуви на высоких подошвах (котурны), надевал толщинки, скрытые хитоном и ярким плащом, ниспадающим скульптурными складками, его маска имела форму своеобразного шлема с зияющим отверстием рта, орлиным носом, большими глазницами и высоким выступом над лбом (онкос), на к-рый надевалась восточная тиара или пышная митра. В И. а. греч. трагедии первенствующее место было отведено слову. Трагич. декламация отличалась торжественностью и напевностью, звучала чётко и спокойно (каталоге), эмоциональное нарастание речи передавалось через речитатив (паракаталоге) и, наконец, в патетич. местах слово сменялось сильным и страстным пением (мелос). Речитативы и пение актёра сопровождались музыкой (чаще всего игрой на флейте и лире). В эмоционально напряжённых местах роли трагич. актёры переходили от размеренно пластических движений к величеств. танцу (эммелии) или к ритмам трагич. танца-плача. Игра актёров в трагедии отличалась пластичностью и музыкальностью, органически сочетаясь с действиями хора, в пении и движениях к-рого сохранялись ритуальная приподнятая лирика, патетика обрядовых песнопений.

Свойственное античному т-ру резкое разделение трагедии и комедии определило и особые формы комедийного представления.

Комедийный актёр надевал маску с растянутым до ушей ртом, широким приплюснутым носом, с выпуклым, голым лбом, привязывал себе толстое брюхо, отвислый зад и горб, на ноги он натягивал узкие штаны. Гиперболизированная комич. маска сатирически изображала низменные стороны человеческой натуры, не соответствующие обществ. идеалу. Карикатурность образа подчёркивалась и буффонной манерой игры. Речь комедийных актёров была предельно динамична, насыщена резкими и неожиданными интонациями, она сопровождалась писком, криком, визгом. Излюбленным комич. речевым приёмом было захлёбывание от быстрого произнесения текста (тнигос). Комич. И. а. вобрало в себя разнообразные элементы обрядовых действ; нар. пляски, песни, прибаутки, скороговорки расцвечивали игру др.-греч. комиков. Но буффонный стиль игры порой нарушался серьёзными и патетич. вставками, в к-рых звучали страстные филиппики в адрес правителей. Таков был характер комедий Аристофана.

Резкое разграничение двух типов И. а. — трагического и комического, стирается на следующем этапе развития греч. т-ра, в т. н. новоаттич. комедии эллинистич. периода. Комедии Менандра и его школы (4—3 в. до н. э.) потребовали приближения условных форм игры к обыденной жизни. Исчезновение хора и замена героико-мифологич. и комедийно-фантастич. тематики семейно-бытовой привели к тому, что И. а. утеряло свой синкретич. характер. Исполнители стали стремиться к более точному отражению психологии персонажей. Известное обытовление и индивидуализация образов достигались применением разнообразных масок, обладающих, помимо типовых, ещё и психологически-своеобразными чертами. Буффонные роли новой комедии исполнялись в карикатурных масках, роли «благородные» (влюбленные юноши и молодые женщины) — в трагич. масках, сходных с лицом живого человека. Своеобразной индивидуализации подвергалась и голосовая партитура спектакля. Грамматик Поллукс (конец 2— нач. 3 вв. н. э.) называл 34 типа речи, употребляемых актёрами: речь «толстую», «тонкую», женоподобную, явительную, утвердительную и т. д. Существовали определённые движения, выражающие разл. психологич. состояния: испуг, страстная мольба, размышление, просьба, отрицание и др. Актёры выступали в костюмах своего времени, платье каждого персонажа имело особый, традиционный цвет: для влюблённых юношей — пурпурный, для старых родителей — белый, для молодых девушек — белый с оранжевым, для рабов — красная рубаха с толщинкой и т. д.

В 4 в. до н. э. организуются «синоды ремесленников Диониса» — проф. актёрские труппы, принимавшие заказы от городских общин и частных лиц на устройство различ. зрелищ и празднеств.

И. а. Римской республики возникло в результате соединения двух традиций исполнения: ателланы (нар. комич. импровизированные сценки) и др.-греч. драмы. Под влиянием этих источников сложились две манеры игры: облагороженная, патетич. для трагедийных ролей и положительных ролей комедии, динамич., буффонная для сатирич. ролей и ролей слуг. С усилением греч. влияния римские актёры стали применять маску (со 2 в. до н. э.), сохраняя в нек-рых жанрах нац.-бытовой или парадный, сенаторский костюм. И. а. Рима достигло своего высшего расцвета в творчестве трагич. актёра Эзопа (1 в. до н. э.) и актёра-комика Росция (ок. 130—ок. 62 до н. э.).

В эпоху императорского Рима, в связи с вытеснением т-ра цирковыми и пантомимич. зрелищами, И. а. пришло в упадок. Сценич. образ как бы распался на составные части — словесную и пластическую: актёр-декламатор читал текст, в то время как пантомимист иллюстрировал этот текст соответствующими жестами и движениями. После полного исчезновения театр. представлений носителями И. а. в Др. Риме оставались только нар. бродячие актёры (мимы), выступавшие с импровизированными сценками-пародиями, шуточными песенками и танцами. И. а. перестало быть выразителем идейно-нравственных и философских начал драмы. Иск-во образного раскрытия душевного мира человека было утеряно, связь между поэзией и сценич. творчеством нарушена.

И. а. с р е д н е в е к о в ь я. Христианская церковь, захватившая с начала 4 в. н. э. духовную диктатуру, ожесточённо преследовала последних представителей И. а.— мимов. В постановлениях церковных соборов и в сочинениях «отцов церкви» актёры и актрисы объявлялись «детьми сатаны и вавилонской блудницы», а лицам, «одержимым» страстью к театру, грозили исключением из христианской общины.

Но уничтожить И. а. оказалось невозможным. Оно развивалось в эпоху раннего средневековья в культовых обрядовых играх варварских племён. Языческое поклонение силам природы обретало форму игр с ритуальным ряжением, пением, плясками и элементами драматич. действия. В пору возникновения и развития ср.-век. городов (9—11 вв.) отдельные виды деревенских увеселений стали терять своё культовое значение

и породили новый вид нар. зрелищ — иск-во гистрионов, носившее ярко выраженный синкретич. характер.

Гистрионы играли на разных инструментах, вертели на ножах мячи, показывали марионеток, дрессированных собак и обезьян, бегали по верёвке, протянутой через городскую площадь. Надев рыжую бороду и соответствующий костюм, гистрионы возбуждали смех зрителей потешным изображением человеческих слабостей. В иск-ве гистрионов существовали элементы сценич. перевоплощения, попытки изображения типовых характеров; оно характеризовалось живым диалогом, импровизацией, пластичностью, выразительностью движений и жестов. Выступления гистрионов в наибольшей степени приближались к И. а. при исполнении монологов, когда рассказчик выступал от лица героя, повествующего о своих делах, или произносил текст на разные голоса, как бы разыгрывая целую комич. сценку. Гистрионы—излюбленные потешники массового зрителя—были ярчайшими выразителями мирского духа в ср.-век. городе; в их весёлых, дерзких песнях, в народийных сценах, в их вольных играх проявляется оптимистич. дух народа, его стихийное бунтарство против удушающего церковного аскетизма. Гистрионы объединялись в союзы (напр., «Братство жонглёров» в Аррасе), из к-рых впоследствии образовывались кружки актёров-любителей — т. н. пюи (пюи города Арраса и др.).

Развитие И. а. в Европе в средние века было связано также с церковью, к-рая внесла элементы театрализации в религиозные обряды, стремясь сделать их более понятными и впечатляющими, инсценировки религиозного содержания (т. н. литургическая драма) исполнялись духовными лицами и любителями в церкви.

Участники литургич. драм получали от своих церковных руководителей точнейшие указания, как одеваться, произносить текст и двигаться. Всякое нарушение канонич. формы исполнения, привнесение элементов бытовой характерности, излишняя эмоциональность преследовались церковью. Однако проникновение светского начала, усиление элементов И. а. в церковных представлениях, введение в игру бытовых, комич. черт заставило вывести литургич. драму из церкви сначала на паперть, а потом на городскую площадь, что знаменовало появление нового жанра — мистерии.

Площадной ср.-век. т-р открыл путь широкому развитию любительского И. а., сохранявшего в течение многих веков яркие, но примитивные формы. В мистерии патетическое и карикатурное переплеталось самым причудливым образом. Религиозный экстаз и народийная издёвка, церковное и мирское начала определяли две тенденции исполнения мистерии. Этот жанр предоставлял большие возможности для комич. импровизаций, в к-рых актёры-любители противопоставляли стилизованному под мессу исполнительству религиозных действ демократизм и вольнодумство площадных представлений. Это привело к тому, что мистерия была запрещена.

Свободное развитие И. а. средневековья получило в жанре фарса, в к-ром объединились шутовские импровизации и синкретичность иск-ва гистрионов, их вольные шутки, песни и пляски маскарадов, сочная, метко воспроизводящая быт игра участников вставных эпизодов мистерии, комич. стихия мистериальных «дьявольских сцен». Манера игры исполнителей фарса основывалась на огромном опыте сценич. творчества масс, передававшемся, несмотря на жесточайшие преследования церкви, от поколения к поколению. Фарсёры создали исторически новый тип И. а.

Гл. особенность исполнения фарса — острая характерность — рождалась из общей сатирич. направленности этого жанра. Она выражалась в подчёркнутом изображении фарсовых типов, в нарочито усиленных интонациях, преувеличенной экспрессии жестов, яркой выразительности мимики и, наконец, в карикатурном гриме. Характерность, доведённая до карикатуры, и динамизм, выражающий жизнерадостность самих исполнителей, составляли сущность буффонной, фарсовой манеры игры.

Основными исполнителями фарсов были члены ремесленных корпораций (прославленные сиенские ремесленники в Италии и парижские судейские клерки— базоши — во Франции). Из этих кружков в 16 в. вышли фарсовые актёры (во Франции — Понтале, в Италии—Дж. Алионе) и фарсовые труппы [итал. труппа Анджело Беолько (1502—42)]. Переходная стадия от любительского к проф. И. а. определялась в европ.

иск-ве нового времени именно в фарсе. Этот процесс профессионализации И. а. завершился созданием жанра комедии масок (комедия дель арте) в Италии эпохи Возрождения.

И. а. В о з р о ж д е н и я. В сер. 16 в. в Италии, вступившей в полосу феодально-католич. реакции, происходил процесс аристократизации культуры, в результате чего лит. драма, культивировавшаяся в придворных и академич. кругах, существовала изолированно от сценич. практики, сохранявшей свою традиционную связь с фарсом. Комедия масок с её острой сатирой и оптимистич. духом отразила оппозиционные настроения городских демократич. слоёв, в недрах к-рых она возникла. Отсутствие близкой народу лит. драмы предопределило гл. отличит. черту этого вида т-ра — импровизацию. Актёры сами перерабатывали лит. сюжеты для сцены, сатирически осмеивая представителей сановной знати и богачей, противопоставляя им образы ловких, весёлых и умных слуг. Импровизация оказалась важнейшим условием развития И. а. Актёр создавал разные варианты одного постоянного образа-маски, в к-ром были выражены типовые черты определённого социального характера. Это способствовало накоплению проф. навыков сценич. игры и закладывало основу сценич. амплуа. Разрабатывая внешнюю характеристику образа, актёр придавал своей игре заострённость и преувеличенность, открыто выраженную тенденциозность и яркую театральность. Сила социальной сатиры, к-рую несло И. а., определялась остротой и меткостью черт образа-маски.

Помимо комич. масок, в импровизированной комедии действовали маски лирич. персонажей, обогащающих И. а. поэтич. выразительностью. Метод импровизации, предопределявший постоянное обновление сценич. материала, потребовал от актёров пристального изучения окружающей среды, отличного знания литературы, развития собственного поэтич. дарования. Важнейшим условием И. а. стала коллективность творчества, наличие ансамбля. Актёр-импровизатор действовал в неразрывной связи с партнёром. И. а. комедии дель арте синтетически вбирало в себя слово, танец и музыку.

Итал. актёры первыми овладели сценич. мастерством. Это были актёры-профессионалы, получившие общеевроп. известность [И. Андреини (1562—1604), Н. Барбьери (ум. после 1640), Дж. Бьянколелли (1618—88), Т. Мартинелли, Т. Фьорилли (1608—96)]. Труппы итал. комедии дель арте гастролировали по странам Зап. Европы, и их представления повлияли на формирование проф. театр. иск-ва этих стран. Но в то же время маски и импровизация ограничивали И. а. Комедия дель арте не могла выразить большие идеи и значит. характеры, воплощённые в лит. драме.

Разрыв между драмой и сценой, пагубно сказывавшийся на И. а., был преодолён в т-ре исп. Возрождения конца 16 — нач. 17 вв. Жизненность тематики и органич. связь с нар. творчеством — основные качества исп. драматургии (Лопе де Вега, Сервантес) — определили новый характер И. а. Оставаясь иск-вом площадного нар. т-ра со всеми свойственными ему чертами (динамизм, оптимизм, красочность), И. а. Испании приобрело под воздействием новой ренессансной драматургии психологич. углублённость, яркую поэтич. окраску и гуманистич. направленность. Жанровая многоплановость исп. спектакля, состоящего из драматич., певческих, муз. и танцевальных частей, потребовала разносторонности И. а.

Разнообразие поэтич. метров в исп. комедии обусловило необходимость различной манеры произношения стиха, музыкальность декламации. Это придавало И. а. поэтич. цельность и изящество. Новая драматургия поставила перед И. а. и чисто реалистич. задачи — она потребовала от актёров индивидуализации образов в зависимости от характера и обществ. положения героя, искреннего переживания актёром чувств, испытываемых действующим лицом. Лопе де Вега говорил, что актёр никогда не сумеет передать на сцене разнообразные страсти, если он их не чувствует сам. Исп. т-р конца 16 — нач. 17 вв. выдвинул ряд крупнейших актёров: Дамиан Ариас де Пеньяфьель (ум. 1643), Хуан Рана, Висенте Доминго, и актрис — Хусепа Вака [1589—1653(?)], Мария де Кордова (Амарилис, 1608—ок. 1678), Мария Рикельме (ум. 1656).

Но расцвет И. а. в Испании был недолог. Начавшееся в 40-х гг. 17 в. гонение на т-р коснулось, в первую очередь, актёров. Феодально-католич. реакция объявила актёров растлителями обществ. нравов. Королевская власть на длительные периоды запрещала сценич. представления, а сами актёры попадали под особый надзор. Из-за этих гонений И. а. в Испании постепенно вырождалось и к концу 17 в. утратило свои достижения.

В Англии на рубеже 16—17 вв. под влиянием богатейшей драматургии англ. Возрождения и в особенности драматургии Шекспира перед И. а. с особой остротой встала задача выражения гуманистич. идеологии. Англ. площадная мистерия, обладавшая наибольшими реалистич. тенденциями, выработала яркую манеру сценич. исполнительства, и площадной т-р органически воспринял новую драму, к-рая, в свою очередь, вобрала в себя нар. традиции площадного т-ра. В И. а. эти традиции получили выражение в масштабности сценич. образов, в эпической силе и страстности деклараций, во внутренней энергии, стремительности действия, в одержимости актёров страстями. Трагич. исполнение в момент своего высшего подъёма смыкалось с искусством вдохновенных нар. сказителей, а комическое наполнялось стихией площадных буффонных импровизаций и острословия. Актёр искал сильные, яркие средства выражения, чтобы покорить шумную, многолюдную аудиторию.

И. а. англ. Возрождения пережило заметную эволюцию — от стиля, близкого манере исполнения мистерии, к более правдивой, содержательной и сдержанной манере игры. Первый этап, связанный со сценич. интерпретацией патетич. трагедий Т. Кида и К. Марло, выразился в творчестве трагика Э. Аллейна (1566—1626), гл. актёра труппы лорда Адмирала. Он пользовался сильными и резкими красками при исполнении ролей титанич. героев. Комич. актёры Тарлтон и Кемп свободно отдавались фарсовой стихии и щедро вводили в свои роли всевозможные комич. импровизации, шутки и трюки. Новый и высший этап в развитии И. а. эпохи Возрождения был определён драматургией Шекспира (1564—1616) и его эстетич. программой сценич. игры.

Шекспир выступил решительным противником исполнения, нарушающего правду человеческих переживаний, огрубляющего замысел драматурга, искажающего текст роли. Он резко порицал тех трагич. актёров, к-рые «рвут страсть в клочки» и «так ломаются и завывают», так «пилят воздух руками», что вообще не походят на людей, а «готовы самого Ирода переиродовать». Так же решительно Шекспир порицал комедийных актёров, к-рые позволяли себе на сцене отсебятины и вольности. Борясь с преувеличенной, фальшивой и анархической актёрской игрой, Шекспир добивался от исполнителей умения ярко, сильно и правдиво выражать образы и идеи драмы, призывал актёров иметь своим наставником собственное разумение. Свои позитивные требования к И. а. Шекспир выразил в известном обращении Гамлета к актёрам: «Сообразуйте действие с речью, речь с действием, причём особо наблюдайте, чтобы не переступать простоты природы: ибо всё, что так преувеличенно, противно назначению лицедейства, чья цель, как прежде, так и теперь, была и есть — держать как бы зеркало перед природой; являть добродетели её же черты, снеси её же облик, а всякому веку и состоянию — его подобие и отпечаток».

Наиболее близким к Шекспиру трагиком был Р. Бёрбедж (1567—1619), глава труппы т-ра «Глобус» — актёр, великолепно владевший иск-вом перевоплощения, мастерством живой и страстной декламации. Новым требованиям И. а. отвечал комедийный актёр Р. Армин, сохранявший стихию фарсового площадного веселья, но умевший передать тонкий юмор и иронию шекспировских шутов, своеобразие их индивидуализированных характеров. Идеи и требования Шекспира и современных ему драматургов оказали сильное воздействие на дальнейшее развитие И. а.

В эпоху Возрождения И. а. выработало важнейшие законы сценич. мастерства, сомкнулось с драматич. поэзией, стало оружием гуманистич. мысли. И. а. обрело психологич. проникновенность, сочетавшуюся с поэтич. силой, пластич. выразительностью. Но при всех своих достижениях И. а. не отвечало полностью тем требованиям, к-рые были поставлены перед ним величайшими драматургами Ренессанса. Только выдающиеся актёры силой своего таланта поднимались до высот гуманистич. драматургии. Большинство же актёров, ограниченных в своём мировоззрении и вкусах, придерживалось старого стиля исполнения. Развитию И. а. помешали и гонения на т-р. После преследований в католич. Испании И. а. получило сокрушительный удар в пуританской Англии. Через два десятилетия после смерти Шекспира, в годы, предшествующие англ. революции 17 в., пуританская буржуазия начала жестокий поход против т-ра и актёров. После победы бурж. революции специальный декрет 1642 приравнял актёров к преступникам. К сер. 17 в. театр. трупп в Англии не существовало. Так, театр. культура, отличавшаяся наиболее ярко выраженными чертами народности и реализма, была подавлена.

И. а. к л а с с и ц и з м а. Т-р классицизма впервые строго подчинил И. а. определённым эстетич. законам, поднял его до уровня поэзии. Актёр стал прямым выразителем идейного и психологич. содержания драмы. Зарождение классицизма в И. а. произошло во Франции в начале 17 в. и было связано с процессом формирования театр. эстетики, проникнутой пониманием общегосударственных и общенациональных задач т-ра. Пока абсолютизм играл исторически прогрессивную роль, идеальное представление о государстве обусловливало преобладание в драматургии и в И. а. гражданских, героич. мотивов. Эстетика классицизма, основанная на принципе «облагороженной природы», порождала стремление к идеализации действительности, отказ от воспроизведения многообразия и противоречивости реальных характеров. Истина согласовывалась с идеальным представлением о человеке и нормами светского вкуса. В И. а. классицизма последовательно выявлялась логика мысли и правда чувств. Классицистская эстетика, требовавшая подчинения сильных страстей разумному идеалу, предопределяла нормы И. а. Чувства актёра попадали под строгий контроль вкуса и разума, сценич. речь в значительной степени подчинялась законам музыки, а движения — законам пластики. И. а. теперь называлось искусством декламации. Каждый душевный порыв фиксировался, приобретал обобщённую и эстетизированную форму, не допускающую вторжения жизненно-бытового или стихийно-эмоционального начала. Актёр всегда должен был быть благородным и величественным. Рационализм творчества приводил к созданию канонов — раз навсегда принятых приёмов актёрской выразительности.

Один из теоретиков И. а. классицизма писал: «Любовь требует нежного, страстного голоса, ненависть — строгого и резкого, радость —лёгкого, возбуждённого; гнев — стремительного, быстрого, нечленораздельного; удивление — потрясённого, наполовину умолкающего, наполовину слышного, жалоба — кричащего, сварливого, страдальческого» (Л а и г е Ф., Рассуждения о сценической игре, 1727).

Изменения душевных состояний передавались не столько сменой интонаций, сколько изменением ритма декламационной речи. Была выработана также серия условных жестов, обозначающих разл. человеческие страсти. Но, несмотря на постоянную апелляцию к древним, на стремление следовать образцам античного иск-ва, пластика классицистского актёра имела мало общего с естественной грацией античных статуй. Она была заимствована из придворных церемоний и дворцовых балетов. Вкусы великосветского общества определяли и сценич. костюмы классицистских героев и героинь. Актёры, изображавшие античных героев, носили модные совр. платья или стилизованные «римские одеяния».

Декламационный характер И. а. определил фронтальное расположение актёра по отношению к зрительному залу — монологи читались прямо в публику, а диалог проходил в мизансценах, позволявших актёру вести беседу с партнёром, не отворачивая лица от зрителей. Актёр согласовывал свою речь с тональностью речи партнёра, а ритм движений с движениями др. действующих лиц — так достигалось вокальное и пластич. единство спектакля.

В процессе своего развития И. а. классицизма разделилось на два направления. Придворно-дворянское выдвигало требование «облагороженной природы», культивировало в актёрской игре стремление к внешней импозантности, жеманной изысканности, риторичность. Типичными представителями этого направления во Франции были актёры Бельроз (ум. ок. 1670) и Монфлёри (ок. 1610—67). Более широко трактовались принципы классицизма в И. а., выражавшем вкусы демократич. кругов зрителей. Развивая прогрессивные и гражданские тенденции драматургии П. Корнеля и Ж. Расина, И. а. преодолевало в творчестве наиболее одарённых деятелей сцены сословную и формальную ограниченность придворного стиля, достигая в области трагедийного жанра идейности, монументальной простоты, эмоциональной насыщенности и известной психологич. конкретизации образов. Утверждение этого стиля в И. а. было связано с творчеством актёра Мондори (1594—1651) и его преемника Флоридора (1608—71), выступавших в основных ролях трагедий Корнеля. Стилистич. завершённость классицистское И. а. приобрело в период деятельности Расина в творчестве его учениц — Т. Дюпарк (1635—68) и М. Шанмеле (1641—98).

Развитие классицистского И. а. ограничивалось на первом этапе пределами жанра трагедии. Комедийное И. а. более демократичное, заключающее в себе яркие реалистич. элементы, оставалось за пределами сценич. эстетики классицизма. Комич. актёры 1-й пол. 17 в. играли в фарсовых и буффонных традициях площадных бульварных т-ров. Комич. трио «Бургундского отеля» — Готье-Гаргиль (ум. 1633), Гро-Гильом (ум. 1634), Тюрлюпен (1587—1637) и премьер театра Маре — актёр Жодле (ум. 1660) играли в манере участников площадных нар. представлений. Классицистская эстетика рассматривала комедию как низший жанр и, низводя её до уровня фарса, видела в комедийном И. а. только возможности создания грубо карикатурных, примитивных типов-масок.

Решительный переворот в комедийном И. а., а в связи с этим и во всём сценич. творчестве был совершён Мольером (1622—73) — гениальным драматургом и великим актёром своего времени. Реформу И. а. Мольер проводил одновременно с созданием высокой комедии — жанра, способного отражать реальную жизнь и внушать зрителям гуманистич. идеи. И. а. стало основываться на изучении человеческих типов, обличении, сатире. Следуя традициям фарсовой игры и восприняв в молодые годы уроки от актёров итал. комедии, Мольер приближался в своей сценич. эстетике к пониманию необходимости индивидуализации образа и психологич. содержательности исполнения. Он высмеивал напыщенную игру трагич. актёров «Бургундского отеля», противопоставляя ей естественную манеру читки стихов, требовал от актёров своей труппы умения вникать в сущность ролей. Сохраняя фарсовые традиции площадного т-ра, Мольер признавал преувеличенную, подчёркнутую манеру игры; он говорил актрисе Дебри (ум. 1706): «Имейте постоянно тип перед глазами и воспроизводите его в карикатуре». При этом Мольер утверждал в И. а.

принципы внутр. дисциплины и художеств. меры. «При его постановках,— свидетельствует актёр Ш. В. Лагранж (1639—93),— каждый шаг и жест актёров были строго обдуманы и всё совершалось с такой тщательностью, о какой до него никто не имел понятия».

Мольер своей драматургией, режиссёрскими советами и собственной сценич. практикой стирал грани между комедийным и драматическим И. а. Его эстетика воздействовала на трагедийное сценич. иск-во, представители к-рого в лице М. Барона (1653—1729) и А. Лекуврёр (1692—1730) вступили в борьбу с традиционно-классицистской системой игры, представленной актрисой расиновского направления М. Шанмеле и её последовательницей Ж. Госсен (1711—67), актёрами Кино-Дюфрен (1693—1767), Ш. Гранвалем (1710—1784). Эволюция трагедийного И. а. выражалась в отказе от условной декламации, в стремлении актёров к большей естественности в читке стихов, лирич. воодушевлённости, психологич. оправданности движений и жестов.

И. а. Просвещения. Революционный классицизм. Развитие реализма. Реалистич. тенденции классицистского И. а. получили мощный стимул для развития в эпоху Просвещения (18 в.). Во Франции идеологи и создатели новой просветительской драматургии Вольтер, Д. Дидро, Л. Мерсье и др. рассматривали актёров как своих прямых помощников, пропагандировавших просветительскую идеологию среди широких масс третьего сословия. Говоря о новой драматургии, Вольтер ждал появления и новой системы И. а. Автор «Заиры» и «Магомета» писал: «Этот новый вид драмы создаст и настоящих актеров, тогда как до сих пор мы имели только декламаторов. Нужны не безжизненные фигуры, а — микель-анджеловские, одаренные при этом голосом и способностью двигаться. Часто голос должен греметь, глаза—метать молнии; в иных случаях нужно, чтобы глаза источали слезы, а голос замирал, прерываясь от рыданий...» («Литературное наследство», № 29/30, 1937, с. 31—32).

И. а., питаемое новой драматургией, обрело творч. источник во внутр. мире героя, охваченного сильными и страстными душевными порывами. Актёр стремился показать зрителю, как прекрасен и величествен может быть внутр. мир человека. Решая эту задачу, актёр освобождался от условности, характерной для классицизма, хотя и не порывал до конца с этим стилем. Реалистич. тенденции И. а. выражались прежде всего в гражданской идейности, психологич. глубине, эмоциональной страстности образов, в стремлении к их индивидуализации. Процесс этот, по-разному проявлявшийся у отдельных художников сцены, шёл в основном по двум руслам: стихийно-эмоциональному и преднамеренно рациональному.

Первое направление было отчётливо выражено в творчестве М. Дюменилъ (1713—1802), актрисы демократич. склада, выступавшей в своих ролях пламенной защитницей «естественной морали» и человеческих прав в том их понимании, к-рое провозглашалось просветителями.

Нравств. пафос просветительского иск-ва порождал в декламации Дюменилъ глубокие эмоциональные порывы, придавал её движениям и жестам естественность, стремительность и страстность. Но трагич. взлёты в иск-ве Дюменилъ происходили только в кульминационных моментах роли, в остальном же актриса оставалась представительницей традиционной манеры игры.

По иному пути шло развитие нового типа актёрского творчества, представленного иск-вом И. Клерон (1723—1803), к-рую крупнейший теоретик И. а. этого времени Д. Дидро считал идеальной актрисой просветительского направления.

Основные теоретич. положения Дидро — требование от актёра ясности идейного замысла, сознательного претворения его в сценич. образе — определяли исходные позиции творчества Клерон, к-рая ставила перед собой задачу вдумчивого изучения и глубокого раскрытия характеров героинь, свойственных им страстей. Понимая, что чувства меняются в зависимости от общественного положения, возраста и национальности действующего лица, актриса отыскивала пути к сценич. преображению, стараясь «уйти от себя, чтобы слиться с изображаемым лицом». Однако сценич. образ всецело сохранял у Клерон свою классицистскую природу: игра её становилась лишь более «простой, серьёзной и соразмерной», а сценич. выражение эмоций фиксировалось в формах более многообразных и детализированных, так, напр., Клерон указывала, что при изображении чувства страха она нашла шесть градаций, к-рые использовала при исполнении различных ролей.

Выдающимся деятелем просветительского т-ра 18 в., стремившимся осуществить требование единства разумности и естественности, пылкости актёрского переживания, был А. Л. Лекен (1729—78).

Выражая передовую идеологию эпохи, Лекен создавал титанич. образы, пронизанные идеями свободолюбия и гражданственности, поражавшие зрителей масштабом и силой переживаний. Однако при этом эмоциональная жизнь героя раскрывалась актёром в рационалистически обоснованных, поэтически обобщённых чувствах, передавалась через музыкально выразительную речь. Образы Лекена при всей своей монументальности были изящны; актёр облагораживал характер героя, не допуская в своей игре бытового тона и жеста.

Стремление актёров к сценич. правде выражалось и в их попытках реформировать театр. костюм, внести в декоративное одеяние трагич. героя правдивые историч. и этнографич. детали. Но реализм И. а. эпохи Просвещения был ограничен отсутствием подлинного историзма, социальной конкретности. Идеализация характеров, морализирование усиливали рационалистич. тенденции в И. а.

Внутр. противоречивость просветительской эстетики привела к разрыву между реальным и идеальным, в И. а. рациональное начало противостояло эмоциональному, сознательное творчество — творческой интуиции и непосредственности чувств актёра.

Непоследовательность просветительского реализма со всей остротой проявилась в манере исполнения мещанской драмы и комедии. Актёры Ж. Офрен (1728—1804), Ж. Б. Бризар (1721—91), Ф. Моле (1734—1802), Ж. Ларив (1747—1827) сохраняли нарочито приподнятый стиль игры, не соответствующий бытовой основе мещанской драмы. В Англии в период реакции конца 18 — нач. 19 вв. снова утверждаются классицистские приёмы игры (Дж. Кембл, 1757—1823). И. а. просветительского т-ра отступало перед сложностями и противоречиями реальной действительности. Идейность комедийного иск-ва снижается, сатирич. традиции мольеровской школы оказываются утерянными. Примером этого может служить творчество актёра П. Л. Превиля (1721—79), к-рый создавал образы, отличавшиеся психологич. точностью, бытовым правдоподобием, но лишённые обобщающего типич. значения, обличительной силы.

В тех случаях, когда комедийные актёры стремились активно выразить сущность характера своего героя, они воскрешали старую, буффонно-фарсовую манеру исполнения, напр. Ж. Б. Дюгазон (1743—1809) — наиболее талантливый франц. комик этого периода.

В годы, предшествующие франц. бурж. революции конца 18 в. и во время её свершения, перед т-ром встала задача показать людям третьего сословия грандиозность перспектив, открывающихся перед обществом, воодушевить их на борьбу. Время требовало сильного, смелого человека и таким его надо было показать на сцене. И. а. было призвано создавать героич. характеры, передавать мощь тех освободительных, гуманистич. идей, к-рыми жило общество в эпоху подготовки будущей революции, Дидро выступал против перенесения в т-р жизни, «как она бывает в действительности», и заявлял, что «правдивое в этом смысле было бы только пошлым». Правда сцены для философа-просветителя была в «соответствии

поступков, слов, голоса, движения, жеста — идеальному образу, созданному воображением поэта и зачастую еще преувеличенного актёром».

И. а. вступило в стадию революц. классицизма в творчестве великого франц. актёра Ж. Тальма (1763—1826). Стремление к историч. точности характеристик, выявлению своеобразия внутр. мира героя сопровождалось у Тальма эмоциональной силой, гражданской патетикой. В декламации Тальма слышались интонации революц. ораторов. Его иск-во сочетало политич. остроту характеристики с поэтической воодушевлённостью. В обличит. образах тиранов и патетич. фигурах героев-патриотов, созданных Тальма, ощущались новые, предромантич. черты.

И. а. революц. классицизма было высшим этапом в развитии классицистского направления. В следующую эпоху франц. истории, после переворота 9 термидора, в годы Директории и Наполеоновской империи, этот стиль утерял свою гражданскую патетику. И. а. классицизма вступило в свою последнюю стадию, становясь выражением официозных вкусов империи, приобретая черты помпезности, внешней декоративности. Формирование реалистич. принципов И. а. внутри классицистского стиля было приостановлено.

Иначе протекало развитие И. а. эпохи Просвещения в Англии и Германии.

Формирование нового типа И. а. в Англии и Германии, как и в ряде других стран Зап. Европы (Испании, Дании, Польше, Венгрии), происходило под воздействием франц. классицизма, ставшего первой общеевроп. школой сценич. игры. В Англии—Т. Беттертон (1635—1710), в Германии — И. Фельтен (1649—92), К. Нейбер (1692—1760), закладывая основы нац. И. а., очищали сцену от навыков грубой площадной игры, вводили в репертуар лит. драму, развивали иск-во декламации. Формирование нац. И. а. совершалось в этих странах и путём переработки классицистских правил в духе традиций нар. т-ра, приспособления их к вкусам демократич. зрителей.

В англ. т-ре И. а. развивалось под влиянием трёх факторов: традиций нар. т-ра, ярко проявлявшихся в пантомимич. действиях, арлекинадах; нац. классич. драматургии (гл. обр. пьес Шекспира) и просветительской драмы. Все это стимулировало развитие англ. И. а. в реалистич. направлении, его постепенное освобождение от канонов франц. школы. Уже Т. Беттертон пытался, играя шекспировский репертуар, внести в свою игру элементы реализма. Ещё более отчётливо реалистич. принципы сказались в исполнении шекспировских ролей первым англ. актёром эпохи Просвещения Ч. Маклином (1699—1797). И хотя на англ. сцене с успехом выступали актёры классицисты (Дж. Куин, 1693—1766, и др.) и актёры, использующие приёмы классицизма в жанре просветительской трагедии (Б. Бутс, 1681—1733, и др.), основным направлением в англ. И. а. стал просветительский реализм, ярким представителем к-рого был выдающийся актёр Д. Гаррик (1717—79).

Одушевлённый просветительскими идеалами, пламенный поклонник Шекспира, Гаррик добивался глубокого раскрытия духовного мира героев, выявления типич. признаков их характера. Он интерпретировал образы героев Шекспира в духе сентименталистской этич. проблематики и приближал их к современности, выражая через конфликты шекспировских трагедий просветительское представление о победе «естественных» начал человеческой натуры над её эгоистическими корыстными устремлениями.

Гаррик перерабатывал классицистские приемы игры, приближая их к реализму. Он подчинил сценич. речь задаче создания жизненно достоверного характера. Монолог в его исполнении звучал как внутреннее раздумие человека, а диалог был основан на взаимосвязи с партнёром. В иск-ве Гаррика сценич. действие перестало носить чисто словесный характер, заполнялось психологически насыщенными игровыми паузами. Формируя на основе личного, творч. опыта общие принципы нового И. а., Гаррик широко популяризировал их во время своих гастролей по странам Зап. Европы.

И. а. Просвещения преодолело традиционное для классицизма деление на высокий и низкий стиль игры. Героич. образы опрощались, приобретали бытовую и психологич. конкретность, амплитуда человеческих страстей как в трагедии, так и в комедии расширялась, приёмы игры становились более гибкими, способными выявить разные грани характеров. Основным источником творчества стало наблюдение жизни, изучение актёром человеческих типов. Главной задачей И. а. стало перевоплощение актёра в изображаемый им образ. Виртуозно разработанное иск-во слова, мимика, движение были подчинены выявлению внутр. переживаний героев. Актёры обрели возможность создавать высокие, идейно-значительные образы, сохраняя естественность человеческого поведения.

Эволюция И. а., характерная для творчества Гаррика, была типична в известной мере и для актёров-просветителей др. стран Зап. Европы. Крупнейший исп. актёр-просветитель И. Майкес (1768—1820), начавший свою творч. деятельность в русле классицизма, пришёл затем к пересмотру эстетич. норм этого стиля. Приверженность идеям нац.-освободительной борьбы способствовала возрождению в иск-ве Майкеса традиций исп. т-ра «золотого века», помогла ему достигнуть в лучших ролях яркой нац. самобытности и реалистичности. Подобную же эволюцию пережил крупнейший польский актёр В. Богуславский (1757—1829).

Просветительская программа лежала и в основе сценич. реформы, проведённой в Италии в сер. 18 в. К. Гольдони (1707—93), сумевшим перевести актёров-импровизаторов от создания образа-маски к сценическому воплощению индивидуализированных комедийных характеров.

Отчётливо определилось движение И. а. к реализму в Германии. Здесь в творчестве К. Экгофа (1720—78) нашёл выражение последовательный переход от классицистской манеры игры к нормам просветительского реализма. В нем. И. а. ярко проявилось стремление к социальной и бытовой определённости характеров, проникнутых просветительской моралью. Этому способствовала драматургия Г. Лессинга и его теоретич. суждения («Гамбургская драматургия»), в к-рых нем. просветитель требовал от актёра осознания моральной истины, сдерживающей его эмоции при исполнении чувствительных сцен, и взволнованности при произнесении нравств. сентенций.

Наиболее полная переработка традиций классицистского И. а. в духе просветительского реализма была проведена великим нем. актёром Ф. Л. Шрёдером (1744—1816). Преодолевая морализирующие устремления «мещанской драмы», он сочетал в исполнении шекспировских ролей правдивость и простоту с мощным темпераментом, глубокой страстностью игры, достигал психологич. перевоплощения в образ. Если творчеству Гаррика были присущи идеализирующие тенденции, то Шрёдер стремился к выражению повседневного, к опрощённому стилю игры. В период спада просветительского движения такая тенденция привела к бытовой, подчёркнуто прозанч. манере игры, к ограниченной пределами бурж. мировоззрения и мещанской тематикой драматургии.

Это направление в нем. И. а. было представлено А. В. Иффландом (1759—1814) и др. актёрами мангеймской школы игры, с к-рой бурж. искусствоведение обычно начинает историю реалистич. И. а. Реализм Иффланда был в значительной степени пассивной копировкой действительности, фиксацией мелких бытовых деталей. Его сценич. образы в силу своей быто-

вой измельчённости были лишены внутр. источников героического, поэтому актёр в драматических местах прибегал к величавой классицистской декламации.

Великие нем. драматурги И.В.Гёте и Ф.Шиллер отрицали «натуральность», лишавшую И. а. его идейного содержания. В период своего руководства Веймарским т-ром Гёте боролся против бытовизма в И. а., искал формы воссоздания на сцене образов героич. и поэтич. стихотворной драмы. В содружестве с Шиллером он разработал специальную систему И. а., изложенную в «Правилах для актёра» (1803), с помощью к-рой стремился заставить актёра «сочетать в своём исполнении правдивое и прекрасное». Гёте считал, что И. а. способно воссоздать в сценич. образах пластич. выразительность античных статуй и передать в живых интонациях музыку и ритм поэтич. речи. Но практически эти мечтания сводились к восстановлению в И. а. норм классицизма.

На примере нем. И. а. нач. 19 в. отчётливо видно, как стремление к жизненной правде подменялось мелочным правдоподобием, лишённым идейного пафоса, обобщения, а героические тенденции принимали абстрактную форму, просветительское И. а. становилось ограниченным и теряло своё совр. общественное значение.

И. а. романтизма. В первые десятилетия 19 в. господствующим направлением театр. иск-ва ряда зап.-европ. стран становится романтизм. В нём отразились разочарование разл. социальных кругов в результатах бурж. революции, рост освободительных устремлений демократич. масс, обострение идеологич. борьбы в условиях реакционных политич. режимов. В романтизме заключались разнородные идейные тенденции, но реакц. направление романтизма мало сказалось в практике И. а. Зато огромное значение в актёрском творчестве получили принципы прогрессивного романтизма. Революц. выступления и нац.-освободительные движения 20—40-х гг. 19 в. питали эти прогрессивные тенденции романтич. иск-ва. В т-ре шла борьба за новый тип человека-героя, восстающего против угнетения и насилия, живущего мечтой о свободе и справедливости.

Развитие романтизма в И. а. шло сложными путями. В т-рах, связанных с аристократич. культурой, романтич. тенденции пробивались через строго регламентированные формы классицистского мастерства.

Уже в конце 18 в. романтич. черты проявились в творчестве нем. актёра И. Флекка (1757—1801). Величавое благородство и просветительская ясность мысли сочетались у Флекка, особенно при исполнении им шиллеровских ролей, со стихийной эмоциональностью, подчёркнутой психологич. индивидуализацией образа, творч. субъективизмом, отрицанием обязательных норм и правил в И. а., выработанных эстетикой классицизма.

Во Франции первыми исполнительницами романтич. драмы были актрисы Марс (1779—1847) и Жорж (1787—1867), иск-во к-рых еще во многом было связано с эстетич. нормами классицистского И. а. И хотя они не стали подлинно романтич. актрисами, страстный пафос человеколюбия, к-рым были проникнуты образы, созданные ими в драмах В. Гюго, А. Дюма-отца, А. де Виньи, разрушал рассудочность, условность классицистской манеры.

Иными путями протекало становление романтизма в творчестве актёров демократич. т-ров, на сценах к-рых в 1-й пол. 19 в. утвердились мелодрама, водевиль, пантомима.

И. а. мелодрамы, развивавшейся на основе традиций исполнения мещанской драмы 18 в., отличалось демократич. устремлённостью. Актёры, игравшие для массового зрителя, стремились к правдивости исполнения, они преодолевали абстрактность классицистского образа, насыщали сценич. действие дыханием страсти, с глубоким сочувствием раскрывали героизм и душевное благородство простого человека. Перед ними встала задача передать бытовые или конкретно-историч. черты своих героев, их национальность, возрастные особенности.

Но правдивость И. а. была всё же ограничена исключительностью характеров и чрезмерным мелодраматизмом ситуаций. Присущая мелодраме идеалистич. морализация вносила в И. а. сентиментальность, слезливость, ходульность, преувеличенность чувств. Напыщенность игры в сочетании с каноническими амплуа (злодей, благородный герой, преследуемая злодеем невинная героиня) породили штампованные приёмы исполнения. И хотя почти все крупнейшие актёры демократич. театра 1-й пол. 19 в. играли мелодраматич. репертуар, лучшие из них всегда испытывали неудовлетворённость этим репертуаром.

В развитии комедийного И. а. большое значение имел водевиль. Зародившись в годы французской буржуазной революции как жанр демократический, он стал затем наиболее распространённым жанром бурж. т-ра 1-й пол. 19 в. Лёгкость, иск-во непринуждённого живого диалога, выразительность фразировки при исполнении куплетов, умение подсмотреть в жизни и зафиксировать на сцене бытовые штрихи, характерность персонажа, блестящая техника внешней трансформации — всё это входило в арсенал И. а. водевиля, достигая у таких мастеров, как франц. актёры П.В.Дежазе (1797—1875), Ш. Г. Потье (1774—1838), Э. Арналь (1794—1872), П. Ш. Левассор (1808—70) и мн. др., подлинной виртуозности. Традиции исполнения водевиля и лёгкой комедии способствовали формированию реализма в И. а. (И.Хейберг, А. Поульсен, Ф. Шварц, П. Розинг — в Дании, А. Жулковский, М. Френкель—в Польше и др.). Но, фиксируя лишь отдельные жизненные черты, водевиль не давал возможности исполнителям подняться до создания социально-типич. характеров; актёры водевиля обычно ставили перед собой чисто развлекательные задачи.

В пантомиме, завоевавшей в первые десятилетия 19 в. большую популярность у нар. зрителя, И. а., лишённое слова, продолжало говорить языком жеста, мимики, акробатич. эксцентрики, буффонады. Замечательными мастерами пантомимы были Дж. Гримальди (1778—1837, Англия) и Ж. Б. Г. Дебюро (1796—1846, Франция). Возрождая на новой основе иск-во комедии дель арте и балаганно-цирковых ярмарочных зрелищ, они выражали в своём творчестве сочувствие бедняку, прославляли неунывающую жизнерадостность, острый ум, юмор и энергию человека из народа.

Жанровое многообразие демократич. т-ра необычайно обогатило И. а. 19 в., расширило его выразительные средства. Традиции нар. т-ра помогали творч. раскрепощению актёров, питали их стремление к новаторству, укрепляли и обогащали реалистич. основы И. а.

В 1-й пол. 19 в. происходит бурный подъём И. а., порождённый ростом освободительной борьбы, вдохновляющей актёров прогрессивного романтизма.

К высокому подвигу во имя освобождения родины призывало политически страстное, героич. искусство итал. актёров Г. Модены (1803—61), А. Ристори (1822—1906), венг. актёра Г. Эгрешши (1808—66); бунт против ханжества официальной идеологии буржуазно-аристократич. общества выражало вдохновенное искусство англ. трагика Э. Кина [1779 (?) —1833]; скорбным, полным трагич. метаний, звавшим к непримиримой борьбе с филистерством, было искусство нем. актёра Л. Девриента (1784—1832); высокий пафос человечности, беспощадное обличение бурж. нравов пронизывали искусство франц. актёров — Фредерика-Леметра (1800—76), П. Бокажа (1799—1862), М. Дорваль (1798—1849). Все эти актёры, различные по творч. индивидуальности, выражали в своём иск-ве революц.-демократич., национально-освободительные, республиканские идеи. Их творчеству был присущ высокий гуманизм, протест против социальной несправедливости.

Романтич. И. а. расцветало в годы революц. подъёма, когда у актёра возникало ощущение общности между его идеалами и устремлениями масс. Воспевание подвига, страстность обличения, ненависть к социальному злу порождали в иск-ве актёров-романтиков бурную эмоциональность, неистовую силу порывов. И. а. этого направления воздействовало на зрителей своим бунтарским освободительным пафосом, напряжённой эмоциональностью. Но оно не обладало еще способностью раскрывать явления в их историч. и социальной типичности. В иск-ве актёра-романтика герой противостоял обществу в своей исключительности, утверждая независимость своего внутреннего мира; ущемлённый обществом, находясь в противоречии с самим собой, он стремился возвыситься над окружающей его средой. Протест против обществ. несправедливости выражался актёрами-романтиками преим. в моральном плане и получал остро трагич. звучание. Актёры создавали образы бунтарей-одиночек, утверждали на сцене культ исключительной личности, противостоявшей злу и несправедливости мира. Типич. чертами романтич. И. а. стали индивидуализм, культ воображения, чувства, склонность к меланхолич. раздумью, «мировой скорби», сарказм, горькая ирония по отношению к собственным мечтам и иллюзиям. Преодолеть идеалистич. ограниченность творч. метода романтиков удалось лишь немногим актёрам.

Тем не менее, романтич. И. а. сыграло важную роль в борьбе с эпигонскими традициями классицизма, оно прокладывало путь сценич. реализму, решительно порвало с рационализмом и абстрактной идеализацией, преодолевало академич. каноны. Игра актёра характеризовалась быстрыми переходами от одного состояния к другому, контрастами, прерывистой линией сценич. рисунка. Вместо напевной стилизованной декламации актёры-романтики ввели разговорную интонацию, свободную, текучую речь, пользовались стремительным эмоциональным жестом.

Острый интерес к сложной внутр. жизни человека определил стремление актёров романтич. т-ра к перевоплощению. Критерием оценки И. а. стала непосредственность и искренность переживания. В то же время консервативная критика упрекала актёров прогрессивного романтизма за плебейскую вульгарность и грубость, стремилась опорочить демократич. направленность иск-ва, проникнутого глубоким сочувствием к человеку.

Борьба за реализм особенно отчётливо начинает проявляться в зап.-европ. т-ре с сер. 19 в. Перед И. а. встают задачи художественного отражения нарастающих противоречий бурж. об-ва. Оно стремится показать в социально-конкретных, жизненно-правдивых формах характерную для бурж. об-ва усложнённость общественных отношений, безграничное многообразие вновь возникающих характеров.

Крупнейшие актёры выдвинули требование прогрессивной идейности, утверждали воспитательное значение т-ра, стремились сочетать в сценич. образах героику и психологич. правду, глубокую социальную типичность и неповторимость индивидуального облика человека. Реалисты продолжали борьбу романтиков против обязательных эстетич. догм. Примером эволюции И. а. от романтизма к реализму может служить творческий путь Фредерика-Леметра. Центральной темой его творчества было изображение исключительной личности, пытающейся перестроить мир путём подвига. Играя положительных героев романтич. драмы, Фредерик-Леметр создавал лирич. и поэтич. образы, лишённые социальной конкретности. Но постепенно демократич. устремлённость актёра расширила диапазон его творчества. Создавая образы людей из народа и людей, испытавших губительное влияние бурж. общества, Фредерик-Леметр вступил на путь реалистич. исканий. Не удовлетворённый современным ему репертуаром, он сам написал сатирич. комедию «Робер Макер» (1834), центральный образ к-рой стал обобщающим символом власти финансовой аристократии. Играя эту роль, Леметр обратился к социальной типизации, достиг перевоплощения, психологич. индивидуализации персонажа, дал яркую бытовую и социальную характеристику своего героя. В творчестве Фредерика-Леметра И. а. встало на путь критич. осмысления действительности, приблизилось к реалистич. иск-ву, дающему глубокое раскрытие обществ. противоречий.

Путями реалистич. исканий шёл в 1-й пол. 19 в. и нем. актёр К. Зейдельман (1793—1843). Его глубоко интеллектуальное иск-во, обладавшее большой силой типизации, испытало воздействие революц. движения 1830. Опираясь на классич. драму, Зейдельман создавал мощные, остро индивидуализированные характеры, достигая подлинного перевоплощения.

И. а. Германии во 2-й пол. 19 в. усвоило реалистич. устремления школы Зейдельмана, однако творчество продолжателей этой школы — Ф. Гаазе (1825—1911), Т. Дёринга (1803—78) и др.— было лишено высокого идейного пафоса. Исполнительское иск-во нем. т-ра отличалось пестротой, во многом объяснявшейся стойкостью классико-романтич. традиций (их поддерживали многочисленные до 1870 придворные т-ры).

Победа реализма наступала тогда, когда И. а. вдохновлялось большими воспитательными целями, идеями просвещения народа, борьбы за его освобождение. Пафос свободолюбия и гуманизма породил горячую искренность и психологич. правдивость творчества негритянского трагика А. Олдриджа (1807—67). Стремление познакомить демократич. зрителя с великой нац. драматургией определило направленность реалистич. иск-ва англ. актёра и режиссёра С. Фелпса (1804—78).

Но усилия отдельных выдающихся мастеров сцены еще не могли сделать реализм ведущим направлением зап.-европ. т-ра. Для этого была нужна драматургия, к-рая принесла бы в т-р подлинный историзм, живое дыхание современности, раскрыла обществ. закономерности, показала типич. характеры и типич. обстоятельства действительности, как это было достигнуто в романе 19 в. (Стендаль, Бальзак, Диккенс и др.). В т-ре, несмотря на ряд попыток создания драмы, раскрывающей социальную тему (Мериме, Бальзак), этот процесс оказался затруднённым — мешали старые традиции, цензура и всё усиливающийся процесс превращения бурж. т-ра в коммерч. предприятие, подчинённое целям наживы. Будучи массовым искусством, т-р испытывает особенно сильное воздействие со стороны господствующей идеологии. Драматургия в сер. 19 в. оказывается буржуазно-охранительной по своему духу, лишённой высоких идеалов и больших обществ. тем. В И. а. проявляется тенденция академически суженного понимания требований реализма, увлечение технич. задачами исполнительского мастерства, исчезает подлинная эмоциональность. Лишь отдельные великие актёры вырывались из круга бурж. ограниченности, в к-ром всё больше замыкался т-р.

В канун революции 1848 расцветает мощное трагич. дарование франц. актрисы Э. Рашель (1821—58). Но поиски героич. идеала уводят актрису от современности к репертуару Корнеля и Расина, к возрождению классицизма. В творчестве Рашель героическое приоб-

ретает абстрактные формы, хотя актриса насыщает своё иск-во живой, подлинной страстью, передаёт ощущение приближающейся революц. бури, зовёт к подвигу, к действию.

В условиях длительной нац.-освободительной и революц. борьбы сложилась школа И. а. в Италии. Родоначальниками её явились трагич. актёры Г. Модена (1803—61), А. Ристори (1822—1906), творчество к-рых было проникнуто политич. страстностью, романтич. порывом. Накануне революции 1848 начали свою сценич. деятельность ученики Модены — Э. Росси (1827—96) и Т. Сальвини (1829—1915). Их страстное гуманистич. иск-во, поражающее глубочайшими психологич. откровениями, огромной эмоциональностью, полнотой, логикой и последовательностью развития характеров, стало величайшим достижением реализма в зап.-европ. И. а. 19 в. Сальвини выступал и как теоретик, требуя от актёра подлинного переживания, перевоплощения, не принимая «школу представления», опиравшуюся на традиции классицизма. На этих же позициях стоял Росси. Реалистич. творчество крупнейших итал. актёров вобрало в себя высокие идеалы прогрессивного романтизма. Итал. трагики, получившие мировое признание, создавали титанич. образы людей, исполненные душевной силы и красоты, противостоящие хищнической, пошлой бурж. действительности.

Иск-во итал. актёров не могло опираться на совр. драматургию. Для Модены и Ристори основой репертуара стала нац. классика, для Росси и Сальвини — Шекспир. Но если героико-этич. тема позволяла нек-рым великим актёрам преодолевать процесс всеобщего обуржуазивания т-ра, то на И. а. заметно сказался отрыв бурж. т-ра от совр. лит-ры, от передовых идей эпохи. Так в творчестве англ. актёров У. Ч. Макреди (1793—1873), Ч. Кина (1811—68) традиции прогрессивной идейности, отличавшие романтич. искусство Э. Кина, оказались утерянными.

Художники, идеологически близкие господствующим классам, отказывались от иск-ва, порождённого гневом против обществ. несправедливости, звавшего к подвигу, протесту. И. а. лишалось подлинной страсти, широты замысла, со сцены т-ров исчезали крупные, сильные характеры. Узость идейного содержания драматургии приводила к внешней декоративности, манерности, мелодраматизму И. а. В творчестве актёров бурж. т-ра всё чаще социальная типизация подменялась поверхностным жанризмом. Появилась плеяда «великосветских» актёров, пленяющих бурж. зрителя элегантностью, «салонностью» манер. Классико-романтич. традиции застывают в академич. неподвижности, приучая целые поколения актёров к условно-декламационной игре, к торжественной величавости, выглядевшей нелепым анахронизмом на фоне реалистич. лит-ры и иск-ва 19 в. Влияния академизма, «салонности» испытали и реалистические в своей основе актёрские коллективы, в т. ч. актёры венского «Бургтеатра» и такие выдающиеся его деятели, как С. Шрёдер (1781 — 1868), Г. Аншюц (1785 — 1865), А. Зонненталь (1834—1909), Й. Левинский (1835—1907), Ш. Вольтер (1833—97), Ф. Миттервурцер (1844—1897) и др. Даже прогрессивные деятели т-ра, боровшиеся за утверждение реализма (англ. актриса и режиссёр Э. Вестрис-Мэтьюс, 1797 — 1856, супруги Банкрофт), находились под влиянием жанрово-бытовой бурж. драматургии. Многие актёры конца 19 в. обращались к теории «искусства для искусства» и решали преимущественно технич., формальные задачи. Эта тенденция сказалась в творчестве нем. трагика Э. Поссарта (1841—1921) и выдающегося англ. актёра-режиссёра Г. Ирвинга (1838—1905). Играя гл. обр. классич. драму и мелодраму, эти актёры добивались виртуозного технич. совершенства в разработке внешней и внутренней характеристики образа, высокой выразительности слова, мимики, жеста, но их искусство не поднимало больших вопросов современности. Уход И. а. от больших обществ. задач отрицательно сказался и на творчестве франц. актёра Б.К. Коклена-старшего (1841—1909). Жизнерадостное, выразительное искусство Коклена опиралось на умное и точное мастерство. Добиваясь неповторимой индивидуальности сценич. образов, Коклен умел найти для каждого из них яркие характерные штрихи, блестяще владел голосом, речью, жестом, достигал виртуозного перевоплощения. И в то же время в творчестве его проявилась бурж. аполитичность, безразличие к обществ. вопросам, объективизм. В своих теоретич. работах Коклен решительно отрицает необходимость актёрского переживания, настаивает на замене его рационалистически выверенным мастерством.

Теоретич. взгляды Коклена и Сальвини характеризуют два основных направления в зап.-европ. И. а. конца 19 в. Для Коклена технич. мастерство является самоцелью, для Сальвини высокая сценич. культура — лишь необходимое условие для того, чтобы актёр стал пропагандистом высоких моральных и гражданственных идеалов.

Актёры-реалисты 2-й пол. 19 в. продолжают борьбу романтиков против эстетич. нормативности за разнообразие индивидуальных стилей. В зависимости от характера дарования, нац. своеобразия иск-ва, от историч. этапа, переживаемого страной, каждый великий актёр 19 в. ищет свой творч. путь. Одновременно существуют проникнутое этич. пафосом, но оторванное от бурж. повседневности иск-во итал. трагиков и иск-во выдающегося франц. актёра Э. Го (1822—1901) — создателя типич. социально-психологич. образов людей бурж. мира. Во франц. И. а. конца 19—нач. 20 вв. в одной нац. традиции объединялись связанное с классицистскими традициями стилистически архаичное иск-во Ж. Муне-Сюлли (1841—1916), игравшего Корнеля, Расина, Гюго в напевно-декламационной манере, и живое, психологически тонкое, искреннее иск-во Г. Режан (1856—1920), откликавшееся на реалистич. искания современной ей драматургии (Г. Ибсена, А. Бека, А. Доде и др.). Критики единодушно подчеркивали резкое отличие актрис-современниц, нередко выступавших в одном репертуаре — Сары Бернар (1844—1923, Франция) и Э. Дузе (1858—1924, Италия). Это было не только различие дарований, творч. индивидуальностей, но и различие мировоззрений, отношения к иск-ву. Сара Бернар, блистательная представительница иск-ва «представления», во всех ролях демонстрировала виртуозное мастерство, Э. Дузе несла на сцену тревогу, внутренние метания, боль за человека, игра её покоряла искренностью и глубиной чувства. Близок Дузе по направленности творчества австро-немецкий актёр Й. Кайнц (1858—1910) (хотя он и обладал другой исполнительской манерой), с огромной силой выразивший тревожное мироощущение, напряжённые раздумья современной ему интеллигенции. Кайнц — один из последних великих трагиков 19 в., его игра отличалась мощной пластич. выразительностью, острой лепкой характеров, гневным протестом против угнетения человека. Но в то же время в его творчестве уже звучали ноты пессимизма, характерные для бурж. И. а. нач. 20 в. Эти настроения, порождённые неверием в будущее, вносили в искусство Кайнца смятённость, взволнованность, обострённый трагизм.

На нем. сцене существовали рядом приподнято-декламационная, эффектная, «благородная» манера Л. Барнай (1842—1924); виртуозное по мастерству перевоплощения, выразительное по рисунку, хотя и не свободное от педантичной рассудочности, иск-во Э. Посарта; психологическое, чуждое внешних эффектов творчество А. А. Матковского (1857—1909).

В Польше в конце 19 в. появляется плеяда актёров, выращенных краковским режиссёром-реалистом С. Козьмяном (1836—1922). Но индивидуальный стиль актёров краковской школы различен; выдающаяся трагич. актриса Е. Моджеевская (1840—1909) сохраняла высокий, идеальный, приподнятый стиль исполнения ролей классич. репертуара, традиции героич. иск-ва, вдохновлённого нац.-освободит. идеями; творчество С. Высоцкой (1878—1941) покоряло глубиной и правдивостью чувства, драматизмом. В краковской школе сформировались реалистич. талант Л. Сольского (1855—1954), актёра яркой бытовой характерности, и романтич. иск-во Ю. Венгжина (1884—1952), с проникновенной поэтичностью воплотившего на польской сцене образы драм А. Мицкевича и Ю. Словацкого. Румынский т-р, развивавшийся в обстановке напряжённой обществ. борьбы, породил смелое, насыщенное гражданств. духом искусство М. Милло (1814—96), к-рый принёс на сцену острую сатиру, политич. карикатуру. В Чехии выросло поколение актёров-реалистов, опирающихся на нар. традиции,— Й. Мошна (1837—1911), Э. Вояи (1853—1920) и др.

В конце 19 в. в зап.-европ. т-ре начинается борьба за сближение И. а. с требованиями совр. реалистич. лит-ры, за обогащение социального содержания актёрского творчества. Появление новой драматургии (Ибсен, Гауптман, Шоу и др.), отражающей рост социальных противоречий эпохи становления империализма, дало мощный толчок развитию реализма в И. а. На родине Ибсена, в Норвегии, под непосредственным воздействием его драматургии выросло целое поколение актёров-реалистов: Ю. Ф. Брун (1832—90), Л. Гундерсен (1832—98), Л. Вольф (1833—1902), А. Реймерс (1844—99), Ф. Т. Гарман (1850—1907), С. Реймерс (1853—1932), И. Дюбвад (1867—1950), Х. Э. Обель (1869—1961) и др. В конце 19 в. складывается тип режиссёрского т-ра, усиливается борьба с гастролёрством, премьерством, пренебрежением к ансамблю (Мейнингенский т-р — Германия; т-р «Лицеум» под рук. Г. Ирвинга — Англия, и др.). Движение за новый т-р, в основе к-рого лежит принцип ансамбля, единого художеств. решения спектакля, подчиняющего себе все его элементы, проходило в ряде зап.-европ. стран на базе эстетики театр. натурализма, провозглашённой Э. Золя, режиссёрами А. Антуаном (1858—1943), О. Брамом и др.

Принцип ансамбля становится важнейшим критерием оценки художеств. качества И. а. Передовые деятели т-ра Франции, Германии, Англии, Чехословакии, Польши и др. стран ведут борьбу за современность и содержательность репертуара, жизненную правдивость актёрского исполнения, требуют подлинности актёрского переживания, тонкого и точного воспроизведения на сцене бытовой, социальной, индивидуальной характерности. А. Антуан как актёр, а также актёры руководимого им Свободного т-ра (Париж) стремились точно передавать на сцене оттенки нар. речи, особенности облика и поведения крестьян, мелких буржуа, рабочих. Тот же процесс определил и эволюцию нем. И. а. в Свободном т-ре, возникшем под руководством О. Брама. Здесь воспитались актёры Э. Рейхер (1849—1924), Э. Леман (1866—1940), Р. Ритнер (1869—1943) и др. Они подчиняли своё иск-во требованиям психологич. правды, слитности ансамбля, с глубокой человечностью и жизненной правдивостью раскрывали образы драматургии Гауптмана, Ибсена и др. совр. писателей.

Но движение Свободных т-ров и декларируемая ими система «натуралистической» игры были противоречивы. Наряду с положительными реалистич. устремлениями это движение характеризовалось в области И. а. утратой героич., обличительного начала, пристрастием к изображению болезненных изломов человеческой психики, подчёркиванию физиологич. моментов в поведении человека. Эти тенденции проявились и у актёров Италии — Э. Новелли (1851—1919), Э. Цаккони (1857—1948), Дж. Грассо (1873—1930) и т. д. Но в целом деятельность Свободных т-ров стимулировала многих режиссёров к борьбе за дальнейшую демократизацию т-ра. Примером этого является творчество франц. актёра и режиссёра Ф. Жемье (1869—1933).

С 90-х гг. в т-р проникают характерные для бурж. иск-ва эпохи империализма модернистские течения, к-рые отрицательно сказываются на И. а. Провозглашая отказ от реализма, символистская режиссура приходит к требованию «дематериализации» сценич. пространства и к отрицанию актёра. Режиссёру-символисту Г. Крэгу мешает живой, эмоциональный мир актёра, он мечтает заменить его «сверхмарионеткой», идеально послушной любому замыслу постановщика.

И. а. зап.-европ. стран в 20 в. Под руководством режиссёров Ж. Копо (1879—1949), М. Рейнхардта (1873—1943) и др., а иногда и без прямого режиссёрского влияния, в нач. 20 в. вырастает новое поколение талантливых актёров: А. Монси (1880—1935), А. Бассерман (1867—1952), П. Вегенер (1874—1948) — Германия; Ш. Дюллен (1885—1949), Л. Жуве (1887 — 1951) — Франция, и др. Восприняв глубоко разработанную их предшественниками технику перевоплощения, принцип ансамбля, актёры этой эпохи достигали особой тонкости психологич. рисунка, покоряли правдивостью, человечностью своего иск-ва. Но в то же время в их творчестве проявлялись типичные для бурж. интеллигенции этого периода настроения трагич. безысходности, неврастенич. растерянность, субъективистское неприятие действительности. Типичный актёр этого направления — А. Монси, его иск-во было проникнуто мучительной болью за человека, раскрывало душевную жизнь измученных, беспомощных людей, бессильных бороться против страшной действительности.

После окончания первой мировой войны под воздействием идей Октябрьской революции в капиталистич. странах усиливается процесс идеологич. размежевания среди бурж. художеств. интеллигенции. В И. а. обнаруживается стремление отказаться от социальной характеристики человека, акцентировать биологич. инстинкты как основные стимулы его поведения. Бурж. критика объявляет «сексуальное обаяние» главным критерием оценки актёрского творчества. Всё углубляющееся воздействие эстрады, мюзик-холльных представлений приводит к сочетанию в И. а. эксцентрики и эротики.

Система «серийного» проката спектакля, характерная для многих буржуазных стран, при к-рой труппа набирается для одного спектакля и распускается, когда спектакль перестаёт делать сборы, ведёт к разрушению ансамбля; антрепренёр, набирающий труппу, ограничивается приглашением одной знаменитости — «звезды», получающей крупный гонорар, и привлекает для исполнения других ролей низкооплачиваемых посредственных актёров.

Передовые деятели т-ра вели борьбу с системой «звёзд», серийностью постановок коммерч. бурж. т-ров, отстаивали принцип «репертуарного» т-ра с постоянной труппой и разнообразным репертуаром. Они выступали за сохранение реалистич. нац. традиций и гуманистич. содержания иск-ва [Дж. Барримор (1882—1942), К. Корнелл — США; С. Торндайк, Дж. Гилгуд, Л. Оливье, Р. Ричардсон, М. Редгрев — Англия; Ю. Остэрва (1885—1947), С. Ярач (1883—1945) —

Польша; К. Сарафов (1876 — 1952), А. Будевская (1878—1955)—Болгария; В. Выдра (1876—1953), Я. Пруха — Чехословакия, и др.].

В совр. т-ре часто происходит слияние актёрского и режиссёрского иск-ва: крупнейшие актёры становятся и ведущими режиссёрами своего т-ра. Вслед за Антуаном на этот путь встали Ф. Жемье, Ш. Дюллен, Л. Жуве, Ж. Питоев (1884 — 1939), Ж. Л. Барро, Ж. Вилар — Франция; Дж. Гилгуд, Л. Оливье — Англия; С. Ярач, Ю. Остэрва — Польша, и мн. др. Стремясь уловить многообразие обществ. явлений эпохи империализма и сложный внутр. мир совр. человека, драматурги упорно ищут новых методов для создания «симфонической» картины жизни многих людей и это порождает новые тенденции в И. а.— раскрытие «подтекста», определение сложных связей общественного и личного, создание тончайшего рисунка роли, раскрытие трудной, часто противоречивой психики героев. Драматургия предъявила особые требования к И. а., уничтожая актёрский эгоцентризм, усложняя проблему создания сценического образа, поднимая понятие «ансамбля» на новую, высшую ступень.

Новаторские принципы прогрессивной драматургии 20 в. с максимальной полнотой нашли выражение в драматургии Чехова и Горького, вызвавшей пристальный интерес многих деятелей зап. т-ра. Увлечение драматургией Чехова сочеталось с глубоким интересом к системе К. С. Станиславского. Творческий опыт МХТ, теоретически осмысленный и глубоко разработанный К. С. Станиславским, его учение об органич. законах И. а. оказали воздействие на развитие всего мирового т-ра. Знакомство с МХТ и его творч. системой помогло развитию национально-своеобразных форм реализма в чешском (И. Мошна, Э. Воян), польском (А. Зельверович, 1877—1955) и др. т-рах. Такие актёры-режиссёры, как Е. Ле Гальенн, Х. Клермен, Л. Страсберг (США), Дж. Гилгуд, Р. Ричардсон, М. Редгрев (Англия), Ж. Копо, Ж. и Л. Питоевы (Франция), Н. Массалитинов (Болгария) и т. д., стремились в своей творческой практике применить метод Станиславского. И хотя в условиях буржуазного т-ра эти искания нередко сочетались с субъективистским пониманием задач И. а., болезненным психологизмом бурж. драматургии, всё же в целом они способствовали углублению реализма в И. а., принесли значительные результаты. Основой творчества крупнейших актёров 20 в. стало стремление «быть человеком, а не рупором... Не декламировать, не читать, но играть, жить в данных обстоятельствах...» (Жемье Ф., Театр, М., 1958, с. 98), «...опираться в качестве исходной точки на правду, жить в своей роли» (Дюллен Ш., Воспоминания и заметки актера, М., 1958, с. 53).

Вместе с передовыми драматургами многие деятели зарубежного т-ра решительно порывают с бурж. театр. иск-вом, вступают на путь активной антифашистской деятельности [П. Робсон—США, Э. Буриан (1904—59)—Чехословакия, и др.], отдают свои силы идее создания пролетарского т-ра (Е. Вейгель, Э. Буш— Германия, актёры т-ра «Юнити» — Англия, Х. Фланаган и актёры «Рабочего лабораторного т-ра» — США, и др.). Многие актёры и режиссёры сближаются с рабочим движением и коммунистич. партиями, стремятся участвовать своим иск-вом в борьбе против фашизма и войны. Это движение порождает драматургию и теорию театр. иск-ва Б. Брехта, к-рый утверждал пропагандистский т-р, участвующий в борьбе трудящихся. Брехт страстно восставал против буржуазно-декадентского т-ра, пытающегося одурманить зрителя, возбудить его чувственность, усыпить разум, увести зрителя в мир иллюзии, вымысла. Создавая свою теорию «эпического» т-ра, Брехт настаивал, чтобы актёр выступал как мыслитель, пропагандист, ставящий перед собой цель социалистич. воспитания масс. Поэтому он не принимал теорию «вчувствования», полного растворения актёра в сценич. образе, хотя и считал, что «на сцене реалистического театра должны выступать живые, полнокровные люди со всеми их противоречиями, страстями, непосредственными проявлениями и действиями». Теория И. а. Брехта, несмотря на присущие ей некоторые противоречия, и практика созданного Брехтом т-ра («Берлинер ансамбль»), объединяющего талантливый актёрский коллектив (Е. Вейгель, Э. Буш, А. Хурвиц и др.),— яркое доказательство новаторских возможностей иск-ва реализма, его творч. богатства и разнообразия.

Идейная борьба в т-ре капиталистич. стран ещё больше обостряется после второй мировой войны. Совр. бурж. т-р в значительной мере выполняет задачу развращения масс пышными, идейно выхолощенными ревю, комедиями, фарсами, стоящими на грани порнографии, и «проблемными» драмами, отравляющими сознание зрителя ядом человеконенавистничества, военного психоза, субъективизма, утверждением бессилия и обречённости человека, его абсолютного одиночества. В И. а. усиливаются черты «эстрадного иск-ва», эксцентризма и в то же время растёт интерес к болезненным изломам психики, к воспроизведению стихии «подсознательного».

С каждым годом в капиталистич. странах усиливается актёрская безработица, связанная с глубоким кризисом т-ра, вызванным оторванностью репертуара от интересов масс. Система серийного проката пьес, ежевечернее исполнение одной роли в течение долгого времени вытравляют из И. а. живое содержание, превращают актёра в автомат, механически штампующий раз навсегда найденные интонации, жесты, мимику, движения.

В борьбе с реакционными т-рами укрепляются позиции передового театр. иск-ва. Во многих странах предпринимаются попытки осуществить идею создания нар. т-ра, защищающего нац. сценич. искусство от натиска мюзик-холла, формалистич. тенденций. Деятели нар. т-ров стремятся к созданию идейного, воспитательного, гуманистич. сценич. иск-ва. Нац. нар. т-р в Париже, во главе к-рого стоит Ж. Вилар (в труппу входили крупнейшие франц. актёры М. Казарес, Д. Сорано, Ж. Филип и др.), стремится к иск-ву глубокой правды чувств, высокого этич. пафоса. Продолжая искания своих предшественников и учителей—Жемье, Дюллена и др., Вилар стремится нести сценич. искусство широким массам народа, сделать его ясным, глубоким по мысли, доходчивым. Для него главное в т-ре — действующий, мыслящий, чувствующий актёр, «сценическая жизнь духа и тела человека». Вилар выступает «против символизма в актерском исполнении», считая, что «...без волнения, без глубокой и полной искренности исполнителя наше ремесло — ничто, одно кривлянье» (О театральной традиции, М., 1956, с. 42, 45, 48).

Эти же тенденции характеризуют творчество актёров стратфордского «Мемориального т-ра», т-ра «Олд Вик» (Англия) и др. Чуждые целям и задачам народного т-ра, они, тем не менее, стремятся сохранить лучшие нац. традиции. Крупнейшие мастера, играющие в этих т-рах: Дж. Гилгуд, Л. Оливье, Р. Ричардсон, М. Редгрев, В. Ли, Э. Квейл и др., обогащают эти национальные традиции новаторскими устремлениями.

Простота, человечность, демократизм, следование нац. сценич. традициям характеризуют творчество ряда итал. актёров (т-р Э. Де Филиппо в Неаполе, т-р «Пикколо» в Милане, венецианский диалектальный т-р) и актёров англ. демократич. т-ра («Юнити», «Уоркшоп» и др.).

Деятельность крупнейших актёров совр. европ. т-ра со всей убедительностью доказывает, что поступательное развитие И. а. возможно только на реалистической основе и что кризис т-ра возникает тогда, когда т-р порывает с реализмом, гуманизмом, народностью, становится на путь бесплодного формального экспериментаторства, чуждого широкому народному зрителю.

Отпадение после второй мировой войны ряда стран от лагеря империализма и образование в них государств нар. демократии имело огромное значение для развития передовой культуры. Углубляя лучшие нац. традиции и широко используя опыт сов. т-ра, актёры стран нар. демократии борются за овладение иск-вом социалистич. реализма, последовательно освобождая И. а. от воздействия антиреалистич. течений, от влияния субъективистского, антисоциального, абстракционистского иск-ва. Старшее поколение мастеров— Л. Сольский, А. Зельверович (Польша), К. Сарафов, А. Будевская (Болгария), Л. Стурдза-Буландра (Румыния) и др. — передало новому поколению актёров верность великим нац. традициям и главной из них — служению интересам народа. Крупнейшие актёры этих стран — Я. Пруха, З. Штепанек, Ф. Смолик, К. Май (Чехословакия); Дж. Калборяну, К. Антониу, Г. Василиу-Бирлик, Э. Годяну (Румыния); И. Димов, З. Йорданова (Болгария); Т. Конрад, Я. Кречмар, Ч. Воллейко (Польша); Т. Майор (Венгрия); В. Клейнау, Е. Вейгель, Э. Буш (ГДР) и др. успешно борются за создание сценич. иск-ва, воплощающего принципы народности, партийности, пролетарского интернационализма, иск-ва, стремящегося отразить типич. конфликты современности, создать образ нового героя — строителя социализма, показать жизнь в революционном развитии. Этот созидательный процесс происходит в неразрывной связи с творч. исканиями и достижениями сов. т-ра (см. раздел Советское И. а.). Прогрессивное И. а. всех стран мира ставит своей целью слияние передовой идейности, историч. масштабности, глубокой человечности и вдохновенной поэтич. силы.

И. а. в России. Зачатки театра, а следовательно, И. а. появились на Руси во времена глубокой древности. Элементы драматич. игры содержались в старинных обрядах и празднествах, от к-рых и восходит иск-во бродячих нар. актёров — скоморохов. Творчество скоморохов отличалось тем же синкретизмом, что и иск-во их зап.-европ. собратьев — жонглёров: его постоянными элементами являлись импровизация, акробатика, музыка, танец. Бродя в одиночку или (в более позднее время) «ватагами» (группами), скоморохи разыгрывали под открытым небом, в кругу собравшихся зрителей, небольшие традиционные сценки комедийно-сатирич. характера, в к-рых высмеивались попы, бояре, помещики и пр., а также бытовые комич. сценки из нар. жизни фарсового типа. Скоморохи часто выступали в масках, в т. ч. звериных (медведя, козы), рядились в балахон, вывернутый наизнанку тулуп и пр. Борьба властей против выразителей стихийного народного протеста — скоморохов, препятствовала развитию иск-ва нар. актёров. Однако подъём нар. борьбы в 17 в. ведёт к новому оживлению деятельности скоморохов, к-рая лишь в 18 в. начинает вытесняться в городах развитием новых форм любительского и полупрофессионального демократич. т-ра. В это время появились труппы, где в качестве исполнителей выступали мастеровые, дворовые, мелкие служащие приказов и прочий городской люд. Они разыгрывали устные нар. драмы типа «Царя Максимилиана», в к-рых обычно скрещивалось героич. и фарсовое начало, декламационная манера игры, идущая от школьного т-ра, и комедийно-сатирич. традиция скоморошьих представлений.

Особый стиль исполнительского иск-ва был присущ исполнению интермедий — маленьких сценок из совр. жизни. В интермедиях религиозно-дидактич. характера, разыгрывавшихся в школьном т-ре, применялись аллегорич. приёмы игры, близкие зап.-европ. моралите. В интермедиях, обличавших барскую спесь, глупость, высменивавших взяточничество подьячих, жадность попов и пр., буффонная комедийность сочеталась с тенденцией к созданию устойчивого типа-маски, отбору сатирически заострённых, жизненно типичных черт.

На протяжении 1-й половины 18 в. в деятельности «охочих комедиантов» определяются явные тенденции к профессионализации. Актёры нередко снимают помещение, устраивая в нём подобие сцены, вход на спектакли становится платным. Ярким примером смыкания нар. любительского т-ра с профессиональным является судьба актёрской труппы Ф. Г. Волкова, ярославского театр. любителя, а впоследствии — крупнейшего нац. театр. деятеля и актёра, создателя первого рус. гос. публичного т-ра в Петербурге (1756). В 18 в. в России получает развитие специфический для социально-общественного строя этого времени вид т-ра, в к-ром актёрами были крепостные крестьяне. Они по-прежнему оставались рабами своего помещика, испытывая на себе гнёт крепостной зависимости, но для многих из них И. а. становится истинным призванием. Профессионализация крепостных актёров протекает особенно интенсивно в период, когда экономич. кризис усадебной культуры заставляет помещиков делать свои т-ры общедоступными (коммерческими) или продавать труппы на императорскую (казённую) сцену. Из крепостной среды вышли многие крупные актёры нач. 19 в.; крепостным был в начале своей деятельности великий преобразователь рус. сцены М. С. Щепкин. Художники, глубоко знавшие жизнь народа, вынесшие на себе всю тяжесть социальной несправедливости, оказали большое влияние на развитие И. а., насыщая его реалистич. и гуманистич. содержанием.

Рус. художественная культура 18 в., в т. ч. и театральная, развивается под сильнейшим воздействием просветительских идей. Утверждая в противовес самодержавному произволу и феодальному деспотизму идеал «просвещённого абсолютизма», передовые деятели рус. иск-ва видят в т-ре важное средство обществ. воспитания. В сер. 18 в. господствующей художеств. системой в И. а. становится классицизм. Получив опору в драматургии, рус. И. а. поднимается на новую ступень своего развития, обретает идейную последовательность и эстетич. целостность. Актёры достигали в трагедии мастерства в выражении идейных конфликтов, раскрывали в образах и судьбах героев типичную для классицистской драматургии борьбу долга и чувства, идею подвига во имя обществ. интересов. Комедия, обличавшая пороки, показывала отрицательное в жизни как результат непомерного развития какой-нибудь одной низкой, эгоистич. склонности, делавшей человека смешным и вредным для общества. В исполнении комедии главным стало иск-во типизации, основанное на острой критич. наблюдательности актёра, чётком отборе характерных признаков, помогающих гиперболизировать осн. качество сценич. персонажа.

И. а. этого периода было окрашено рассудочностью, порождаемой классицистич. методом творчества. И хотя И. а. становилось проводником важных положительных идей, оно не могло выразить всей полноты человеческих интересов и потребностей, охватить образ человека в целом. Эстетика классицизма, требовавшая от актёра умения изображать страсти и в то же время запрещавшая ему самому переживать эти страсти на сцене, ставила преграды его эмоцио-

нальности искренности и непосредственности. Строго предписанный кодекс поведения на сцене, заданный рисунок движений, правила декламации не давали актёру возможности «забыться» при исполнении роли. Однако внутри этой системы проявлялись и крепли др. тенденции, приобретавшие немаловажное значение. Крупнейшие актёры рус. классицистич. т-ра — Ф. Г. Волков (1729—63), И. А. Дмитревский (1734—1821) — в трагедии, А. М. Крутицкий (1754—1803), С. Н. Сандунов (1756—1820) — в комедии, были художниками, необыкновенно остро ощущавшими обществ. смысл и задачи иск-ва. Они умели подчинить свой темперамент интеллекту, достигнуть чёткого раскрытия главной мысли роли и пьесы в целом.

В лице Волкова рус. просветительский т-р наглядно обнаружил свои связи с нар. культурой. Человек, вышедший из народа, он обладал фанатич. энергией, разносторонней талантливостью, обширными знаниями и прогрессивными для своего времени политич. убеждениями, к-рые позволили ему развить огромную по масштабам деятельность: организовывать т-ры, сочинять, режиссировать. Играя с равной силой трагич. и комич. роли, Волков обладал потрясавшей зрителей эмоциональностью и в то же время — высоким интеллектом, пониманием «красот и тонкостей» И. а., чему был обязан, по словам рус. просветителя Н. И. Новикова, «остротою своего разума и врождённой к театру способности». В его иск-ве проступали тенденции, характерные для позднего просветительского классицизма, скрещивающиеся с воздействием традиций нар. творчества.

Огромное значение в развитии И. а. имела деятельность выдающегося актёра И. А. Дмитревского, когда-то участника любительской труппы Волкова в Ярославле, затем его сподвижника и преемника, признанного главы и патриарха рус. т-ра конца 18 в. Актёр-рационалист, всегда шедший в своей работе от мысли, идеи, сохранявший полный контроль над своими сценич. движениями и интонациями, Дмитревский отнюдь не относился вместе с тем к классицизму, как к канонич. системе, признавал за актёром право на творч. инициативу. Уже в ранних ролях он основывал эффект своей игры на её эмоциональном воздействии (хотя и сознательно подготовленном), а не на рассудочной декламации. Мастерски владел он, по свидетельству А. П. Сумарокова, приёмами внешнего перевоплощения.

Поездки за границу в конце 60-х гг. дают возможность Дмитревскому многое уточнить в своём отношении к тем новым тенденциям, к-рые зарождались в это время в европейском т-ре на почве классицизма. Особенно близки ему оказались такие художники-новаторы, как Гаррик, Лекен и Дюмениль. В иск-ве Дюмениль его восхищала «... игра безотчетная», «непостижимое увлечение, страсть, буря, пламень» (С. П. Жихарев, Записки современника, М.—Л., 1955, стр. 573). Признание Дмитревским эстетич. силы актёрского переживания показательно для тех новых устремлений, какие распространяются в И. а. рус. т-ра конца 18—нач. 19 вв. В это время в т-ре и драме сказывается кризис общественных идей, лежавших в основе эстетики классицизма, усиливаются критич. тенденции. Произведением программным по идейным и художеств. качествам стала для рус. т-ра комедия Д. И. Фонвизина «Недоросль» (1782), в к-рой Дмитревский воплотил близкий ему по мыслям и чувствам образ Стародума — просветителя и гражданина, в характере к-рого сочетались разум и чувствительность.

Под влиянием творч. принципов Волкова и Дмитревского и их высокого понимания общественной миссии актёра выросла плеяда талантливых художников, посвятивших себя актёрской деятельности: И. И. Калиграф (1744—80); первая петербургская актриса Т. М. Троепольская (ум. ок. 1774)—создательница героич. женских образов в классицистич. трагедии; яркий комик, бывший ярославский любитель Я. Д. Шумский (ум. ок. 1812) — продолжатель нар. традиции в классицистской комедии (Мольер, Ж. Ф. Реньяр, В. И. Лукин), А. М. Крутицкий — выдающийся представитель сатирико-обличит. направления в рус. т-ре конца 18 в., и др. В творчестве Крутицкого отчётливо представлена критич. тенденция (образ Кривосудова в комедии В. В. Капниста «Ябеда»). В его творчестве проявился и интерес рус. актёров к изображению нар. типов.

Демократические тенденции И. а. ярко выявились в иск-ве выдающегося актёра С. Н. Сандунова, о к-ром критика писала: «Все то, что пленяет нас в Бомарше, досталось в удел Сандунову: та же пылкость души, тот же пламень воображения, та же язвительная острота и изворотливость ума». Сандунов блистательно играл роли слуг в комедиях Мольера, Княжнина и др., явно симпатизируя своим ловким, смелым, острым на язык простонародным героям. Как и Крутицкого, критики хвалили его за естественность, богатство мимики и интонаций, умение создавать самые разнородные характеры, часто в одной пьесе (так, в комедии Клушина «Алхимист» Сандунов исполнял сразу семь ролей).

Важное влияние на развитие прогрессивных тенденций рус. И. а. конца 18— нач. 19 вв. оказали эстетика и драматургия сентиментализма. Идея природного равенства людей, критика рабства и угнетения раскрывались в И. а. сентименталистского т-ра прежде всего через ярко эмоциональное, правдивое, прочувствованное изображение внутр. мира простого человека, выявление его нравственных страданий, его душевного благородства. Конфликт переносился из области отвлечённых понятий в область душевной жизни персонажа. Это давало актёру возможность не показывать борьбу чувств в своём герое, как бы глядя на эту борьбу со стороны, а воспроизводить эти чувства на сцене, переживая их. Только такая игра стала считаться художественно действенной, убедительной для зрителя. Борьба за прогрессивную идейность т-ра повела за собой борьбу за эмоциональность, искренность И. а., способность исполнителя внутренне слиться с изображаемым лицом.

Крупным представителем И. а. нового типа был В. П. Померанцев (ум. 1809), к-рого Н. М. Карамзин сближал по особенностям его таланта с Гарриком и Экгофом. Основание для такого сравнения давали не только эмоциональность Померанцева, чувствительный стиль его игры, но и то глубокое уважение к простому человеку, умение выявить его внутреннее достоинство, которые пронизывали всё творчество этого актёра. Описывая игру Померанцева в роли Одоардо в мещанской трагедии Лессинга «Эмилия Галотти», Карамзин особенно восхищался способностью актёра целиком отдаваться своим чувствам, выражать их пылко, страстно, непроизвольно. Именно актёры типа Померанцева, его жены — талантливой актрисы А. А. Померанцевой, темпераментного и яркого В. Ф. Рыкалова (1771—1813), Х. Ф. Рахмановой (ум. 1827) становятся лучшими исполнителями сентиментальной драмы, изображавшей русскую, часто — крестьянскую жизнь. Обращаясь к общественно важной теме, на реально бытовом материале актёры утверждали простоту, естественность И. а., отбирали верные и убедительные детали, объединяя их в целостный образ.

Раскрепощение актёра, его человеческой природы, способность страдать, плакать, радоваться на сцене казались настоящим открытием, возвратившим в т-р правду жизни. Однако этот этап в развитии реалистич. устремлений И. а. был лишь переходным. Образ человека в рус. сентименталистском т-ре еще во многом сохранял черты абстрактности, эмоциональность подчинялась морализаторской задаче. В тех же случаях, когда актёрская эмоциональность вырывалась из-под контроля рассудочной морали, она обнаруживала свою стихийность и эмпиричность. Актёр, выражая в роли то, что он сам чувствовал, подставляя себя на место действующего лица, часто не мог выдержать роль до конца, полностью овладеть мыслью пьесы. Неровностью, субъективностью исполнения отличалась игра талантливого С. Ф. Мочалова (1775—1823), излишнее напряжение сказывалось у трагика П. А. Плавильщикова (1760—1812)) узким кругом ролей ограничивалось дарование А. Д. Каратыгиной (1777—1859)—актрисы,владевшей, по словам С. П. Жихарева, в величайшей степени «даром слёз». Способность чувствовать и необходимость обобщать не получали единой основы в творч. методе исполнителей. Эстетика сентиментализма, сделавшая для актёра доступным непосредственное переживание, не открыла ему пути к сценич. перевоплощению, к созданию характера, отличного от его собственного. Нек-рые актёры пытались решать проблему, применяя метод классицизма к созданию сентименталистских образов. Таким художником был крупный актёр Я. Е. Шушерин (1753—1813), приносивший в трагедию сердечность и естественность, приобретённые им при исполнении сентиментальной драмы, а в драму—умение продумывать все элементы игры, строго рассчитывать свои средства, воспитанные в нём т-ром классицизма. Однако осн. путь развития И. а. в России определяется в эти годы не поисками идейного и эстетич. компромисса, а напротив — резким и односторонним на первых порах выявлением субъективного, эмоционального начала в актёрском творчестве.

Кризис эстетики сентиментализма в середине 1800-х гг., отразивший крах попыток морального разрешения социальных противоречий рус. действительности, сопровождался в И. а. усилением мотивов общественной неудовлетворённости, протеста. На сцене появляются свободолюбивые, внутренне одинокие герои порывающие с обществом, осуждающие его, стремящиеся жить по собственным душевным законам. Так происходит зарождение романтич. тенденций в И. а., впервые отчётливо выраженных в творчестве крупнейшего трагич. актёра А. С. Яковлева (1773—1817). Содержанием его эмоционального иск-ва становится крушение веры в просветительскую гармонию, в изначальную человеческую добродетель. В его иск-ве ощутимы мотивы индивидуалистич. оппозиционности, нравственного неприятия мира, стремление обострить душевные конфликты. Яковлев разрушает принцип декламационной игры; для него играть значило жить на сцене, подчиняясь вдохновению и чувству, давая волю своим лирич. переживаниям. Вникая в свою исполнение каждый раз новые, неожиданные оттенки, актёр сообщал сценич. герою яркость и интенсивность собственного мировосприятия, живую реальность своей психологии, но он был весьма далёк от перевоплощения в изображаемое лицо. Игра Яковлева была неровна, образ редко отличался целостностью решения. Передовая критика 10-х гг. 19 в. осуждала его за недостаток «ясных и полных идей», за стихийность и неуравновешенность творчества.

Под воздействием общественных настроений, вызванных Отечественной войной 1812 и развитием освободительного движения декабристов, в т-ре происходит подъём гражданской героич. темы. Её воплощение требует от актёров создания крупных трагич. характеров, раскрытия сильных и глубоких душевных движений. В И. а. преобладающее значение получают вдохновение, воображение, утверждается роль свободного творческого гения художника. Новое понимание героического требует от актёра искренности, полноты сценич. чувства, но одновременно и ясности замысла, строгости и совершенства формы.

Крупнейшей представительницей этого периода в И.а. была великая трагич. актриса Е. С. Семёнова (1786—1849). Самобытность, свобода таланта Семёновой, нравственная сила и верность создаваемых ею характеров отмечались уже современниками. Искусство её было близко эстетич. идеям декабристов. Героическое для Семёновой заключалось не в жертвенном подчинении долгу (как у актрис т-ра классицизма) или нравственному принципу (как в И. а. сентименталистского т-ра), оно раскрывалось как высшее проявление свободы личности, ощущающей общечеловеческий смысл своей борьбы. Образы Марии Стюарт, Медеи, Федры, как и ми. др. сценич. создания Семёновой, несли в себе высокую романтич. тему. Её огромное мастерство и гармонич. ясность воплощения замысла не стесняли тех «порывов истинного вдохновения», к-рыми так восхищался в иск-ве Семёновой Пушкин. Декабристские идеи свободы и гражданского подвига пронизывают иск-во молодого П. С. Мочалова (1800—48), героич. мотивы звучат в игре В. А. Каратыгина (1802—53), начинающего свой сценич. путь на рубеже 20-х гг. Творчество этих актёров показательно для дальнейших судеб рус. романтизма в 30-е гг. и той идейной борьбы, к-рая развернулась в этот период в И. а.

В обстановке жестокой политич. реакции, наступившей после разгрома декабристов, величайшее значение приобретает отражение в иск-ве трагедии, переживаемой обществом. И. а. романтич. т-ра раскрывает внутр. драму человека, к-рый наделён жаждой свободы, социальной справедливости, полноты духовного бытия, но лишён объективной возможности воплотить свои идеалы. Театр показывает бунт личности против окружающего её мира насилия, подлости, рабской зависимости. Творчество великого рус. актёра Мочалова наиболее полно отразило демократические, освободительные устремления того времени, в нём ярче всего раскрылись революц. традиции декабристского искусства. Актёр-демократ (по выражению В. Г. Белинского), Мочалов стал знаменем вольнолюбиво настроенной части общества, кумиром демократич. молодёжи. Пламенный и страстный художник, актёр огромной внутренней мощи, темперамента, душевной многогранности, Мочалов поражал зрителей содержательностью и общественной значительностью создаваемых им образов. Играя роль Чацкого (он был первым исполнителем этой роли в Москве), Мочалов вложил в созданный им сценич. образ глубокую горечь, сарказм, негодование против ненавистного общественного порядка. В интерпретации Мочаловым произв. классич. драматургии (прежде всего — Шекспира и Шиллера) отразилось его понимание жизни, как борьбы, протекающей в острых и непримиримых противоречиях, требующих от человека активного наступления на реакц. общественный порядок, активного утверждения гуманистич. идеала.

Манера игры Мочалова была характернейшим проявлением свободы творческого гения, как понимали это романтики. Она основывалась на необычайном богатстве душевного мира актёра, силе его темперамента, предельной эмоциональной возбудимости. Мочалов был способен к самым крайним гиперболам и вместе с тем ощущал себя изображаемым лицом, исходил в своей игре из правды душевного состояния. В. Г. Белинский писал об игре Мочалова в роли Гамлета, имея в виду момент, когда после сцены «Мышеловки» Гамлет, наконец, остаётся один: «Вдруг Мочалов одним львиным прыжком, подобно молнии, с скамеечки перелетает на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр варварским адским хохота... — О, это была макабрская

пляска отчаяния, веселящегося своими муками,— упивающегося своими жгучими терзаниями... О, какая картина, какое могущество духа, какое обаяние страсти!..» («Гамлет» Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. Сб. Белинский о драме и театре, М.—Л., 1948, с. 318). Всей своей игрой Мочалов утверждал эстетич. ценность чувства, переживаемого актёром на сцене. Глубочайшая эмоциональность составляла основу правдивости и общественной содержательности иск-ва Мочалова. Именно в этом состояло коренное различие между Мочаловым и Каратыгиным, к-рый при всём его даровании не стал выразителем духовных устремлений своей эпохи. Как в мелодрамах, так и в трагедиях Каратыгин культивировал стиль игры, основанный на резких и смелых, но поверхностных эффектах.

Жизненная правда, социальный гуманизм, демократизм, протест против общественной несправедливости утверждаются в И. а. 19 в. через правду актёрского переживания, активность эмоциональной оценки общественных явлений. Поэтому так непосредственна связь между прогрессивным рус. романтизмом и реализмом, развитие к-рого начинается уже в первых десятилетиях 19 в. на волне освободительных устремлений эпохи декабристского движения. Творчество великого основоположника реализма в И. а. М. С. Щепкина (1788—1863) вначале сильно связано с просветительской традицией нравственной чистоты человека. Но Щепкин упорно ищет путей к жизненной правде, находя для этого путеводную нить в искренности сценич. чувств и одновременно — в стремлении к характерности, нац. и бытовой определённости образа. Истоком эмоциональной искренности становятся у Щепкина горячая любовь к человеку, вера в его нравств. красоту. Его особенно привлекают характеры людей из народа, в к-рых он раскрывает торжество гуманистич. демократич. идеала. Реализм в И. а. проявляется в драме, комедии, водевиле. В. И. Живокини (1805—74), Щепкин, И. И. Сосницкий (1794—1871), Е. И. Ежова (1787—1836), Е. И. Гусева (1793—1853), в следующем поколении — В. Н. Асенкова (1817—41), А. Е. Мартынов (1816—60) и др. достигали в водевиле жизненной типичности, волновали зрителей драматизмом, психологич. правдой своей игры. Но хотя водевиль, заполняющий репертуар т-ров 20—30-х гг. 19 в., требовал от исполнителей острохарактерного рисунка роли, верного жизненного тона, точных деталей, лаконизма, мастерства внешней характерности, он далеко не всегда давал материал для создания содержательных и целостных образов, порождал штампы, дурную условность игры.

Развитие рус. реалистич. лит-ры, появление на сцене (30-е гг.) драматургии Грибоедова и Гоголя создают основу для образования в России целостной реалистич. системы И. а. Реализм драматич. произведений потребовал создания сценич. образов, в к-рых индивидуальное раскрывается через социально-типическое, а искренность актёрского переживания исходит из правды данного характера и подчиняется авторскому замыслу в целом. Осн. методом актёрского творчества становится глубокое раскрытие психологич. и социального своеобразия характера персонажа путём внутр. перевоплощения исполнителя в изображаемое лицо.

Теоретиками реализма в И. а. выступают в 30—40-е гг. В. Г. Белинский и Н. В. Гоголь. Белинский требовал от актёра типической игры, раскрытия общей идеи через живой, неповторимый, индивидуальный образ, верный до мельчайших черт и деталей замыслу драматурга. При этом актёр должен не только хорошо почувствовать свою роль, но и понять её отношение к целому — пьесе. Поборник иск-ва, активно участвующего в жизни, Белинский видит в т-ре школу совр. общества, поддерживает в И. а. всё прогрессивное, всё то, что даёт зрителям верное понятие о действительности, будит в них негодование или возбуждает чувство прекрасного.

Гоголь формулировал свои взгляды на задачи И. а. в связи с постановками своих комедий. Драматург, дающий в своих произв. поэтически-сгущённое, обострённое отражение жизни, Гоголь учил актёров добиваться естественности в самых, казалось бы, невероятных сценич. положениях, достигать верного тона игры, рождаемого верой в сценич. события. Требуя от исполнителей целостного развития сценич. характеров, Гоголь выдвинул понятия «главного действия» и «гвоздя» роли, подводя актёра к отчётливому пониманию его сценич. задачи. Он говорил о значении режиссуры, актёрского ансамбля.

Народность, гуманизм, интерес к раскрытию богатства душевных переживаний человека, стремление защитить его права и достоинство, многосторонняя разработка образа человека, подавленного социальной несправедливостью, характеризуют реалистич. направление И. а., развивавшееся на разных этапах великими актёрами М. С. Щепкиным, А. Е. Мартыновым, П. М. Садовским (1818—72), их учениками и последователями — С. В. Шумским (1820—78), И. В. Самариным (1817—85), С. В. и П. В. Васильевыми (1827—1862, 1832—79), В. Н. Давыдовым (1849—1925) и др. Важным качеством этого направления была острота типизации, умение выявить в сценич. характере сущность взрастившей его общественной системы, выразить в психологии, поведении, облике персонажа его связь со средой и временем.

Огромное значение приобретает в 30—40-х гг. деятельность Щепкина. Великий актёр осуществляет глубокий переворот в И. а., сближая его с принципами пушкинского и гоголевского реализма. Он утверждает важную гражданскую миссию актёра, сочетая в своём иск-ве нравственно-просветительские и критико-обличительные функции, социально обогащая свой гуманизм под воздействием гоголевской «натуральной школы». Будучи противником зависимости актёра от случайностей вдохновения, Щепкин первый стал глубоко размышлять над объективными законами И. а. Он разработал метод сценич. творчества, основанный на обобщении широких жизненных наблюдений: «Старайся бывать в обществе,— писал Щепкин своему ученику С. В. Шумскому,— изучай человека в массе...». Он решительно отвергал традицию комедийно-водевильной игры, основанной на внешней характерности. Щепкин считал главным в И. а. способность актёра постигать «душу роли», влезать «так сказать, в кожу действующего лица», «не подделаться, а сделаться» тем лицом, к-рое он изображает, «ходить, говорить, мыслить, чувствовать, как хочет автор». Для каждого типа Щепкин искал законченную, художественно обобщённую форму выражения, не допуская излишней бытовой детализации игры и последовательно искореняя всякую внешнюю эффектность, готовые решения, штампы. Метод Щепкина требовал от актёра постоянного внутреннего «вынашивания» роли, её непрерывного обдумывания. Творчество становилось делом величайшего значения и ответственности. Отсюда возникла и высокая этика актёрского труда: «Театр для актера — храм,— говорил Щепкин,— священнодействуй или убирайся вон».

Традиции Щепкина легли в основу всего последующего развития И. а. в России. Новую фазу развития рус. художеств. культуры отразил А. Е. Мартынов, продолжавший поиски социальной и психологич. правды актёрского творчества. В своих сценич. образах Мартынов достиг величайшей остроты выражения трагических сторон действительности. Он приходит к этому через раскрытие психологии своего героя, внутр. конфликтов его сознания, через гуманистич. трактовку характера, объясняющую неизбежность сознательного и бессознательного бунта личности против общественного угнетения. Мартынов и его последователи утверждают на русской сцене манеру игры, лишённую театр. приподнятости, основанную на естественности, простоте, глубокой сдержанной эмоциональности, тонкой передаче душевных переживаний персонажа. Свои лучшие образы Мартынов создаёт в пьесах И. С. Тургенева и А. Н. Островского.

Приход в театр Островского открыл новый этап в развитии реалистич. рус. И. а. Т-р начал отражать процесс социального развития рус. общества в эпоху интенсивного формирования в России капиталистич. отношений, кризиса и распада крепостнич. форм жизни, неудержимого роста молодых свободолюбивых сил. В И. а. усиливается тенденция к социально-бытовой обрисовке характера, раскрытию его нац. специфики, выявлению огромной роли народного начала в духовно-нравственной жизни рус. общества. Эти устремления особенно ярко выражаются в творчестве П. М. Садовского и актёров его школы. Наследуя щепкинский гуманизм, психологичность, принцип слияния актёра с изображаемым лицом и ряд других важнейших традиций реализма 30—40-х гг., школа Садовского вместе с тем имеет свою творч. программу. Не боясь неприглядных сторон жизни, актёры этой школы ищут свой идеал в образе человека из народа, в среде купцов, мещан, трудовой интеллигенции, открывают нравств. красоту в обездоленных, униженных жизнью людях (П. Садовский — Любим Торцов). П. М. Садовский, Л. П. Никулина-Косицкая (1829—68), О. О. Садовская (1850—1919) и др. достигали огромного мастерства в иск-ве создания нац. колорита, придавали особую выразительность речи, насыщая её яркими красками нар. говора, усиливая значение интонации, мелодики речи, превращая слово в средство обрисовки характера. Вначале Садовский не принимал сознательной идейности Щепкина, противопоставляя его требованиям бестенденциозное «органическое» И. а. Однако со временем творчество Садовского всё более насыщается социально-обличительным содержанием, приобретает силу глубокого обобщения (Дикой — «Гроза», Юсов — «Доходное место» и др.). Реализм в И. а. развивается и в формах, выходящих за пределы этих школ, но их принципы развивают так или иначе все крупные рус. актёры 2-й половины 19 в.: разнообразный и глубокий художник А. П. Ленский (1847—1908), темпераментная, тяготеющая к яркой эмоциональной игре Г. Н. Федотова (1846—1925), близкая народническим настроениям, трагическая, порывистая П. А. Стрепетова (1850—1903), ироническая, безошибочная в своём остро-характерном рисунке М. Г. Савина (1854—1915), блестящий сценич. импровизатор, актёр огромного творч. диапазона К. А. Варламов (1848—1915) и др. Стремление к реалистич. многосторонности, глубине сценич. перевоплощения объединяет этих художников, столь различных по творч. индивидуальности.

Усиление революционно-освободит. тенденций в рус. обществ. жизни 60—70-х гг. создаёт предпосылку возрождения в И. а. реалистич. и романтич. традиций. Но романтизм в это время сильно обогащается воздействием реализма и во многом приобретает новые качества. Примером этого является творчество великой рус. трагич. актрисы М. Н. Ермоловой (1853—1928). В её иск-ве произошло глубокое слияние принципов щепкинской школы (простота, полнота внутр. перевоплощения в образ, многосторонность в разработке характера, его жизненная определённость) с романтич. вдохновенностью творчества, проникнутого идеями жертвенности, гражданского подвига, страстной борьбы, исполненного героики, эмоциональности, высокой патетики. Близки Ермоловой по творч. устремлению А. И. Южин (1857—1927), Ф. П. Горев (1850—1910), Ю. М. Юрьев (1872—1948), груз. актёр В. С. Алексидзе-Мосхишвили (1857—1920), арм. актёр П. Адамян (1849—96), укр. актриса М. К. Заньковецкая (1860—1934) и др.

19 в. отмечен формированием актёрских нац. школ у других народов, населявших Россию. Органически вобрав в себя лучшие традиции нац. художеств. творчества и опыт передового реалистич. рус. т-ра, эти школы выдвинули выдающихся представителей И. а.: К. Т. Соленик (1811—51), И. Х. Дрейсиг (1791—1888), Н. К. Садовский (1856—1933), П. К. Саксаганский (1859—1940) — на Украине, Г. Чмшкян (1837—1916), О. А. Абелян (1865—1936) — в Армении, В. А. Абашидзе (1854—1926), Н. М. Габуния (1859—1910), М. М. Сапарова-Абашидзе (1860—1940) — в Грузии, Д. Зейналов (1865—1918), Г. Араблинский (1881—1919) — в Азербайджане, А. Алунан (1848—1912) — в Латвии, и др. сочетали в своём творчестве стремление создавать жизненно-правдивые образы, верно отражать жизнь народа с героико-романтич. устремлённостью. Публицистически страстное, исполненное гражданского пафоса, иск-во груз., арм., укр. и др. актёров способствовало развитию передовой демократич. нац. культуры, выражало идеи освободительного движения народов России.

Развитие т-ра и И. а. в России на рубеже 19—20 вв. определялось в своих лучших образцах обстановкой обществ. подъёма периода нарастания рус. революц. движения. Ожидание глубоких социальных перемен, к-рое испытывали передовые круги рус. общества в канун революции 1905—07, острая неудовлетворённость существующей действительностью, нравственное беспокойство, жажда общественного служения — всё это находило яркое отражение в И. а. Крупнейшие рус. актёры стремились откликнуться своим творчеством на важные общественные проблемы современности, призывали к моральной ответственности, подвергали критике и отрицанию старые, обветшалые устои жизни. Одновременно они искали новые выразительные средства, новые приёмы создания сценич. образа. Таково было иск-во П. Н. Орленева (1869—1932) и В. Ф. Комиссаржевской (1864—1910), с огромной остротой выразившее бунт против пошлой бурж. морали, страстные поиски путей социального и морального обновления. Но создавая образы большой эмоциональной силы, насыщая свою игру подлинным гуманизмом, Орленев не избежал вместе с тем и болезненных натуралистич. крайностей, глубокого пессимизма. Комиссаржевская, актриса тончайшего психологич. реализма, большой общественной темы, мечется в поисках нового репертуара, новых средств сценич. выразительности, с тем чтобы полнее раскрыть душу современного человека. Она связывает судьбу созданного ею т-ра с символизмом — направлением, объявившим войну старому бытовому иск-ву, но убеждается в непримиримости символистских экспериментов с близкими ей реалистич. психологич. принципами. Напряжёнными исканиями психологич. глубины и правды при создании сложных болезненно-противоречивых характеров отмечено творчество И. Н. Певцова (1879—1934). Но исполняемый им репертуар вносит в его игру черты декадентской неврастеничности, сужает возможности проявления выдающегося таланта актёра. В условиях обострившегося кризиса бурж. культуры развитие реалистич. традиций И. а. тормозилось, в нём всё больше проявлялись черты эпигонства, болезненного психологизма.

В нач. 20 в. в России создаётся ряд экспериментальных т-ров, в к-рых ведутся поиски новых форм синтетич. И. а. (Свободный т-р, Московски. .амерный т-р, руководимый А. Я. Таировым, и др.). Здесь воспитываются актёры, легко переходящие из одного жанра в другой, возрождается иск-во пантомимы.

Прогрессивные устремления в рус. т-ре конца 19 — нач. 20 вв. были выражены коллективом Моск. Художеств. т-ра, нашедшим идейно-эстетич. опору для своих исканий в драматургии А. П. Чехова и М. Горького. Под рук. К. С. Станиславского (1863—1938) и В. И. Немировича-Данченко (1858—1943) в МХТ воспитывалась плеяда крупнейших актёров: И. М. Москвин (1874—1946), В. И. Качалов (1875—1948), Л. М. Леонидов (1873—1941), О. Л. Книппер-Чехова (1868—1959), М. П. Лилина (1866—1943) и др. Всё это — яркие и своеобразные творч. индивидуальности, художники различных творческих судеб. Однако, как представителей определённой школы, их отличают общие качества: глубочайшее чувство ансамбля, восприимчивость к режиссёрскому замыслу, умение раскрывать образ через психологию, через правду актёрского самочувствия во всей тонкости и сложности реального человеческого поведения. Опираясь на опыт великих актёров рус. и мирового т-ра, на достижения актёрской школы МХТ, гениальный режиссёр и актёр Станиславский приступает к проверке и систематизации своих размышлений над природой актёрского творчества. Реализм И. а., способность актёра правдиво показывать на сцене «жизнь человеческого духа» являются для Станиславского осн. ценностью театр. иск-ва (см. *Станиславского система*). Свои искания в этой области Станиславский продолжает с молодёжью МХТ, в Студии, созданной им вместе с Л. А. Сулержицким в 1913 (1-я студия МХТ). Эти студийные опыты вносят в развитие предреволюц. И. а. много ценного. В то время как распространение декадентско-формалистич. течений и кризис старых традиций тяжело сказываются на состоянии И. а. и т-ра в целом, в МХТ и его студиях идёт работа по обновлению художеств. и этич. основ И. а. В студиях МХТ формируется творчество Е. Б. Вахтангова (1883 — 1922), в постановках и актёрских работах к-рого новаторские искания привели к блистательным победам. Но подлинное обновление т-ра могло наступить лишь в результате изменения его общественных задач, изменения его идеологии, к-рые принесла с собой социалистич. революция.

Советское И. а. Октябрьская революция восстановила лучшие реалистич. традиции рус. дореволюц. т-ра, освободила его от идейной ограниченности и угрозы бурж. вырождения. Под воздействием социалистич. действительности, в результате мудрой ленинской политики партии и требований широких масс революц. зрителя театр. иск-во обрело социалистич. содержание, реалистич. направленность, политич. темперамент и обличительную силу.

Сов. правительство сразу же призвало актёров к активному участию в строительстве нового социалистич. общества, к созданию революц. иск-ва. И. а. впервые стало открыто выражать нар. воззрения на жизнь, вошло в самую гущу народа, превратилось в подлинно нар. иск-во. Поэтому первым и высшим званием, к-рым награждались деятели сцены, было звание Нар. артиста. Событием большого общественного значения явилось празднование 50-летнего юбилея творч. деятельности М. Н. Ермоловой, получившей первой в стране звание нар. арт. Республики.

Революц. действительность, задачи, выдвинутые партией перед иск-вом, изменили психологию актёров, их общественно-политич. мировоззрение, подняли общественную активность, проф. культуру актёров, создав возможность для расцвета И. а. Сохраняя традиции рус. и мирового т-ра, сов. И. а. в то же время стало иск-вом качественно новым. Воинствующий гуманизм, социальное осмысление образов определили ту открытую общественную направленность, ту социальную правду, к-рая стала основой сов. И. а. Борьба за социалистич. мировоззрение связана с борьбой за правду и простоту в иск-ве, за познание и воплощение на сцене жизни, против рутины, за повышение мастерства, с борьбой за иск-во гражданственное, реалистич., социалистич. Революционная действительность требовала от иск-ва чёткости, определённости классовых позиций, политич. страстности. Познание актёрами жизни и участие в ней приводило И. а. к партийности, к восприятию и выражению идеологии Коммунистич. партии.

Формирование сов. И. а. связано с приходом в т-р нового, нар. зрителя, к-рому нужно было иск-во, созвучное революции. Иск-во демократич., реалистич. противостояло вычурному, изысканному декадентскому т-ру. Новому зрителю близким и необходимым оказалось творчество крупнейших актёров рус. т-ра: М. Н. Ермоловой, В. Н. Давыдова, К. С. Станиславского, С. Л. Кузнецова, И. М. Москвина, О. О. Садовской и др.

20-е годы — период борьбы и соревнования различных течений в т-ре, время формирования творч. облика сов. И. а. На первых порах требование открытого выражения отношения актёра к создаваемому им образу порой порождало схематизм, односторонность исполнения («игру отношения»). В последующие годы принципы реализма, обогащённые новыми средствами сценич. выражения, помогли отчётливо определить черты, рождённые новым, социалистич. миропониманием. Стремление к социальному раскрытию характеров приводило актёров к укрупнению и типизированию образа, выражению наиболее существенных черт персонажа, его общественной и моральной сущности. Реализм 20-х гг.— это крупный реализм больших, типич. характеров, отображения главного в жизни.

И. а. старшего поколения тесно переплетается в 20-х гг. с творч. деятельностью молодых актёров, пришедших в т-р в это время. Обучаясь у своих старших учителей высокому мастерству реалистич. игры, они обогатили И. а. новым мировоззрением, знанием революц. действительности,той жизни, к-рую предстояло им воплотить на сцене, глубоким проникновением во внутренний мир нового человека.

Творческая манера актёров Малого т-ра — А. И. Южина, А. А. Яблочкиной, А. А. Остужева, П. М. Садовского, М. М. Климова, В. О. Массалитиновой, В. Н. Рыжовой, Е. Д. Турчаниновой и др.,— отмеченная романтич. тональностью и сочным бытовым колоритом, достигла в сов. время большой масштабности и социальной целеустремлённости. Система психологич. реализма МХАТ обрела в творчестве таких выдающихся мастеров, как К. С. Станиславский, И. М. Москвин, В. И. Качалов, О. Л. Книппер-Чехова, Л. М. Леонидов, М. М. Тарханов и др., особую силу социального обобщения, активно выраженную идейность, сохраняя при этом присущую иск-ву этих актёров глубину психологич. раскрытия. К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко требовали от актёров чистоты мастерства, подчинения всех деталей исполнения единому идейному замыслу, концентрации образа, освобождения от лишних мелочей. Их ученики, второе поколение Художественного т-ра, Н. П. Хмелёв, Б. Г. Добронравов, Н. П. Баталов, М. И. Прудкин, А. К. Тарасова, К. Н. Еланская, О. Н. Андровская, А. И. Степанова, М. Н. Кедров, М. И. Яншин,

А. Н. Грибов, Б. Н. Ливанов, считая основой актёрского творчества психологич., внутреннее раскрытие образов, в то же время стремились к точному социальному видению, определению общественной позиции действующего лица, его места в ходе истории, в жизни народа.

Эстетические принципы школы Е. Б. Вахтангова нашли выражение в творчестве Б. В. Щукина, Р. Н. Симонова, Ю. А. Завадского, Ц. Л. Мансуровой, В. П. Марецкой и др. Их иск-во, пронизанное жизнеутверждающим чувством современности, характеризовалось в тот период поисками ярко театральной формы выражения предельно наполненных чувств.

По-своему претворяло принципы Станиславского и Вахтангова заострённое, гротесковое и трагедийное иск-во актёров МХАТ 2-го— М. А. Чехова, С. Г. Бирман, А. Д. Дикого, И. Н. Берсенева, С. В. Гиацинтовой.

Развитие сов. И. а. с самого начала шло в упорной борьбе реалистич. направления с натуралистич. и формалистич. системами, унаследованными от бурж. т-ра, и с ремесленным подходом к искусству. Натуралистич. формы лишали советское И. а. его идейного значения, социального обобщения. Формалистич. тенденции, претендующие на новизну, подменяли И. а. эксцентрикой, акробатикой и по существу убивали его основу — способность сценич. воссоздания полноценного всестороннего образа живого человека, а ремесленные штампы лишали И. а. жизненной правды.

В противоречие с революц. театр. эстетикой вступила и манера игры, преследующая отвлечённую «красивость», односторонне развивающая внешнюю, формальную сторону за счёт психологич. глубины. Так было в ранний период в Камерном т-ре. Вместе с тем иск-во лучших актёров этого т-ра (А. Г. Коонен, Н. М. Церетелли) не оставалось неизменным. Изысканные, формальные приёмы игры, тщательность отделки движения, речи постепенно подчинялись внутр. задачам, становились всё более чёткими, сдержанными.

В эти годы В. Э. Мейерхольд, борясь с натурализмом в т-ре, полемически призывает актёров к открытой тенденциозности, заострению образа. Он использует приёмы площадного т-ра, вырабатывает систему биомеханики, добиваясь особой точности движений. Постепенно обнажение приёма становится в игре актёров т-ра Мейерхольда менее доминирующим (биомеханика осложняется в социо-механику, по определению А. В. Луначарского). Актёры т-ра Мейерхольда всегда стремились к гиперболизму образа, плакатной яркости, но крупнейшие актёры этого т-ра— И. В. Ильинский, М. М. Штраух, М. И. Бабанова и др.— главное содержание своего иск-ва видели в реальной обрисовке характера, точном раскрытии идеи образа, в создании чёткого пластич. рисунка роли.

Развитие сов. И. а. в 20-е гг. определялось и поисками «эксцентрических актёров», стремившихся к заострению, сгущающих черты образа, использующих приёмы гротеска. Среди них были в 20-е гг. С. А. Мартинсон, Э. П. Гарин, Ю. С. Глизер.

В процессе эволюции И. а. происходило углубление его идейно-творч. задач, обогащение приёмов. Иск-во сов. актёра, развивавшееся в неразрывной связи с жизнью, формировалось под воздействием молодой новаторской драматургии, родившейся после революции. В пьесах К. А. Тренёва, Вс. Иванова, В. Н. Билль-Белоцерковского, Б. А. Лавренёва были впервые созданы реальные, психологически достоверные и в то же время социально типич. образы творцов революции. Уже на рубеже 30-х гг. образ сов. человека был раскрыт на сцене со всем его огромным духовным богатством, целенаправленностью мысли, воли: Ванин — Братишка («Шторм»), Пашенная — Любовь Яровая; Щукин — Павел Суслов («Виринея» Сейфуллиной) и др. Народность сов. иск-ва получила выражение в энич. образе Вершинина («Бронепоезд 14-69»), созданном Качаловым. Играя роль Пеклеванова (там же), Хмелёв запечатлел силу большевистской воли и разума. В ярких, динамич. образах Васьки Окорока («Бронепоезд 14-69») и Шванди («Любовь Яровая»), созданных Н. Баталовым и С. Кузнецовым, выражалась жизнерадостная стихия революции, бурная энергия и пламенная вера революц. масс.

В этих актёрских образах, как бы завершивших процесс формирования сов. И. а. в первое послеоктябрьское десятилетие, сконцентрировались характернейшие черты нового иск-ва; типичность, обобщённость сочетались в них с яркой индивидуализацией.

Идейная целеустремлённость нар. характера, с особенной отчётливостью выявилась в образах строителей социализма. Актёры передавали пафос борьбы за новую жизнь, насыщали образы современников творч. воодушевлённостью и оптимизмом, образ рядового сов. человека приобретал героич. тональность и социалистич. масштаб.

Развитию и углублению актёрского мастерства способствовало очищение репертуара от мещанских и развлекательных пьес, широкое использование мировой классики (Юренева — Лауренсия, «Фуэнтеовехуна», Монахов — Филипп, «Дон Карлос»). Особое внимание было обращено на сатирич. истолкование образов прошлого. Показывая внутр. опустошённость людей крепостнич. и капиталистич. мира, их грубые и низменные страсти, исполнители передавали погружённость этих персонажей в мир собственнического быта. Великолепные сатирич. портреты, созданные актёрами сов. т-ра, отмечены сочностью красок, скульптурной выразительностью: Качалов — Николай I («Николай I и декабристы» Кугеля), Тарханов — Градобоев («Горячее сердце»), Москвин— Хлынов («Горячее сердце»), Пазухин («Смерть Пазухина»), Массалитинова — Простакова («Недоросль»), Книппер-Чехова — Мария Александровна («Дядюшкин сон» по Достоевскому) и др.

В 20-х гг. происходит рождение нац. школ И. а. в т-рах сов. республик: Узбекской, Таджикской, Казахской, Киргизской, Татарской. Высокого расцвета достигает И. а. в т-рах Украины, Грузии, Армении, Азербайджана, Белоруссии.

30-е гг. характеризуются развёрнутой борьбой за утверждение метода социалистич. реализма. Углубляется познание актёрами метода марксистско-ленинской эстетики. Глубоко изучая отражённую драматургом действительность, анализируя классовую сущность действующих лиц пьес, актёры выражали своим творч. истолкованием роли идейное содержание драматургич. образа. Выявляя гл. направление театр. иск-ва, Немирович-Данченко указывал на необходимость синтеза в сценич. образе трёх восприятий — социального, жизненного и театрального («Мысли о театре», 1942—44). Народность и оптимизм определили поэтич. тональность И. а. сов. т-ра. Идеальное начало, выраженное через моральные и идейные устремления человека, проявляется как воинствующая духовная сила, как осознанная воля к борьбе. Это придает И. а. яркую эмоциональную окраску, способствует его активному воздействию на зрителя. Подчёркивая эту сторону нового стиля И. а., А. А. Остужев писал: «Воссоздавая на нашей сцене неумирающие образы людей, которые предпочли смерть измене собственным идеалам, идеалам всего прогрессивного человечества, мы как бы отвечаем на тот процесс разрушения, распада, обесценивания человеческой личности, который сейчас происходит во всем капиталистическом мире».

Принципы социалистич. реализма, получившие развитие в И. а. сов. т-ра в 30-е гг., дали возможность создать ряд блистательных сценич. образов, ставших классич. выражением нового стиля игры. В сценич. образах 30-х гг. аналитич. раскрытие душевного мира героя дополнялось выражением черт, присущих определённой социальной группе людей, актёры воплощали основные тенденции жизни, обобщали действительность, сохраняя при этом индивидуальное своеобразие характеров сценич. героев, пользуясь живыми убедительными сценич. приёмами: Д. Н. Орлов — Степан, М. И. Бабанова — Анка («Поэма о топоре» Погодина), Б. Н. Ливанов—Кимбаев («Страх»), Б. Г. Добронравов, Ю. В. Шумский — Платон Кречет, И. М. Толчанов — Иван Шадрин («Человек с ружьём»). Поэтизируя и обобщая характеристики сов. людей, актёры раскрывали их внутр. мир в трудовой деятельности, в общественных связях. Сов. актёры воспевали человека труда в образах учёных (И. Н. Певцов и Л. М. Леонидов — Бородин, «Страх»), революционеров (Е. П. Корчагина-Александровская — Клара, «Страх»), директоров стройки (М. Ф. Астангов — Гай), председателей колхоза (И. В. Ильинский — Чеснок, «В степях Украины»), командиров Красной Армии (Б. В. Щукин — Малько, «Далёкое» Афиногенова).

При создании образов совр. героев особенно отчётливо проявились характерные для И. а. сов. т-ра единство сознательного и действенного. Мысль, рвущаяся в действие и осуществляющаяся действием,— жизненная норма социалистич. действительности, присуща самой природе сов. И. а. и осуществляется в практике сов. актёров, создателей образов строителей коммунизма. Высшее выражение этот творч. принцип получил в сценич. образе В. И. Ленина, воссозданном Б. В. Щукиным, М. М. Штраухом, М. М. Крушельницким и др. актёрами, стремившимися не только передать внешнее сходство, но и выразить гениальную ленинскую мысль, направляющую ход революции и строительства социализма.

В 30-е гг. всё шире распространяется и утверждается в сов. т-ре система работы актёра, созданная К. С. Станиславским. Сов. актёры связывают своё творчество с системой Станиславского, с реалистич. процессом создания сценич. образа, но освоение ими единого творч. метода не означает нивелировки, однообразия. И. а. сов. т-ра характеризуется разнообразными стилевыми направлениями, индивидуальными творч. манерами. В 30-е гг. достигает расцвета аналитически углублённое, политически страстное, строгое по форме иск-во Н. П. Хмелёва, глубочайшее в своей сути, совершенное по мастерству и простоте творчество Б. В. Щукина. Философское осмысление образа и смелые поиски отточенной формы характеризуют иск-во С. М. Михоэлса, яркая театральность, проникновенный лиризм и тонкая ирония — иск-во Р. Н. Симонова. Глубочайшая психологич. насыщенность и высокое мастерство перевоплощения, чарующая простота, сердечность А. М. Бучмы, романтич. образы А. А. Хоравы, яркий нац. колорит. игры В. Н. Рыжовой, Асмик, комедийная стихия, всегда конкретная в социальном и бытовом содержании, пронизывающая сценич. образы М. М. Климова, Г. П. Юры, А. А. Васадзе, А. М. Аветисяна, Г. Н. Глебова, тонкость манеры Д. В. Зеркаловой, лирически взволнованные образы В. И. Анджапаридзе, острая характерность, исходящая из сути образа, и тонкая интеллектуальность, присущие Н. К. Черкасову, Р. В. Плятту, В. Б. Вагаршяну, мощный темперамент, яркая эмоциональность, героич. устремлённость творчества Г. Нерсесяна, Ш. Бурханова, А. Кульмамедова, М. Касымова — всё это даёт представление о неисчерпаемом богатстве И. а. сов. т-ра.

Творчество актёров сов. т-ра приобретает в 30-е гг. новые грани, новую глубину; так, в иск-ве А. Г. Кооенен, изощрённость, пластическая отточенность сочетается с психологич. конкретностью, абстрактная эмоциональность, характеризующая игру актрисы в 20-е гг., сменяется социальной насыщенностью (Комиссар из «Оптимистической трагедии», Эмма Бовари— о. п., по Флоберу). Новым содержанием наполняется творчество М. М. Штрауха, И. В. Ильинского, С. Г. Бирман; эксцентризм, острота внешнего рисунка всё больше и убедительнее обращается актёрами на раскрытие сущности образа, его социального и психологич. содержания.

Осмысляя образы прошлого с высоты достижений настоящего, сов. актёры создали в 30-х гг. блестящую плеяду горьковских образов, в к-рых было достигнуто единство социального обобщения и психологич. индивидуализации: Щукин — Егор Булычов, Качалов — Захар Бардин, Хмелёв — Николай Скроботов, Тарасова — Татьяна («Враги» — МХАТ), Бирман, Раневская — Васса Железнова, Бучма, Владомирский — Иван Коломийцев («Последние»), Зубов — Цыганов («Варвары»), Гайдебуров — Старик (о. п.).

Гуманизм, активность общественной позиции сов. актёров определили и их работу над образами рус. и мировой классики. Сов. актёры точно воплощали авторский замысел, особенности стиля драматургич. произведения, добивались философской обобщённости и конкретности образов, завоёвывали зрителя глубиной переживаний. В образах классич. драматургии сов. актёры выражали совр. отношение к жизни. Понимая общественный, историч. смысл событий прошлого, актёры определяли мотивы, к-рые формировали развитие характеров действующих лиц, судили их с высоких общественных, гражданственных позиций, достигая в то же время большой психологич. глубины: Хмелёв и Тарасова в «Анне Карениной», Качалов в «Воскресении», Добржанская в «Укрощении строптивой», Климов в «Растеряевой улице» (по Г. Успенскому), Бабанова и Астангов в «Ромео и Джульетте», Остужев в «Отелло» и «Уриеле Акосте», Вагаршян в «Гамлете», Хорава, Васадзе, Хидоятов и Кульмамедов в «Отелло».

В 30-е гг. неизмеримо поднялся общий уровень И. а. многонационального сов. т-ра. Творчество актёров всех народов СССР развивалось в единстве с иск-вом рус. актёров, органически воспринимало лучшие традиции рус. реалистич. школы. А. Хидоятов, С. Ишантураева (Узб. ССР), К. Куанышпаев, С. Кожамкулов (Казах. ССР), А. Хорава, А. Васадзе, В. Анджапаридзе (Груз. ССР), А. Кульмамедов (Туркм. ССР), Х. Абжалилов (Тат. АССР), А. Бучма, Н. Ужвий, М. Крушельницкий, Ю. Шумский (УССР), Г. П. Глебов (БССР) сочетали в своём творчестве опыт рус. реалистич. т-ра с нац. традициями.

В годы Отечественной войны сценич. творчество становится ещё более политически активным, злободневно-публицистическим. Сов. актёры, отдавая все творч. силы на борьбу с врагом, несли своё иск-во бойцам, выступая на фронтах в составе многочисленных бригад, во фронтовых т-рах. В сценич. образах, созданных в эти годы, сов. актёры отражали рус. характер в его основных, определяющих чертах, раскрывали волю народа к победе и уверенность в ней (Д. Орлов — Глоба, «Русские люди», М. Астангов — Фёдор Таланов, «Нашествие»). Создавая героич. образы, актёры обращались и к острому, памфлетному рисунку, изобличая реакционную сущность фашизма, а также косные пережитки прошлого в нашей жизни (А. Дикий — Горлов).

Патриотич. героич. тема раскрывалась актёрами и в классич. спектаклях, в постановках пьес Шекспира, Островского; трактовки классич. образов органически сливались с героико-романтич. звучанием образов современников.

В военные и послевоенные годы в И. а. прочно входит историч. тема. Сов. актёры подчёркивали патриотич. устремлённость гос. деятелей отечественной истории, но образы выдающихся людей прошлого часто приобретали внешнюю монументальность, ложную репрезентативность. Эта вредная для развития И. а. тенденция уживалась с др. опасностью — внешнего правдоподобия, бытовизма, поверхностного жанризма.

От опасных штампов псевдоестественности и ложной монументальности И. а. отошло после XX и XXII съездов КПСС.

В 50-е гг. И. а. сов. т-ра приобрело ещё большую чёткость и целеустремлённость. Сов. актёры успешно преодолевают отвлечённый рационализм и расслабляющий сентиментализм, к-рые Немирович-Данченко считал гл. врагами творчества. И. а. сов. т-ра исполнено больших философских обобщений, революционной страстности, политич. активности, но в то же время оно раскрывает глубочайшие тайники человеческой души. Идейная глубина и художеств. зрелость И. а. проявились в новом воплощении образа В. И. Ленина (Б. А. Смирнов, С. А. Маркушев), выразившем глубину философии, гуманизм, страстность логики вождя мирового пролетариата.

Крупными чертами, мужественной простотой отличались в спектаклях 50-х гг. образы героев войны (В. Орлов — Берёзкин, Л. Губанов — Тимоша, «Золотая карета» Леонова). Широко и ярко были воссозданы образы людей, строящих коммунизм (М. Ульянов — Сергей, «Иркутская история», Н. Черкасов — Дронов, «Всё остаётся людям» Алёшина). Острота обличения, публицистич. страстность определяли новую интерпретацию сов. классики (Ю. Толубеев — Вожак, «Оптимистическая трагедия»).

Реалистич. И. а. сов. т-ра характеризуется романтич. воодушевлением, его поэтич. тональность определяется внутренним слиянием актёра и образа. Характер сценич. героя воспринимается не только объективно, но и через поэтич. ощущение самого исполнителя. Это придаёт сценич. образам большую человечность, простоту, лирич. задушевность. Таким лиризмом были овеяны образы сов. героев, созданные Б. Г. Добронравовым, А. М. Бучмой, В. Б. Вагаршяном. Им проникнуто творчество А. К. Тарасовой, М. И. Бабановой, В. П. Марецкой, Н. М. Ужвий, Л. Березин и др.

По-новому были поняты и смело истолкованы образы Л. Н. Толстого (М. Романов — Протасов, «Живой труп», В. Топорков — профессор Кругосветлов, «Плоды просвещения», И. Ильинский — Аким, «Власть тьмы»), Горького (Е. Лебедев — Монахов, Т. Доронина — Надежда, «Варвары», Н. Симонов — Сомов, «Сомов и другие», А. Попов — Богомолов, «Яков Богомолов»), Островского (В. Пашенная — Кабаниха, М. Яншин — Маргаритов, «Поздняя любовь»), Достоевского (И.Смоктуновский — Мышкин, «Идиот», Б. Ливанов — Митя Карамазов, В. Грибков — Смердяков, М. Прудкин — Фёдор Павлович, «Братья Карамазовы», М. Царёв — Ростанев, «Село Степанчиково»), Чехова (Б. Бабочкин, Б. Смирнов — Иванов, о. п.).

Новое воплощение нашли на сов. сцене образы античной драматургии (С. Закариадзе, А. Хорава, Э.Манджгаладзе — Эдип, В. Анджапаридзе — Медея), Шекспира (В. Цыдынжапов — Отелло, Ш. Бурханов — Брут, В. Годзиашвили — Ричард III), Шиллера (А. Тарасова — Мария Стюарт, А. Степанова — Елизавета).

Стремление выражать основные процессы жизни, создавать образы, проникнутые коммунистич. идейностью, большим гуманистич. содержанием, не исключает разнообразия поисков, различия в средствах выражения. Своеобразно по исполнительской манере, по выразительным средствам играли В. Пашенная — Вассу Железнову, Р. Симонов — Доменико Сориано («Филумена Мартурано» Э. де Филиппо), Ю. Борисова — Валю («Иркутская история» Арбузова) — и в то же время творчество этих актёров объединяет большая жизненно важная, общественная «сверхзадача».

Характерной чертой И. а. сов. т-ра по-прежнему является ансамблевость исполнения, полная слитность, гармонич. согласованность всех участников спектакля. Большого мастерства типич. обобщения достигло исполнение эпизодич. ролей (Б. Петкер — часовщик, «Кремлёвские куранты», А. Кторов—Вово, «Плоды просвещения»). Высокая режиссёрская культура сов. т-ра воспитала в актёрах понимание глубокой связи сценич. образа с общей формой спектакля, особенностями его жанрового решения, пространственной композиции, ритмич. построения. Поэтому, сохраняя богатство творч. индивидуальности, разнообразие в отборе выразительных средств, сов. актёры подчиняют своё творчество гл. задаче — раскрытию идейной сущности драматургич. произведения.

В 50-х гг. укрепляется связь И. а. с самодеятельностью, с народом, подтверждением этому являются приход на проф. сцену многих участников нар. т-ров и активное участие в подготовке спектаклей этих т-ров проф. актёров.

Наряду с актёрами старшего поколения, в творчестве которых раскрываются новые черты — Н. К. Черкасовым, Н. К. Симоновым, К. М. Скоробогатовым, В. Н. Пашенной, Б. Н. Ливановым, К. Кармом, А. Ф. Амтман-Бриедит и др.— в 50-х гг. на сценах сов. т-ров появляется молодое поколение актёров, также воспитанное на реалистич. традициях рус. т-ра, на системе Станиславского. Они глубоко и своеобразно преломляют эти традиции в живом, страстном современном иск-ве, стремятся к сосредоточенной передаче внутр. мира, интеллекта своих героев, к театрально-выразительной простоте, строгому отбору приёмов. К числу этих актёров принадлежат: О. Ефремов, Т. Доронина, И. Смоктуновский, О. Табаков, Э. Манджгаладзе, Б. Нерсесян, К. Роек и многие другие молодые актёры, работающие в т-рах народов СССР.

Партийность творчества, враждебная мещанскому объективизму, характеризует И. а. многонационального советского т-ра, имеющего своей главной целью воспитание народа в духе коммунизма. Поиски нового сценич. стиля, полного всестороннего выражения жизни в иск-ве, стремление раскрыть жизнь в её многообразии и в то же время в главных, определяющих чертах свойственны сов. актёрам всех поколений. Задачи сов. иск-ва, призванного показать жизнь народа во всём её многообразии, великом движении вперёд, созидательном труде, являются творч. программой передовых художников стран нар. демократии и всего мира.

И. а. музыкального театра, как и актёра драмы, опирается на законы сценич. действия. Качественное отличие этих законов определяется несхожестью драматургич. материала, различием условий сценич. творчества. Основой И. а. муз. т-ра, его главной отличит. особенностью является умение воплощать музыку в действии. Для драм. т-ра первоосновой сценич. творчества является литературный текст пьесы, для муз. т-ра — партитура композитора. Либретто помогает актёру-певцу или танцовщику уточнить, конкретизировать муз. образы, глубже понять замысел композитора, но ведущим, определяющим драматургич. элементом действия остаётся музыка. Она определяет идейное содержание произведения и характер сценич.

событий, раскрывает душевный мир действующих лиц, их типические черты и особенности; музыка в значит. мере определяет и форму спектакля.

В драм. спектакле речевые интонации актёров и характер их сценич. поведения возникают как естественный результат всего процесса работы над ролью и могут видоизменяться на каждом спектакле. В опере же вок. интонации, динамика и ритм сценич. действия определены заранее композитором и зафиксированы в партитуре. Однако роль артиста-певца (или танцовщика) не сводится только к точному воспроизведению предложенных композитором вок. интонаций и ритмов, он должен оправдать и оживить их собственными помыслами и чувствами, превратить пение (танец) в эмоционально-насыщенное, активное действие.

В зависимости от рода муз.-сценич. иск-ва (опера, балет, оперетта) основным выразит. средством артиста будет либо вокал, либо пластика (в оперетте — и слово), либо сочетание того и другого. Артист муз. т-ра объединяет в себе актёра, музыканта, певца, танцора, поэтому его иск-во является синтетическим. На разл. этапах развития муз. т-ра, в зависимости от историч. условий и эстетич. критериев времени, складывались различные точки зрения на природу синтетич. И. а. оперы, балета, оперетты. Преобладал интерес к звучанию голоса, вок. виртуозности (в итал. опере 18—19 вв.), к сценич. действию (франц. опера-буффа, водевиль), к звучанию оркестра (нем. опера вагнеровской школы), к слову и речевым интонациям в пении (речитативы в рус. операх). От этого различными были требования к артисту и его иск-ву. На всём протяжении истории муз. т-ра происходит борьба между тенденциями утвердить доминирующее значение одного из элементов И. а. муз. т-ра—драматич. игры или пения — над другим. Так, взгляд на оперу, как на костюмированный концерт, предполагает высокое развитие вок. техники исполнителей и пренебрежение актёрской игрой. Представление об опере, как о муз. драме, сложившееся к сер. 19 в. определило усиленное внимание к драм. иск-ву певца.

Рус. исполнит. культура в опере формировалась под влиянием передовой демократич. эстетич. мысли. Реалистич. муз. драматургия Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова и др. способствовала формированию особой исполнит. манеры, требующей органического сочетания певческого и актёрского мастерства. На принципах этой школы воспиталась плеяда рус. артистов-певцов, величайшим из к-рых был Ф. И. *Шаляпин*.

Большое значение для укрепления реалистич. оперного иск-ва на сов. сцене, в борьбе с ложными обветшалыми оперными «традициями» имела деятельность К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко. Зародившаяся на почве иск-ва МХАТ система Станиславского была успешно разработана применительно к особенностям муз. т-ра и иск-ву актёра-певца. Станиславский в работе с певцами обращал пристальное внимание на разработку вопросов дикции и культуры речи в пении, на приёмы, позволяющие придавать звучащему голосу ту или иную эмоциональную окраску, на связь И. а. с ритмом и др. элементами музыки. Советская оперная и балетная культура, также как и иск-во сов. оперетты, развиваются по пути дальнейшего утверждения принципов социалистич. реализма в муз. т-ре. Лучшие его представители достигают большой художеств. выразительности благодаря слиянию певческой и танцевальной техники с высоким актёрским мастерством. См. *Балет*, *Опера*, *Оперетта*.

И. а. стран Востока. И. а. народов Восточной (Китай, Корея, Япония) и Южной (Индия, Цейлон, Бирма, Индонезия, Вьетнам, Таиланд и др.) Азии существует в наст. время в двух основных формах: традиц. иск-во, сформировавшееся в глубокой древности, и новое, совр. И. а., возникшее под влиянием европ. и, в частности, рус. театр. культуры.

Традиционное театр. иск-во стран Востока сохранило в силу условий историч. развития этих стран традиционные формы до наших дней. Оно воспроизводит действительность особыми характерными для театр. иск-ва той или иной страны средствами. Близость театр. иск-ва стран Азии в прошлом к культовым обрядам (т-р Индонезии связан с почитанием животных и обрядами в честь предков, т-р Китая с культом предков, т-р Индии с чествованием героев и божеств, т-р Японии с земледельческой обрядностью и мистериальными представлениями) порождала канонич. условность, сохранение традиционной формы, далёкой от жизненной обстановки. Но вопреки условности внешней формы, И. а. стран Азии постоянно тяготело в творчестве лучших его представителей к правдивому по своей сущности воспроизведению действительности, даже если объектом этого воспроизведения являлись легендарные события, фантастические существа. Это определяет двойственность И. а. стран Востока: стремление исполнителей к обобщению, переходящему порой в условную символику, и в то же время проявление живой нар. струи, конкретность, порой бытовую сочность образов.

Исполнительское мастерство издавна имело в т-рах этих стран решающее значение, т. к. зрители обычно хорошо знали содержание представления и характер персонажей (пьесы традиционного т-ра заимствовались из фольклора, героич. эпоса, мифологических сказаний, популярных романов и повестей). Кроме того, в представлениях традиционного т-ра употреблялся особый, литературный язык, мало понятный основной массе зрителей, часто малограмотной. Поэтому внимание зрителей было сосредоточено на исполнении, на мастерстве участников представления.

Неповторимое своеобразие И. а. Китая, Японии, Индии, Индонезии и т. д. связано прежде всего с отсутствием в театр. иск-ве большинства стран Востока жанровой дифференциации, с сочетанием в одном спектакле элементов оперы, драмы, балета, пантомимы, синтетичностью представления. Актёры т-ров этих стран должны владеть в равной степени иск-вом сценич. речи и пения, жеста, пантомимы, танца и т. д. Создавая художеств. образы (историч., мифологич.), они используют в своем иск-ве разнообразные выразительные средства, в т. ч. и спортивно-цирковые (акробатика, фехтование и т. д.).

Отсутствие (кроме японского т-ра Кабуки) в традиционном т-ре народов Азии сценич. коробки (сцену заменял помост, открытый взорам зрителей с трёх сторон, или пространство, ограниченное с трёх сторон занавесками, или циновка, расстеленная на земле), и занавеса породило особые приёмы сценич. выразительности. Действуя на открытой площадке, актёр достигал тесного контакта со зрителем. Необходимость предельно концентрировать часто рассеянное внимание зрителей (в старом китайском т-ре зрители могли во время действия пить чай, громко разговаривать), обширность аудитории, незамкнутость пространства, где размещались места для зрителей (под открытым небом, или под лёгким навесом; зрители располагались часто на земле), породили резкие акценты исполнения, а отсутствие декораций (за исключением японского т-ра Кабуки) — мастерство игры с воображаемыми предметами, систему приёмов, к-рыми исполнитель обозначал место и обстановку действия.

Для традиционного т-ра народов Азии характерно чёткое деление персонажей на группы, близкие с амплуа европ. т-ра, порождающее ограниченную актёрскую специализацию.

Так, в китайском театре — шэн (положительные герои), дань (героини), да хуа-лянь (преим. отрицательные персонажи), чоу (комедийные), мо (второстепенные персонажи); в японском т-ре Но — боги, мужчины-воины, женщины, безумные, демоны; в японском т-ре Кабуки — татияку (положительный герой), катакияку (злодей), докояку (комик), вакасюката (молодые люди), оннагата (женщины); в индийских представлениях катакхали — зелёный вешам (боги и герои), вешам ножа (герои — соперники богов), чёрный вешам (ведьмы), бородатый вешам (лесные духи), гладкий вешам (женщины и «святые») и т. д.

Переход с одного амплуа на другое в традиционном т-ре почти невозможен. Исполнители различных амплуа отличаются друг от друга гримом, костюмом, пластикой (походка и рисунок движения), жестом, особой манерой голосоведения, пения, особым ритмом всего сценич. поведения и т. д. Так возникла стройная, но сложная система игры. Каждая группа ролей, а в некоторых случаях и каждая отдельная роль имеют разработанные до мельчайших подробностей и закреплённые вековой традицией приёмы сценич. выразительности. Актёр должен освоить эти приёмы, установившуюся традицией манеру исполнения. Совершенствование и развитие традиции возможно лишь в определённых границах, строго регламентирующих творчество.

В китайском и японском т-рах важнейшим средством актёрской выразительности является сценич. речь; она далека от обычной бытовой речи, специально ритмически организована, зачастую сопровождается музыкой. Для каждой сценич. ситуации в течение веков вырабатывались особые формы монолога и диалога, мелодич. и драматич. речитатива. В сценах, требующих максимальной выразительности, речь переходила в пение. В ряде случаев игра актёров носила пантомимический характер и сопровождалась пением хора или рецитацией чтеца (в японском т-ре Кабуки). В нек-рых т-рах (индонезийский ваянгтопенг, индийский катакхали и др.) текст произносит особый, не принимающий участия в действии, исполнитель, к-рый пением и речитативом поясняет игру актёров, участвующих в пантомиме.

Определённые формы имеет и сценич. движение. Оно обычно координируется с речью, часто носит условно-символич. характер (в индийском т-ре и в др.). С помощью «языка жестов» актёр ведёт диалог. Так, напр., в индийском катакхали, где актёр не произносит текст, жесты, в частности положения пальцев (мудра), имеют особое значение и выражают определённые понятия («земля», «Вишну», «слон», «бык», «созерцание» и т. д.). В китайском т-ре детально разработаны движения рук («отрицающие» руки, «скрывающие» руки, «плачущие» руки, «хватающие» руки, «отдыхающие» руки и т. д.) и даже одной руки (рука — «открытая», «направляющая», «бессильная», «обороняющаяся», «отказывающая» и т. д.). Общий рисунок движения, в к-ром отдельные жесты плавно и ритмично переходят от одного к другому, образуя своеобразные фазы движения, прерывается для усиления впечатления особыми паузами, во время к-рых актёр на секунду застывает в чёткой и выразительной позе. Т. о., движение исполнителей обычно сохраняет известную статуарность, как бы распадается на ряд последовательно изменяющихся поз (в японском т-ре Кабуки, напр., существуют «поза охватывания столба», «поза после бросания камня»), а в конце акта все исполнители замирают в особой позе — живой картине. Когда действие достигает своей кульминации, движения исполнителя переходят в танец. Это происходит так же легко и органично, как и переход к ритмизованной речи и к пению. Движение часто определяется характером и общественным положением персонажа. В китайском т-ре, напр., гражданский положительный герой при ходьбе выбрасывает несгибающиеся ноги в стороны и при этом поглаживает бороду; военный положительный герой ходит «тигровыми шагами» — как бы скользит и застывает на месте, ускоряя темп движения во время ухода со сцены; «почтенная матрона» при ходьбе не должна отделять ног от сцены; «обольстительная красавица» переступает, плотно сжав колени; отрицательный герой ходит, широко выбрасывая ноги; «комик» обладает торопливой крадущейся походкой. Большое значение имеет манера появления и ухода актёра со сцены — напр., в японском Кабуки широкие прыжки в порывистом темпе (тобироппо).

Многие роли требуют от актёра акробатич. подготовки, а многочисленные и продолжительные сцены сражений, характерные для спектаклей традиционного т-ра, представляют собой обычно фейерверк акробатич. трюков. Актёры также должны в совершенстве владеть различными видами оружия, фехтовальным мастерством.

Костюм, головной убор, грим и другие театр. аксессуары также точно регламентированы традицией. Они помогают определить характер, положение действующего лица. Декоративные, нарядные зрелищно-яркие костюмы далеки от бытового правдоподобия; дорогие материи, богатые украшения и отделки используются даже для костюмов бедняков. Расцветка костюма часто символично обозначает психологич. сущность действующего лица.

В китайском т-ре костюм жёлтого цвета носят императоры, в красном появляются верные, преданные и храбрые министры и военачальники, злые и жестокие люди ходят в чёрном, а чиновники с дурным характером — в голубом, и т. п. Большое значение придаётся пышному головному убору, представляющему собой обычно целое сооружение. Характер, положение действующего лица определяет и грим.

В китайском т-ре, напр., верные, прямодушные и стойкие люди имеют красное лицо, люди буйного вспыльчивого характера — чёрное, а белый цвет лица обозначает низость, жестокость и вообще все отрицательные качества. Демонические персонажи появляются с зелёным, а божественные — с золотым лицом. Если у актёра на виске изображена монета, значит зритель имеет дело с сребролюбцем. В индийском катакхали у героев зелёные лица, а у их противников — нос особой формы.

Строго регламентированный для каждого персонажа — символич. по цвету и рисунку грим носит в нек-рых т-рах (китайском, японском, индийском) условный характер. Он близок маске, к-рую ещё в недавнем прошлом применяли актёры всех видов традиционного т-ра народов Азии (в нек-рых т-рах маски сохранились до наших дней — японский т-р Но, цейлонский Колама, таиландский т-р, индийский катакхали, индонезийский топенг и др.). Маски и отдельные предметы (атрибуты) также определяют характеристику персонажа, помогают уяснить сущность действия.

В некоторых высокоразвитых т-рах (китайский, индийский, японский) значительное внимание уделяется и психологич. разработке роли, что нашло отражение в теоретич. трудах, созданных в этих странах. Но, обращаясь к психологич. основе И. а., теоретики т-ра в первую очередь уделяли внимание разработке способов внешнего выражения чувств, настроений, психологич. категорий. И это способствовало нормативной канонизации И. а. Так, китайская традиционная театр. теория предлагает восемь психологич. категорий (па-син) — благородство, низость, богатство, бедность, глупость, безумие, болезнь, опьянение — и четыре основных эмоции (сы-чжуан)— радость, гнев, печаль, испуг. Каждая из этих категорий требует особых взгляда, интонации, жеста, движений. Желая передать благородство, исполнитель должен был использовать прямой взгляд, глубокий голос, тяжёлую походку; глупость характеризовалась растерянным видом, опущенными глазами, раскрытым ртом, мотающейся головой и т. д.

Известный японский драматург и театр. деятель 15 в. Сэами основным принципом И. а. считал подражание (мономанэ), т. е. высшее воспроизведение действительности и определял средства подражания — богам, демонам, хэйанским аристократам, камакурским воителям, женщинам, старцам, безумным, монахам, призракам, китайцам, дровосекам, угольщи-

кам, солеварам. Сэами требовал, чтобы исполнитель не ограничивался только внешним подражанием, но и стремился раскрыть внутреннюю сущность изображаемого (югэн). Тикамацу Мондзаэмон (1635—1724)—крупнейший драматург т-ра Кабуки и марионеток—утверждал, что театр. иск-во находится на грани действительности и вымысла. Теория древнеиндийского драматич. иск-ва нашла отражение в трактате «Натьяшастра», относящемся к 4 в.до н. э. (авторство «Натьяшастры» приписывается аскету Бхарате), и излагающем вопросы происхождения т-ра, теории сценич. иск-ва, законы построения драмы. «Натьяшастра» предлагает различать чувства (бхава) — любовь, веселье, печаль, гнев, энергия, страх, отвращение, удивление и настроения (раса) соответствующие чувствам,— эротическое, комическое, патетическое, грозное, героическое, боязливое, волшебное и т. д. Согласно «Натьяшастра» актёр должен сочетать в своей игре чувства и настроения (любовь и эротич. настроение требуют нежного взора, игры бровями, кокетливых взглядов, грациозных жестов, ласковых интонаций и т. д.).

Особенного мастерства требовало исполнение актёром-мужчиной женских ролей, что до недавнего времени являлось характерной особенностью т-ра Азии (в нек-рых традиционных т-рах сохранилось до наших дней). Это мастерство было так велико, что женщины посещали т-р, чтобы учиться у актёров, исполняющих женские роли (китайский, японский т-ры), манерам, женственности.

Обучение И. а., к-рое носило в странах Азии цеховоремесленный характер, начиналось в раннем детстве, с 7—8 лет. Исполнительские традиции передавались из поколения в поколение, старый опытный актёр сообщал свой опыт ученикам, к-рые были обычно его детьми, внуками или детьми бедняков, отданными ему в обучение. Учащиеся беспрекословно выполняли все требования своего учителя и проводили большую часть жизни в занятиях. Обучение включало длительную физическую тренировку, постановку голоса (способность резко изменять тембр голоса). Будущий актёр должен был овладеть иск-вом сценич. речи в различн. формах (от речитатива сказового характера до ариозного пения), жеста, пантомимы, танца, свободно владеть своим телом, добиться мастерства в фехтовании и акробатике. В подготовку актёров входили и занятия иск-вом живописи, чтобы исполнитель мог понимать значение цвета и узора костюма своего героя и умел выполнить сложный грим.

Еще во время обучения определялся тот круг ролей, к-рые должен был играть актёр. Чаще всего это были роли, исполнявшиеся его учителем. Ученик изучал, как надо играть ту или иную роль, точно повторяя приёмы, используемые учителем, к-рый в свою очередь перенял их у мастеров предыдущего поколения. Так накапливался репертуар, и, заканчивая обучение (обычно в 18 лет), будущий актёр мог играть несколько десятков ролей.

От отца к сыну, от учителя к ученику переходили не только навыки мастерства, но и артистич. имя, к-рое присваивалось новому актёру в торжественной обстановке, во время дебюта (в японской труппе т-ра Кабуки, гастролировавшей в СССР в 1960, выступали актёры Итикава Эннокэ II, его сын Итикава Дансиро и его внук Итикава Данко). К имени прибавляется иногда и порядковый номер (основные женские роли в труппе Итикава Эннокэ II исполнял актёр Накамура Утаэмон VI).

Развитие И. а. стран Востока шло по пути более верного воспроизведения действительности, не разрушая при этом установившихся древних традиций исполнительства. Постепенно усложнялась типизация персонажей. Детализация приёмов исполнения

была направлена на то, чтобы как можно более полно выразить внешний и внутренний образ изображаемого персонажа. Каждое амплуа приобретало внутреннюю дифференциацию. Появились новые персонажи.

В т-ре Кабуки амплуа положительного героя распалось на роли «мужественного героя» (араготоси), «женственного героя» (ваготоси), «рассудительного героя» (дзицуготоси); амплуа отрицательного героя дифференцировалось на роли «приятеля» (дзицуаку), «злодея из аристократии» (кугэаку), «злодея-любовника» (ироаку), «доброго злодея» (дзицукатаки) и т. д. В китайском т-ре с течением времени все роли стали делиться на «военные» (у) и гражданские (вэнь), а отдельные амплуа образовывали целые группы (чжэнь-шэн, лао-шэн — герои зрелого возраста; сяо-шэн — юноши, цюн-шэн — молодые учёные, ва-ва-шэн — подростки; чжэн-хуа-дань — молодые героини, у-дань — воительницы, цай-дань — сводницы и т. д.). В индийском катакхали количество вешам насчитывалось более десятка.

Актёр традиционного т-ра освободился от маски. Основным средством актёрской выразительности стала мимика.

С конца 19 в. во многих странах Азии возникли т-р и драматургия совр. общеевроп. типа.

В Индии первый т-р был создан ещё в 18 в. на яз.бенгали рус. путешественником и учёным Г. Лебедевым. В период своего возникновения т-ры эти носили любительский характер. Исполнителями были студенты, обучающиеся за пределами родины и организующие по возвращении домой постановку той или иной увиденной ими за рубежом пьесы. Если постановка оказывалась удачной, любительский коллектив продолжал свою деятельность и ставил ещё несколько спектаклей; наиболее стойкие коллективы сохранялись.

Постепенно усваивая принципы зап.-европ. театр. иск-ва, И. а. в этих т-рах выходит из стадии любительства и подражания. В нек-рых странах (Китай, Япония) появляются крупные актёры, высокопроф. коллективы. Одновременно происходит становление и развитие драматургии нового типа на языке, близком к нар. распространённой речи, с содержанием, отражающим совр. жизнь, быт различных слоев населения. Так, наряду с традиционным И. а. появляется И. а., ставящее своей задачей воссоздание образов героев и событий современности, показ на сцене живого человека с его обычными движениями, жестами, интонациями, манерой выражения эмоций.

В Китае в начале 20 в. группа студентов, обучавшихся в Японии, во главе с Оуян Юй-цянем (ныне видный театральный деятель Нар. Китая), создала общество «Весенние ивы» и осуществило постановку ряда переводных пьес (Ибсена и др.). «Движение 4 мая» 1919 способствовало распространению этого нового т-ра, получившего название т-ра разговорной драмы (хуацзюй). Труппы т-ра разговорной драмы создавались в Народно-освободительной армии и широкое развитие получили после создания Китайской Народной Республики. Деятели кит. т-ра разговорной драмы стремятся сочетать достижения мирового реалистич. И. а. с лучшими традициями кит. т-ра, синцюй. Создавая образы современников, они сохраняют мягкую пластичность движений, традиционное муз. сопровождение.

Сходный процесс происходил и в Японии, где в первые десятилетия 20 в. возникло движение за новый т-р — сингэки. Объединения любителей ставили пьесы Ибсена и др. зап.-европ. драматургов. В 1906 была создана труппа, получившая название «Литературно-художественная ассоциация», ставившая пьесы Шекспира и написанные по канонам шекспировской драматургии пьесы Цубоути Сёё. В 1913 создана первая проф. труппа во главе с актрисой Мацуи Сумако, поставившая «Воскресение» по Л. Толстому, «Нору»; «Монну-Ванну» Метерлинка, «Родину» Зудермана, в 1924 — «Малый т-р» под рук. Цукидзи, стремившийся перенести на японскую сцену лучшие спектакли зарубежных т-ров, сохраняя их режиссёрский замысел и трактовку образов. Эти т-ры положили основу новому направлению в И. а. Японии. Реалистич. и остро-политич. направленность получило И. а. в рабочих т-рах Японии, созданных бастующими рабочими в 20-х гг.

В Индии становление совр. т-ра происходило в Бенгалии в конце 19 — нач. 20 вв. и являлось в значительной мере откликом деятелей культуры на движение за социальные реформы. Развитию передового нац. театр. иск-ва, противостоящего коммерческому т-ру, способствовал Р. Тагор, к-рый был не только драматургом, но режиссёром и актёром; он требовал от актёра постоянного наполнения игры мыслью, глубокого раскрытия идеи.

Положительное влияние на развитие нового т-ра стран Азии и И. а. этого т-ра имел опыт реалистич.

рус. т-ра. Уже в 20 гг. на китайской сцене ставились «Ревизор», «Гроза», «Дядя Ваня», «Вишнёвый сад», «Власть тьмы», «Плоды просвещения». Японский т-р сингэки развивался под влиянием рус. литературы и драматургии. В т-ре Цукидзи ставились пьесы Гоголя, Чехова, Горького, копировавшие спектакли МХТ («Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишнёвый сад»).

Русская реалистич. драматургия определила появление нац. драмы нового типа и вызвала к жизни новую реалистич. манеру игры актёров. Большое значение в формировании новой актёрской техники имело появление на англ. яз. книги К. С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве» (1924). С этого времени идеи Станиславского стали доступными театр. деятелям народов Азии и дали прочную основу развитию нового И. а. (в 50-е гг. переведены труды Станиславского «Работа актёра над собой в творческом процессе переживания» и «Работа актёра над собой в творческом процессе перевоплощения»). Система Станиславского оказала воздействие на развитие кит. т-ра разговорной драмы, нового японского и др. т-ров. Борьба за сценич. ансамбль, за создание глубоких, правдивых жизненных образов находится в центре внимания актёров этих т-ров. В Китае, Корее, Индонезии система Станиславского изучается в специальных театр. учебных заведениях, созданных по образцу сов. театр. вузов. Проф. подготовке новых актёрских кадров помогают мастера сов. театр. иск-ва.

Актёры нового поколения создают образы, близкие современности, наследуя и развивая лучшие традиции старых мастеров, но внимание их направлено на раскрытие внутр. мира героя в его связи с окружающей действительностью, на поиски новых выразительных средств, внешнего рисунка роли. Всё большее признание получает требование единства режиссёрского замысла, придающего целостность и стройность спектаклю, актёрскому ансамблю. Работа над совр. темой, создание образа современника расширили диапазон и изменили установившиеся амплуа.

В то же время в театр. жизни стран Азии по-прежнему важнейшее место занимает традиционный класснч. т-р с его особенностями, виртуозно разработанным И. а., но т-р этот и его исполнительское мастерство переживают заметную эволюцию. Актёры стремятся сочетать нац. традиции с отражением реальной совр. действительности, выразить общечеловеческие идеи в их совр. звучании и уделяют большое внимание раскрытию душевного мира своих героев.

Так, в Китайской Народной Республике получают совершенствование и дальнейшее развитие формы традиционного т-ра (Административный совет Центр. Нар. правительства принял решение о реформе т-ра, направленной на обращение традиционного т-ра к современности, превращение его в орудие пропаганды новых идей).

В иск-ве Кабуки попытки, направленные на обновление т-ра, системы И. а. проводятся уже с нач. 20 в. В т-ре «Дзэнсиндза», созданном в 1931 и возглавляемом Каварадзаки Тёдзюро, наряду с легендарными пьесами ставились спектакли, отражающие совр. жизнь, а актёры стремились сочетать в своей игре традиционные и новые приёмы. Наряду с условным гримом, особой речевой манерой и жестами — символами у исполнителей появлялись приёмы бытовой характерности, использовался общепринятый грим.

В Индии сохраняются и играют ведущую роль в театр. жизни страны раал. виды нар. т-ра (катакхали, джатра и др.), в представлениях к-рых принимают участие проф. актёры и режиссёры. Ассоциация нар. т-ров Индии, созданная в 1943 и призвавшая деятелей театр. иск-ва отражать жизнь и борьбу народа, его стремление к миру, демократии, использует для этой цели традиционные формы. Но, играя спектакли в форме катакхали или джатры, на открытом воздухе, ночью, пользуясь условными традиционными приёмами, актёры рассказывают (обычно жестом, мимикой) зрителям о волнующих событиях современности, наполняют представления злободневным содержанием.

События современности находят себе место и в представлениях индонезийских т-ров лудрук и кетопрак.

Для современного т-ра народов Азии характерно не только стремление сохранить и развить традиционные формы т-ра, овладеть новыми формами европейского театр. иск-ва, но и попытка сочетать эти две столь различные казалось бы формы творчества. В ряде случаев наблюдается процесс взаимопроникновения и взаимовлияния традиционного т-ра и т-ра европейского типа.

В этом процессе, далеко еще не завершённом и находящемся в движении, большую роль играют актёры, выдающиеся мастера как традиционного, так и «нового» театр. иск-ва. Среди многих выдающихся актёров театра народов Азии, определяющих становление нац. иск-ва: Мэй Лань-фан, Чжоу Синь-фан, Гай Цяо-тянь, Чэнь Бо-хуа, Чэн Янь-цю, Сяо Чан-хуа, Ли Юй-жу, Чжан Мэй-цзюань, У Сюэ (Китай); Гопинатх, Кунджу Куруп, Валатхол, Кришна Китти, Притхвиредж Капур, Шишир Бхадури, Шанбу и Трипти Митра (Индия); Итикава Сададзи II, Итикава Сётё III, Итикава Эннокэ II, Накамура Утаэмон VI, Сэнда Корэя, Ямамото Ясуэ, Сугимура Харуко, Акутагава Хироси (Япония); Ден Нам Хи, Лим Со Хян, Пак Ен Син, Бя Ен, Ю Ын Ген (Корея); Нгуен тан-Тяу (Вьетнам) и мн. др.

См. статьи: *Китайский театр*, *Индийский театр и драматургия*, *Индонезийский театр и драматургия*, *Корейский театр и драматургия*, *Японский театр*.

Лит.: Общие работы.— Акимов Н., О театре, Л.— М., 1962; Алперс Б. В., Актерское искусство в России, т. 1, М.—Л., 1945; Антуан А., Дневники директора театра. 1887—1906. Свободный театр. Одеон. Театр Антуана, пер. с франц., М.—Л., 1939; Белинский о драме и театре. Избр. статьи и высказывания, М.—Л., 1948; Беседы К. С. Станиславского в студии Большого театра в 1918—1922 гг. Записаны засл. артисткой РСФСР К. Е. Антаровой, 3 изд., М., 1952; Бирман С. Г., Труд актера, М., 1939; её же, Путь актрисы, М., 1959; Бояджиев Г., Поэзия театра, М., 1960; Брехт Б., О театре. Сб. статей, пер. с нем., сост. предисл. и коммент. Е. Г. Эткинда, М., 1960; Вайтите И. В., Формирование творческого характера актёра, М., 1961; Вахтангов Е. Б., Записки. Письма. Статьи, М.—Л., 1939; Гёте В., Правила для актеров, «Театр и драматургия», 1933, № 8; Горчаков Н. М., К. С. Станиславский о работе режиссера с актером, М., 1958; Дидро Д., Парадокс об актере, пер., вступ. статья и прим. К. Державина, Л.—М., 1938; Ершов П. М., Технология актёрского искусства. Очерки, М., 1959; Жемье Ф., Театр. Беседы, собр. П.Гаеллем [пер. с франц., вступ. ст. и коммент. А. Г. Гулиева], М., 1958; Залесский В. Ф., Искусство актёра, М., 1959; Золя Э., Натурализм в театре, пер. [с франц.], Полное собр. соч., т. XLV, Киев, [1903]; Кнебель М. О., Слово в творчестве актера, М., 1954; Коклен-старший Б., Искусство актера, пер., вступ. ст. и прим. А. Г. Вовшенсона, Л.—М., 1937; Ленский А. П., Статьи. Письма. Записки, 2 изд., М., 1950; Марджанишвили К. А., Творческое наследие, в 2-х тт., т. 1, Тбилиси, 1958; Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М. и Аксенов И. А., Амплуа актера, М., 1922; Михоэлс С. М., Статьи. Беседы. Речи (сост. ред. и авт. примеч. К. Рудницкий. Предисл. Ю. Завадского), М., 1960; Охлопков Н. П., Вам молодым, М., 1961; Проблемы творческого воспитания актёра. Сб. статей, М., 1959; Рейнгардт М., Актер, «Искусство», 1929, № 3—4, с. 61—65; Сальвини Т., Несколько мыслей о сценическом искусстве, «Артист», 1891, № 14, с. 58—60; Станиславский К. С., Работа актера над собой. Дневник ученика, ч. 1—2, М., 1951; его же, Работа актера над ролью. Фрагменты, в кн.: Ежегодник Моск. Художеств. театра. 1948 г., т. 1, М., 1950; его же, Художественные записи. 1877—1892, М.—Л., 1941; его же, О ремесле, «Культура и жизнь», 1921, № 5—6; то же, «Театр», М., 1938, № 1; Сушкевич Г. М., Семь моментов работы над ролью, Л., 1938; Тальма, О сценическом искусстве, [пер.], М., 1888; Толубеев Ю., Путь к образу, М., 1952; Топорков В. О., О технике актера, М., 1954; Цимбал С. Л., Актёр и драматург. Критич. статьи, Л.— М., 1960; Шиллер Ф., О современном немецком театре, в кн.: Шиллер Ф., Собр. соч. в 8 тт., пер. с нем., т. 6, М.—Л., 1950, с. 3—10; Archer W., Masks of faces? A study in the psychology of acting, L.—[N. Y.], 1888; L'Arronge A., Deutsches Theater und deutsche Schauspielkunst, B., 1896; Bab J., Schauspieler und Schauspielkunst, B., 1926; Bernhardt S., L'art du théâtre, la voix, le geste, la prononciation, P., 1923; Cole T. and Chinoy H. K. (eds), Actors in acting; the theories, techniques and practices of the great actors of all times as told in their own words, N. Y., 1949; Coquelin B. C., L'art

et le comédien, P., 1880; Devrient E., Geschichte der deutschen Schauspielkunst, bearb. von W. Stuhlfeld, B., 1929; Diderot D., Paradoxe sur le comédien, P., 1902; Dullin Ch., Souvenirs et notes de travail d'un acteur, P., 1946; Franklin M. A., Rehearsal. The principles and practice of acting for the stage, N. Y., 1938; Jouvet L., Le comédien désincarné, P., 1954; Mantzius K., A history of theatrical art in ancient and modern times, v. 5, L., 1909; Mercier L. S., Du théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique, Amst., 1773; Redgrave M., The actor's ways and means, L., 1953; Sceroe, Mask of face. Reflections in an actor's mirror, L., 1959; Shaw B., Plays and players, L., 1952; Zolá E., Le naturalisme au théâtre, P., 1881.

Мемуары актёров (выборочно): Давыдов В. Н., Рассказ о прошлом. Запись, введение и прим. А. М. Брянского, М.—Л., 1931, Л., 1962; Дикий А. Д., Повесть о театральной юности. (Вступ. ст. А. Мацкина), М., 1957; Ильинский И., Сам о себе, М., 1961; Ленский А. П., Статьи. Письма. Записки. (Вступ. ст. Н. Зографа), 2 изд., М., 1950; Л. М. Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы, переписка, записные книжки. (Сост. и примеч. к письмам Н. Леонтовского), М., 1960; Монахов Н. Ф., Повесть о жизни. Лит. ред. и вводная ст. С. С. Мокульского, Л., 1936; Мочалов П. С., Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. Современники о П. С. Мочалове, М., 1953; Жизнь и творчество русского актера Павла Орленева, описанная им самим. Предисл. А. В. Луначарского, М.—Л., 1931; Пашенная В., Искусство актрисы, М., 1954; Ристори А., Этюды и воспоминания, пер. Ек. Б-вой, СПБ, 1904; Савина М. Г., Горести и сказания. Записки, Л.— М., 1961; Сакасаганский П. К., Из прошлого украинского театра, М.—Л., 1938; Скарская Н. Ф. и Гайдебуров П. П., На сцене и в жизни. Страницы автобиографии, М., 1959; Сольский Л., Воспоминания..., пер. с польск., М., 1961; Соболь щиков-Самарин Н. И., Записки, 2 изд., Горький, 1960; Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, 8 изд., М.—Л., 1948; Тиме Е. И., Дороги искусства, М.— Л., 1962; Толчанов М. И., Мои роли. (Предисл. П. Маркова), М., 1961; Туровская М. И., О. Л. Книппер-Чехова. 1868 — 1949, М., 1959; Чехов М. А., Путь актера. С предисл. П. И. Новицкого, Л., 1928; Щепкин М. С., Записки. Письма. Современники о М. С. Щепкине, М., 1952; Южин-Сумбатов А. И., Воспоминания. Записи. Статьи. Письма, М.—Л., 1941; Юрьев Ю., Записки, ч. 1, 1872—1893, ч. 2. 1893—1917, ч. 3. 1917—1919. Письма, статьи, речи, Л.—М., 1948; Яблочкина А. А., 75 лет в театре, М., 1960.

The Bancrofts: recollections of sixty years..., L., 1909; An apology for the life of Mr. Colley Cibber, comedian and late patentee of Theatre-Royal, Dublin, 1740; Mémoires d'Hyppolite Clairon et réflexions sur l'art dramatique, publ. par elle-même, P., 1798; Mémoires de Fleury de la Comédie Française, précédés d'une introduction, v. 1—6, P., 1835—36; Gielgud J., Early stages, L., 1939; Mémoires de Aug. Guil. Iffland, auteur et comédien allemand. Avec une notice sur les ouvrages de cet acteur, P., 1823; Les souvenirs de Frédérick Lemaître, publiés par son fils..., 2 éd., P., 1880; The diaries of William Charles Macready. 1833—1851, ed. by W. Toynbee, L., 1912; Mémoires de F. R. Molé, précédés d'une notice sur cet acteur par M. Etienne..., P., 1825; Possart E. von, Erstrebtes und Erlebtes. Erinnerungen aus meiner Bühnentätigkeit, B., 1916; Ristori A., Études et souvenirs, 3 éd., P., 1887; Ellen Terry's memoirs, with pref., notes and additional biograph. chapters by Ed. Craig and Cr. St. John, N. Y., 1932; Grzymała-Siedlecke A., Swiat actorski moich czasów, Warsz., 1957; Noble P., Reflected glory. An autobiographical sketch, L., 1958; Мэй Лань-фан, Сорок лет жизни на сцене (Утай шэнхе сыши нянь), сб. 1—2, Шанхай, 1953 (на кит. яз.).

Монографии об актерах (выборочно): Аксаков С. Т., Иков Емельянович Шушерин и современные ему театральные знаменитости, в кн.: Аксаков С. Т., Полн. собр. соч., т. 3, СПБ, 1886; Альтшуллер А., Александр Евстафьевич Мартынов, Л.—М., 1959; Бень иш Р. М., Пелагея Антиньевна Стрепетова, Л., 1947; Боянджиев Г., В. П. Марецкая. Творческий путь актрисы, М., 1954; Виленкин В. Я., Качалов, М., 1962; Ф. Г. Волков и русский театр его времени. Сб. материалов. Отв. ред. Ю. А. Дмитриев, вступ. ст. Всеволодского-Гернгросса, М., 1953; Гвоздев А., От акробатизма к трагическому искусству (Жизненный путь реформатора немецкой сцены Фридриха Шредера), в кн.: Гвоздев А. А., Из истории театра и драмы, П., 1923, с. 67—84; Дерман А., Московского Малого театра актёр Щепкин, М., 1951; Дурылин С. Н., Мария Николаевна Ермолова, М., 1953; Дурылин С., Пров Михайлович Садовский. Жизнь и творчество. 1874—1947, М., 1950; Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников, М., 1955; М. К. Заньковецка (1860—1934), Київ—Харків, 1937; Зограф Н., Александр Павлович Ленский, М., 1955; В. И. Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем, М., 1954; Капралов Г. А., Юрий Толубеев, Л. — М., 1961; М. П. Лилина (сост. и примеч. к письмам Н. Леонтьевского), М., 1960; Клинчин А., Николай Хрисанфович Рыбаков. 1811—1876, М., 1952; Кугель А., Театральные портреты, П.—М., 1923; Марков П. А., Театральные портреты. Сб. статей, М.— Л., 1939; Минц Н., Давид Гаррик, М.—Л., 1932; Стрепетова П. А., Жизнь и творчество трагической актрисы, Л.—М., 1959 (Сост. Р. М. Беньяш); Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской, под ред. Карпова, СПБ, 1911; Тальников Д., В. Ф. Комиссаржевская, М.—Л., 1939; Топуридзе Е. И., Элеонора Дузе, М., 1960; Троицкий З., Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии, М.—Л., 1940; Финкельштейн Е. Л., Мария Дорваль, в кн.: Записки Ленингр. театрального ин-та, под общ. ред. С. С. Мокульского, т. 1, Л., 1941, с. 116—141; Хайченко Г. А., Игорь Ильинский, М., 1962; Цимбал С. Л., Творческая судьба Певцова, Л.—М., 1957; Шнейдерман И., Мария Гавриловна Савина. 1854—1915, Л.—М., 1956; Эфрос Н. Е., В. И. Качалов, П., 1920; Armstrong M. N., Fanny Kemble, a passionate Victorian, N. Y., 1938; Arthur G., From Phelps to Gielgud, reminiscences of the stage through sixty-five years, L., 1936; Bab J. und Handl W., Deutsche Schauspieler. Porträts aus Berlin und Wien, B., 1908; Baker H., John Philip Kemble. The actor in his theatre, Cambr. (Mass.), 1942; Barker F., The Oliviers a biography, L., 1953; Barton M., Garrick, L., 1933; Duval G., Fréderic Lemaître et son temps. 1800—1876, P., 1876; Findlater R., Michael Redgrave actor, Melb., 1956; Gregori F., Joseph Kainz, B.—Lpz., 1904; Hillebrand H. N., Edmund Kean, N. Y., 1933; Hobson H., Sir Ralph Richardson..., L., 1958; Irving L., Henry Irving, the actor and his world, L., 1951; Lucas-Dubreton J., Rachel, P., 1936; Ludwig F., Ludwig Wüllner, sein Leben und seine Kunst, Lpz., 1931; Marshall H. and Stock M., Ira Aldridge. The Negro tragedian, N. Y., 1958; Maciejakowski J., Natanson W., Ludwig Solski, Warsz., 1954; Oman C., David Garrick, L., 1958; Rasi L., La Duse, Firenze, 1901; Skinner O., The last tragedian. Booth tells his own story, N. Y., 1939; Smidt H., Der grosse Devrient. Ein deutsches Schauspielerleben, B., [s. a.]; Szczublewski J., Helena Modrzejewska, Warsz., 1959; Trewin J. C., Edith Evans, L., 1954; Trewin J. C., Sybil Thorndike, L., 1955; Williamson A., Paul Rogers, L., 1956. Winterstein E. von, Mein Leben und meine Zeit, B., 1959.

Г. Б., Е. Ф. (зап.-европ. т-р), *Т. Р.* (рус. т-р), *Гр. К.* (муз. т-р), *И. Кр., Арс. А.* (т-р стран Востока).

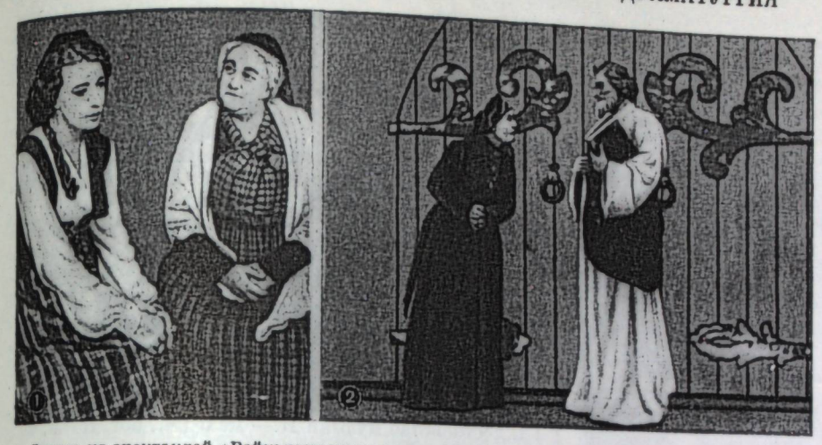
«ИСКУССТВО И ЖИЗНЬ» — русский советский журнал, выходивший в Ленинграде ежемесячно в 1938—41 (в 1924—37 издавался под назв. «Рабочий и театр»). Орган управления по делам искусств при Ленингр. Облисполкоме. Ответств. редактор — А. П. Штейн. В журнале печатались статьи по вопросам т-ра, музыки, кино, цирка, эстрады, изобразит. иск-ва, самодеятельности.

ИСКУ́ССТВО РЕЖИССЁРА — см. *Режиссура.*

ИСЛА́НДИ (Islandi) [наст. фам.—Гудмундсон (Gudmundsson)], Стефан (р. 6.X.1907)—исландский артист оперы (лирико-драматический тенор). Пению обучался в Милане (1930—35). Впервые выступил на оперной сцене во Флоренции в 1933 и вскоре завоевал широкую известность. В 1935—40 гастролировал во мн. странах Европы, в 1946 — в США. Из-за отсутствия в Исландии оперного т-ра выступал на родине эпизодически. Воспитанник итал. вок. школы, И. обладал высокой муз. культурой, гибким подвижным голосом яркого тембра, ровно звучавшим во всех регистрах. Особый успех имел в произв. Верди и композиторов-веристов.

Партии: Герцог, Альфред, Рудольф; Пинкертон («Чио-Чио-сан»), Туридду («Сельская честь» Масканьи), Хозе и др. *Вс. Т.*

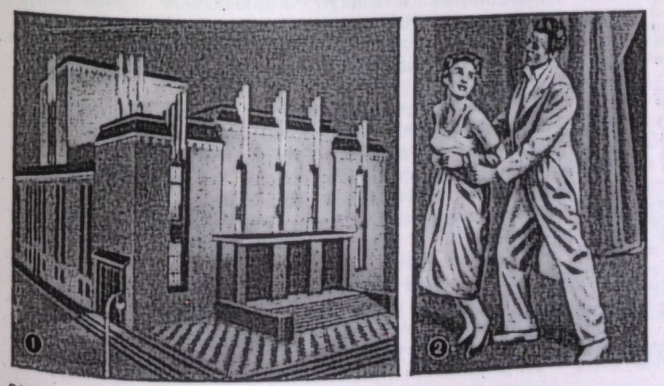
ИСЛА́НДСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. Элементы драм. действия содержались в поэзии скальдов, в древних исландских сагах, ср.-век. римах (разновидность баллады). Однако становлению и развитию И. т. и д. препятствовали политич. зависимость и экономич. отсталость страны, малочисленность населения, в т. ч. городского. С 1720 учащиеся лат. школы в Скальхольте ставили дат. школьные драмы и студенч. комедии на латыни и в переводе на исланд. яз. В конце 18 в. осуществляются первые попытки постановок комедий дат. драматурга Хольберга и варьирующих их мотивы фарсов исландца С. Пьетурсона. В 1799 школа переехала в Рейкьявик и в 1-й пол. 19 в. была единств. центром театр. жизни Исландии. С 60-х гг.



Сцены из спектаклей «Рейкьявикского театрального общества»: 1. «Домой» Л. Сигурдбьерсона. 1940.2. «Золотые ворота» Д. Стефаунсона. 1941.

19 в. в столице возникли любительские труппы. Наиболее долго и успешно работала труппа, возглавлявшаяся худ. С. Гудмундсоном. Здесь ставились комедии дат. авторов (Хольберг, Хейберг, Херц, Хоструп). В 1861 М. *Йохумсон* написал первое подлинно оригинальное произв. исл. драматургии — романтич. драму «Отверженные». Важное место в И. т. и д. заняла пьеса «Новогодняя ночь» И. Эйнарсона (1871), демократизм и нац. колорит к-рой основаны на использовании нар. творчества. Дальнейшее развитие драматургии тормозилось отсутствием постоянно действующих театр. коллективов. В конце 19 в. определился подъём И. т. и д., связанный с усилением национально-освободит. движения, с активизацией борьбы за отечеств. культуру. Важнейшим событием в истории И. т. и д. явилось образование в 1897 «Рейкьявикского театрального общества» — первого проф. т-ра. Труппу возглавили режиссёр и драматург Э. Кваран, актрисы С. *Гудмундсдоттир*, Г. Индридадоттир, Г. Хальдорсдоттир, актёры А. Эриксон, Т. Торвардсон. Деятельность руководителей этого т-ра была проникнута пониманием общественно-преобразующей роли иск-ва, гражданским пафосом, стремлением создать нац. реалистич. иск-во, сочетающее правдивое отображение действительности с освоением поэзии саг и нар. преданий. В репертуар т-ра входили пьесы: «Хельги Тощий» М. Йохумсона (1890), «Пещерные жители» (1897), «Меч и жезл» (1899) И. Эйнарсона, народно-историч. драмы Ибсена, комедии Хольберга и Хейберга, произв. Шекспира и Шиллера.

В 1-й трети 20 в. активно работали драматурги, заложившие основы нац. репертуара и способствовавшие успешной деятельности «Рейкьявикского театрального об-ва». И. Эйнарсон развил характерные черты своих первых пьес в поэтич. комедии «Танец в Хруни» (1925), написал драму «Корабль тонет» (1902) на сюжет из нар. жизни, национально-историч. драму «Последний викинг» (1936) и др. М. Йохумсон, используя материал саг и историч. хроник, поднимал актуальные обществ. проблемы в пьесах «Йоун Арасон» (1900), «Из Дании» (1906). Творчество Й. *Сигурйоунсона* — автора пьес «Усадьба Хроун» (1908), «Горный Эйвинн и его жена» (1911), «Желание» (1915), «Лгун» (1917) — характеризовалось демократизмом, верой в духовные силы простого человека. Г. *Камбан*, продолжая традиции народно-историч. драмы в пьесах «Хадда Падда» (1914), «Борьба королей» (1915), одновременно обращался к жанру социальной сатиры и резко критиковал пороки капиталистич. общества в драм. произв. «Мрамор» (1918), «Звёзды пустыни» (1925), «Посол с Юпитера» (1927). Своеобразное сочетание фантастического и реального, сказочные сюжеты, грубоватый юмор отличают пьесы Д. *Стефаунсона* «Золотые ворота» (1941) и «Оружие богов» (1944). В 20—40-е гг. 20 в. деятельность «Рейкьявикского театрального общества» развивалась под знаком роста проф. мастерства (мн. актёры обучались в Копенгагене). В 1950 на основе общества был создан Нац. т-р в Рейкьявике (этот т-р субсидирует гос-во). Кроме драм. спектаклей, здесь периодически ставятся оперы («Травиата», «Риголетто»), оперетты («Летучая мышь» И. Штрауса, «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу) и балетные дивертисменты. Пост. муз. спектаклей осуществляют гл. обр. специально приглашаемые иностр. режиссёры. При т-ре работает драм. школа. Ядро труппы составляют режиссёры и актёры И. Воге, Л. Пальсон, Х. Бьёрнсон, актрисы Х. Торвальдсдоуттир, К. Кьельд, актёры Б. Йуханнесон, В. Гисласон, Х. Скуласон. В 50-е гг. распространение космополитич. тенденций «американизации» духовной жизни страны, отсутствие новых исл. драматургов и пьес отрицательно сказываются на репертуаре Нац. театра. Наряду с пьесами отечеств. авторов большое место занимают произв. совр. зап.-европ. писателей — А. Миллера, Т. Реттигена, Т. Уильямса, Э. Ионеско, Ж. Ануя и др. Важным событием в культурной жизни страны явилась пост. пьес Х. К. *Лакснесса* «Снайфридюр — Солнце Исландии» (1950, по его историч. роману «Исландский колокол»), «Серебряная луна» (1954, ставилась в СССР под назв. «Проданная колыбельная»), «Пьеса о трубе» (1961), гневно протестующих против посягательств американского империализма на независимость Исландии, разоблачающих космополитизм буржуазии, забвение традиций народной культуры, морали. В Рейкьявике, а также в Эскифьордуре, Акурейри, Сиглуфьордуре работает ряд полупрофессиональных трупп.



1. Здание Нац. т-ра в Рейкьявике. 2. Сцена из спектакля «Серебряная луна» Лакснесса. Нац. т-р. 1954.

Сцены из спектаклей «Рейкьявикского театрального общества»: 1. «Рождение мужества» Кварана. 1913. 2. «Двенадцатая ночь». 1925. 3. «Серебряная коробка» Голсуорси. 1931.

Лит.: Андрессон К., Современная исландская литература 1918—1948, М., 1957; Poestion C., Zur Geschichte des isländischen Dramas und Theaterwesens, Lpz., 1903; Leikfélag Reykjavíkur 50 ára. 1897—1947, Reykjavík, 1947; Sigurbjörnsson L., Reykjavík Teater, в кн.: Det moderne Island, Kbh., 1948. *Вл. М.*

ИСМАГИ́ЛОВ, Гумар Гимранович (р. 15.VI.1907)— узбекский и татарский советский режиссёр. В 1928 окончил Казанский татар. театр. техникум и был назначен режиссёром Т-ра им. Камала. В 1935 окончил ГИТИС.

Пост. в Т-ре им. Камала: «Квадратура круга» Катаева (1930), «Город ветров» Киршона (1931), «За туманом» Камала (1935), «Искры» Гиязатова (1935), «Профессор Мамлок» Вольфа (1936), «Галиябану» Файзи (1936), «Враги» (1936) и др.

В 1938—43 — режиссёр Симферопольского татарского т-ра. С 1944— режиссёр, затем гл. режиссёр Андижанского узб. муз.-драм. т-ра.

Пост.: «Женитьба» (1947), «Ромео и Джульетта» (1947), «Русский вопрос» (1948); «Белый лотос» по поэме Шудрака (1957), «Хуррият» Уйгуна (1959), «Семья» Попова (1960), «Разбойники» (1959); «Блудный сын» Раннета (1960), «Лес» (1960); «Во имя жизни» Сагдулла и Фатхуллина (1961). *В. Д.*

ИСМАГИ́ЛОВ, Загир Гарипович [р. 26.XII.1916 (8.I.1917)] — башкирский советский композитор. Засл. деят. иск-в РСФСР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Деп. Верх. Совета Башк. АССР с 1959. В 1954 окончил Моск. консерваторию по классу композиции В. Г. Фере. В юности был нар. курайстом Башкирии; в 1934—37 работал в оркестре Башк. т-ра драмы. Совм. с Л. Б. Степановым участвовал в создании первого варианта балета «Журавлиная песнь» (1944, Башк. т-р оперы и балета). Написал историко-героич. оперу «Салават Юлаев» о нар. герое Салавате Юлаеве, о дружбе рус. и башк. народов (1955, Башк. т-р оперы и балета). И.— автор первой башк. муз. комедии «Кодаса» («Свояченица») о башк. деревне 30-х гг. (1959, там же), вок.-хореографич. сюиты «Нефтяники» (1953), кантаты о Ленине и др. муз. произв. Гл. достоинство музыки И.— мелодич. богатство, тесная связь с башк. муз. фольклором.

Лит.: Шумская Н., Загир Исмагилов, в кн.: Советская музыка. Статьи и материалы, вып. 1, М., 1956, с. 318—322; её же, Первая башкирская музыкальная комедия, «Советская музыка», 1960, № 2, с. 115—19. *А. Ив.*

ИСМАЙЛОВ, Умарджан (р. 1906) — узбекский советский драматург. Первая пьеса И. «Вредители хлопка» (1929) была одним из первых произв. узб. драматургии, посв. колхозной тематике. Пьеса отразила раскол в семье в период ликвидации кулачества; была пост. Т-ром им. Хамзы в 1930 и показана в Москве на Всесоюзной олимпиаде т-ров народов СССР. И. принадлежат пьеса «Рустам» (1933) о росте самосознания узбеков в годы 1-й мировой войны и муз. драма «Зафар» (1953) о судьбе укр. мальчика, потерявшего родителей в годы Отечеств. войны и воспитанного в узб. колхозной семье (поставлена в муз.-драм. т-рах Узбекистана). *Т. Т.*

ИСПА́НО-КУБИ́НСКАЯ ТРУ́ППА НАЦИОНА́ЛЬНЫХ А́ВТОРОВ — основана в 1927 С. Галаррага, Лекуоном и Х. Сидом. В труппу входили исп. актёры, проживающие на Кубе. Здесь ставились пьесы С. Варона, Инсуа и Эрнандеса Ката, Ичасо, Л. де ла Пенья и др. *Л. Х.*

ИСПА́НСКАЯ ДРАМАТУРГИ́Я. В 12 в. в Испании появляются образцы *литургической драмы* на нар. диалектах. Постепенно в религиозную драму всё более широко проникают бытовые и сатирич. мотивы (духовное действо конца 14 в. «Маскарон», шутливо-пародийное представление «Фарс о епископчике», 1360).

С сер. 13 в. появляются диалогизированные «Прения» (Disputas) и «Споры» (Debates) религиозно-светского содержания. Постепенно эти диалоги всё более насыщаются драматич. действием («Диалог между Амуром и Стариком» Р. Коты, 1490). В 15 в. в народные праздества начинают включаться драматические сценки аллегорического характера — момо. Религиозные и религиозно-светские пьески ставились в конце 15 в. не только в монастырях, но и при дворах грандов.

В 16 в. религиозные представления всё более насыщаются светскими мотивами («Житие святой Орозии» Б. Палау). Постепенно формируются и развиваются жанры «священного действа» (auto sacramental) и «пьесы о святых» (comedia de santos) — характерные формы религиозной драматургии Испании 16—17 вв.

Наряду с этим на основе синтеза нар. традиции средневековья и учёно-гуманистич. веяний, шедших из Италии и из античности, формируется нац. исп. драма. В творчестве драматургов Раннего Возрождения сосуществуют нар. и учёно-гуманистич. традиции. Х. дель *Энсина*, испано-португальский драматург Ж. *Висенте*, Л. *Фернандес* и др. пишут грубоватые нар. сценки фарсового характера («Потасовка» Энсины) и изысканно-аристократич. драматич. эклоги. Б. *Торрес Наарро* в предисловии к сборнику своих пьес «Пропаладия» (1517) делит пьесы на «комедии вымысла» (comedias a fantasía) и «бытовые комедии» (comedias a noticia). Образцы этих комедий он даёт в своих 8 пьесах, напечатанных в этом же сборнике.

В сер. 16 в. известный актёр и драматург Лопе де *Руэда* объединяет в своих произв. обе традиции, но делает это ещё механически; в ренессансные комедии он включает самостоят. бытовые фарсовые сцены, т. н. «пасос». То же делают и ученики Руэды—актёр и драматург А. де ла Вега, Х. Тимонеда (ок. 1490—1583) и др. Попытки нек-рых драматургов—Х. Бермудеса, К. Вируэса Л. Леонардо де Архенсола (1559—1613) и др.— утвердить на исп. сцене учёную классицистскую трагедию успеха не имели. Их теоретич. воззрения на т-р разделял в начальный период своего творчества и М. *Сервантес*, создавший народно-героич. трагедию «Нумансия» (соч. ок. 1588; изд. 1786). Позднее он писал комедии и интермедии (изд. 1615), опираясь на традиции сформировавшейся к этому времени нац. драматургии. Нек-рые существенные черты исп. нац. драмы эпохи Возрождения намечаются уже в пьесах Х. де ла *Куэва*, к-рый в своих истор. драмах одним из первых обратился к нар. преданиям и романсам.

Подлинный расцвет нац. драмы, её короткий, но блистательный «золотой век» начинает своим творчеством крупнейший представитель исп. ренессансной драматургии, поэт-гуманист Лопе Феликс де *Вега Карпьо*. В многочисл. пьесах Лопе де Вега отчётливо выявились характерные особенности исп. классич. драматургии: внимание к нац.-истории. сюжетам, к-рые черпались преим. из нар. преданий и романсов, к темам любви и чести (в пьесах из совр. жизни); отказ от строгого жанрового деления; свободное перемещение действия пьесы во времени и пространстве; соединение в пределах одной пьесы трагич. и комич. элементов; преобладание динамично развивающейся интриги над разработкой характеров; наличие устойчивых сценич. типов; разнообразие метрич. форм и т. д. Наиболее значит. пьесы Лопе де Вега — его народно-героич. драма «Фуэнте овехуна» (изд. 1613?), любовные комедии «Собака на сене» (изд. 1618), «Учитель танцев» (1594), «Мадридские воды» (соч. 1594), «Валенсианская вдова» (1621) и др.— пользуются до сих пор широкой популярностью на сценах всех стран.

Вокруг Лопе де Вега группировались многочисл. ученики и последователи. Среди них драматурги «валенсианской школы» Ф. Таррега (1554—1602), Г. *Агилар* и в особенности Г. де *Кастро-и-Бельвис*, прославившийся истор. драмой «Юность Сида» (1618). К школе Лопе де Вега примыкали также Л. *Велес де Гевара*, А. Мира де Амескуа (1575—1644), Х. Перес де Монтальван (1602—38), А. Уртадо де Мендоса (1586—1644) и мн. др. Среди авторов интермедий к традициям школы Лопе де Вега был близок Л. Киньонес де Бенавенте. Несколько особняком стояла драматургия Х. *Руис де Аларкон-и-Мендосы*, создавшего бытовые комедии и истор. пьесы, в т. ч. драму «Сеговийский ткач», бичующую феод. произвол. Аларкон-и-Мендоса способствовал развитию жанра «комедии характеров» («Сомнительная правда», «И стены имеют уши»). Традициям Лопе де Вега следует в своих бытовых комедиях *Тирсо де Молина*, но в его творчестве уже ощущается ослабление гуманистич. веры в силы и благородство человека. Тирсо де Молина создаёт жанр религиозно-философской пьесы, к к-рому примыкает его известная драма «Севильский озорник или Каменный гость» (изд. 1630)—первая драматич. обработка легенды о Дон Жуане.

Под воздействием Лопе де Вега начинает творч. путь П. *Кальдерон де ла Барка*, сохранявший в ранних пьесах связи с гуманистич. культурой Возрождения. Но гуманистич. критика действительности, пронизывающая драму «Саламейский алькальд» (1642?), в творчестве Кальдерона ослаблена. Кризис гуманистических идеалов особенно отчётливо обнаруживается в его попытках переосмыслить светские, истор. и новеллистич. сюжеты в религиозно-философских пьесах: «Стойкий принц» (1628—29), «Жизнь есть сон» (1632—35) и др. Творчество драматургов школы Кальдерона свидетельствовало о начинающемся глубоком упадке И. д. Эти тенденции сказались в творчестве Ф. де *Рохас Соррилья*, А. *Морето*, *Кубильо де Арагона*, Х. де Матос Фрагосо (1600—89), А. де Солис (1610—86) и др. В творчестве этих драматургов торжествуют идеи феодально-католич. реакции.

Кризис исп. абсолютизма, экономич. застой и разорение страны, торжество феодально-католич. реакции надолго прервали бурно начавшееся развитие драматургии. Лишь с сер. 18 в. появляются драматурги-просветители, к-рые ставят перед собой задачу создания нового т-ра, являющегося школой прогресса и добродетели. Но большинство просветителей отвергало нац. традиции, ориентируясь на франц. классицизм. К числу этих драматургов принадлежали: А. Монтиано-и-Луяндо (1697—1764), Н. Фернандес де Моратин (1737—80), Х. Кадальсо (1741—82), Н. де Сьенфуэгос (1764—1809). Успех имели трагедия В. Гарсиа де ла Уэрта (1734—87) «Рахиль» (1778), в к-рой драматург сочетал соблюдение правил классицизма с динамизмом нац. драмы, и пьеса Г. М. де Ховельяноса (1744—1811) «Честный преступник» (1774), написанная в духе мещанской драмы. Большое значение для исп. т-ра имели комедии драматурга младшего поколения просветителей—Л. Фернандеса де *Моратина*. Строго следуя законам классицизма, драматург придал классич. комедии нац. характер. Его пьесы «Святоша» (1790, пост. 1804, рус. пер. 1960), «Когда девушки говорят „да“» (1806) и др. положили начало реалистич. семейно-бытовой комедии в Испании.

Демократич. традиции нац. т-ра эпохи Возрождения развиваются в малых жанрах—*сарсуэлы*, *тонадильи* и в особенности *сайнете* (Рамона де ла *Крус*). В годы войны за независимость (1808—14) в драматургии Испании утверждается революционно-патриотич. классицизм, крупнейшим представителем к-рого был М. Х. *Кинтана*. В его трагедии «Пелайо» (1805) национально-патриотич. тема сочетается с просветительскими идеями.

В 20—30-х гг. 19 в., в обстановке поражения бурж.-революц. движения Испании, формируется романтич. драма, она носит глубоко нац. характер, хотя и усваивает опыт передовой европ. драматургии романтизма. Драматурги-романтики обращаются к нац.-истории. преданиям, хроникам и романсам, как к источнику сюжетов, и к классич. драме 16—17 вв., как к образцу художеств. формы. Первые образцы романтич. драмы—пьесы М. Х. де Ларра («Масиас», 1834) и А. Сааведры (герцога де Ривас) («Дон Альваро, или Сила судьбы», 1835). Прогрессивно-романтич. идеи развивали в своих драмах А. *Гутьеррес Гарсиа* — автор драм «Трубадур» (1836), «Симон Бокканегра» (1843), «Каталонская месть» (1864), и Х. Э. Артсенбуч (1806—80) — автор популярной пьесы «Теруэльские любовники» (пост. в 1837), драмы «Донья Менсия» (1838), обличающей инквизицию, и др.; широкую известность получило творчество А. Хиль-и-Сарате (1796—1861) — автора антиабсолютистской и антиклерикальной драмы «Карл II Околдованный» (1837) и героико-патриотич. пьесы «Гусман Доблестный» (1847) и др.

Х. *Соррилья-и-Мораль* в своей драматургии следует традициям Кальдерона. Ему принадлежит несколько «комедий плаща и шпаги», а также историко-романтич. драм, среди к-рых наиболее известны пьеса «Король и сапожник» (1 ч.— 1840, 2 ч.—1841), в к-рой драматург утверждает идею верности народа монархич. принципу, и драма «Дон Хуан Тенорио» (2 чч., 1844) — одна из наиболее оригинальных драматич. разработок легенды о Дон Жуане.

Пережив пору расцвета в 1830—40-х гг., романтич. драма продолжает господствовать на исп. сцене еще несколько десятилетий, хотя её представляют гл. обр. эпигонские произв. Одновременно развивается традиция семейно-бытовой комедии, идущая от Моратина и представленная многочисл. пьесами М. *Бретона де лос Эррерос*, В. де ла *Веги*, М. Э. де *Горостисы*. Творчество этих драматургов, примыкавших к «костумбристскому» (бытописательному) направлению, знаменовало собой первый этап становления реалистич. драмы в Испании.

В 1860—70-х гг. реалистич. драма постепенно занимает господствующие позиции на исп. сцене. В ней получили отражение социальные сдвиги, происшедшие в стране, в частности компромисс исп. буржуазии с феодально-дворянской верхушкой после революции 1868—73. С этим связано усиление консервативно-охранительных тенденций и дидактизма в творчестве бурж. драматурга А. Лопеса де Аяла (1828—79), к-рый в своих морально-бытовых комедиях, критически рисуя нравы бурж. общества, не выходит, однако, за пределы прописной бурж. морали. Ещё более отчётливо эти тенденции обнаруживаются в комедиях Т. Родригеса Руби (1817—90).

Крупнейший драматург этого времени М. *Тамайо-и-Баус* прошёл путь от романтич. трагедии в раннем творчестве к реалистич. психологич. драме («Безумие любви», 1855, «Новая драма, или Иорик», 1867), сохраняющей, однако, некоторые романтические черты. Консерватизм воззрений драматурга (монархизм и др.) особенно ярко раскрылся в созданном им жанре «тенденциозной пьесы», освещавшей злободневные вопросы обществ. жизни и бурж. морали («Дело чести», 1863).

Жанр «тенденциозной пьесы» получает дальнейшее развитие в драмах Х. *Эчегарая-и-Эйсагирре*, в к-рых драматург, обнажая противоречия и фальшь бурж. морали, приходит к пессимистич. выводам. Анархич. нигилизм, присущий мировоззрению Эчегарая, особенно отчётливо выступает в его психологических драмах («Марианна», 1892, «Безумный бог», 1900), в которых выражены также натуралистич. тенденции.

Крупнейший представитель критич. реализма в исп. лит-ре — Б. *Перес Гальдос*. Его пьесы отличаются психологич. правдой, написаны в реалистич. манере. В своих пьесах, так же как и в романах, писатель подвергал резкой критике совр. ему бурж. действительность. Особенно значительны авторские переделки для сцены романов «Действительность» (1892, т-р Комедии), «Донья Перфекта» (1896) и др., а также его социально-проблемные драмы — «Электра» (1901), «Дед» (1904) и др.

Образ рабочего впервые вывел драматург Х. *Дисента-и-Бенедикто* в драме «Хуан Хосе» (1895). Однако в этой пьесе, как и в более поздних социальных драмах Дисенты «Даниэль» (1907) и «Волк» (1913), сильны натуралистич. тенденции.

В конце 19 — нач. 20 вв. Испания вступает в эпоху империализма. Бурж. культура, в т. ч. и драматургия, испытывает глубокий кризис, распространяются философия, лит-ра и иск-во декаданса. Это ярко обнаруживается в деятельности драматургов т. н. «поколения 1898 года» (год поражения Испании в войне с США, утраты ею своих колоний). Крупнейшие писатели этого направления — М. де *Унамуно*, Асорин (р. 1874) и др. — создавали гл. обр. книжные драмы. Наибольшей известностью у бурж. зрителя первых десятилетий 20 в. пользовались произв. драматурга Х. *Бенавенте-и-Мартинеса*, сочетавшего в своих пьесах критику пороков бурж. общества с презрением к народу, отказом от активного действия. С конца 19 в. в исп. драматургии широкую популярность приобрели поверхностные пьесы «малых жанров». Такие пьесы писали Р. де ла Вега (1839—1910), Т. Лусеньо (1844—1931), К. *Арничес-и-Баррера* и бр. С. и Х. *Альварес Кинтеро*. Против засилья развлекательной «коммерческой» драматургии в 1920—30-х гг. выступают лучшие представители «поколения 1898 года» — бр. А. и М. Мачадо, создавшие социальные драмы «Кузина Фернанда», «Превратности судьбы» (1926) и др., Р. дель *Валье Инклан*, написавший несколько гротескных сатирич. пьес, критикующих бурж. строй в созданном им жанре «эсперпенто», а также передовые писатели молодого поколения.

Особенно острая идеологич. борьба в области драматургии и т-ра развернулась в Испании в годы бурж. республики (1931—36). В это время появляются пьесы революц. писателей — сатирич. фарсы Р. *Альберти*, С. Муньоса Арконады (р. 1898), М. Эрнандеса, трагедия П. Пла-и-Бельтрана (р. 1908) «Шестипалый» (1934) и пьесы др. авторов, в к-рых ставились острые социальные проблемы действительности. С другой стороны, усиливается пропаганда реакционно-мистич. и фашистских идей в пьесах Х. М. Пемана (р. 1897), П. Муньоса Секи (1881—1936) и др. Крупнейшими драматургами этого времени стали Ф. *Гарсиа Лорка* и А. *Касона*. Гарсиа Лорка создаёт трагедии, полные гуманистич. сочувствия к простым людям,— «Кровавая свадьба» (1933), «Йерма» (1934), «Дом Бернарды Альбы» (1936, пост. 1945) и др. Новаторские по форме пьесы Гарсиа Лорки положили начало новому поэтич. направлению в театр. иск-ве.

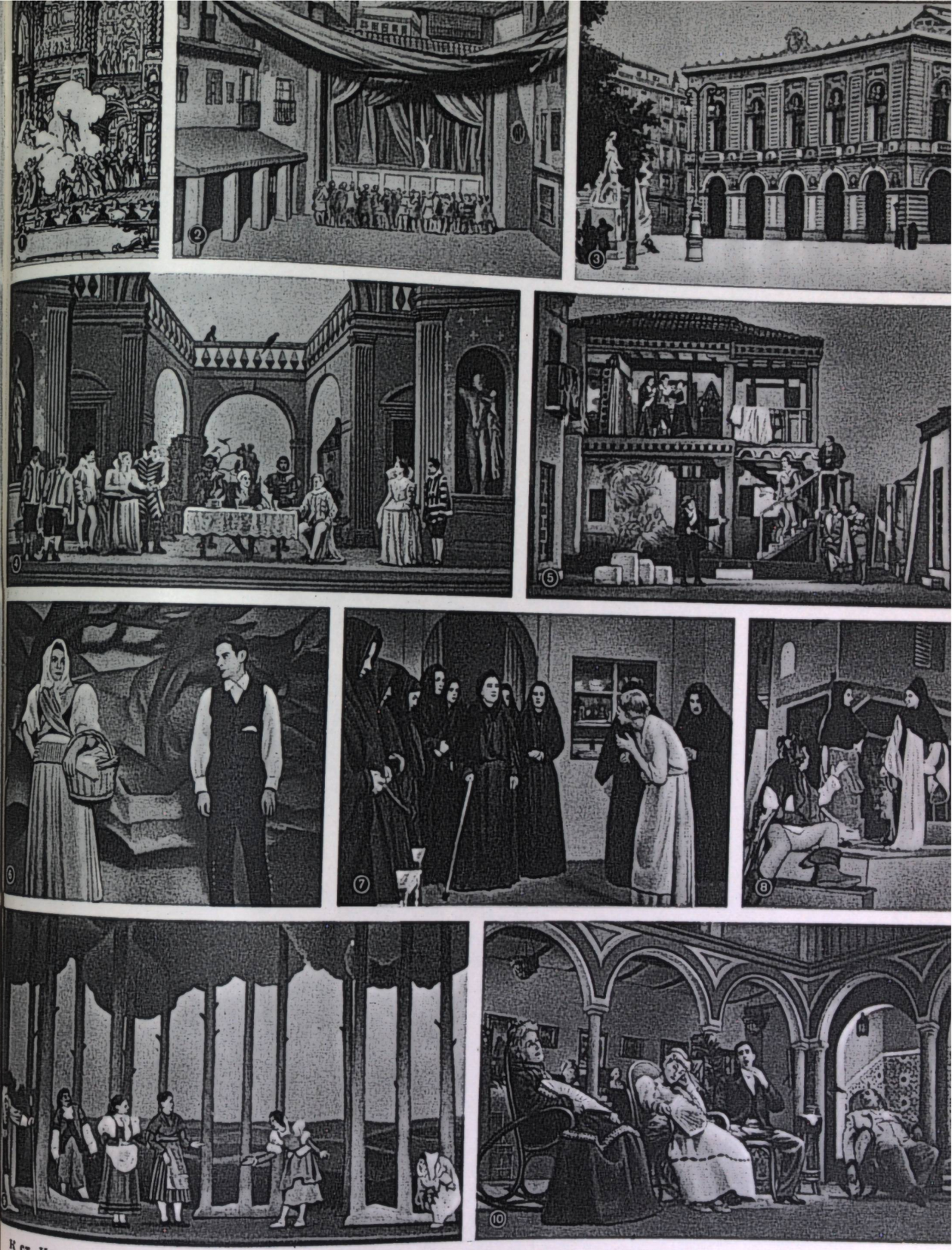
В годы национально-революц. войны 1936—39 на республиканской территории широко ставились произведения классич. драматургии, а также современные пьесы Р. Альберти, М. Эрнандеса, Х. Бергамина и др.

Победа фашизма в марте 1939 привела к воцарению в Испании режима террора и реакции. Широкое распространение получили снова развлекательные пьесы, наводнявшие репертуар т-ров (пьесы Э. Хардьель Понселы, А. Торрадо и др.). Большое распространение получили псевдоистор. пьесы Х. М. Пемана, Л. Фернандеса Ардавина и др., с реакц. позиций толкующие события прошлого. Только в 50-х гг. в пьесах А. Састре, А. Буэро Вальехо появились социально-критич. тенденции, за что драматурги подвергались преследованиям со стороны франкистских властей. Антифашистские, патриотич. и гуманистич. пьесы создают Р. Альберти, А. Касона, Х. Бергамин и др. передовые писатели, находящиеся в эмиграции в странах Латинской Америки. *З. П.*

В годы франкистской диктатуры правительство поставило перед т-ром задачи: развлекать публику, фальсифицировать историю, пропагандировать пьесы религиозной тематики и снова вернуться к «вечным» темам буржуазной семьи и общества: любовь и измена, ревность, беспочвенность мечтаний, раалад между стремлениями и действительностью и т. д.

Было учреждено большое число литературных и театр. премий (ежегодные Нац. пр. за лучшие пьесы, национальная пр. им. Кальдерона де ла Барка; муниципальные пр. им. Лопе де Вега—учреждена Мадридом, пр. Барселоны, Валенсии, Аликанте и др.). Регулярно устраиваются конкурсы по определённой тематике и т. п.

Ряд пьес написал в 1940—50-х гг. Х.Бенавенте-и-Мартинес: «Снег в мае» (1945), «Титания» (1946), «Испанская дворянка» (1947), «Развод душ» (1948), «Его любящая супруга» (1950), «Жизнь в стихах» (1951), «Борзая с неба» (1952), «Булавка во рту» (1954) и др. Член испанской Академии Х. М. Пеман



К ст. Испанский театр. 1. Т-р «Буэн Ретиро». Сцена из оперы в пост. Фаринелли. Мадрид. 1747. 2. Макет корраля «Пачека». Мадрид. 3. Здание т-ра «Реаль» в Мадриде. 4—10. Сцены из спектаклей: 4. «Крестьянин в своём углу» Лопе де Вега. Т-р «Эспаньоль». Мадрид. 1950. 5. «Саламейский алькальд» Кальдерона. Т-р «Эспаньоль». 1952. 6. «Йерма» Гарсиа Лорки. Труппа М. Ксиргу. 7. «Дом Бернарды Альбы» Гарсиа Лорки. Труппа М. Ксиргу. 8. «Селестина». Адаптация Ф. Льюч. Студенческий университетский т-р. Мадрид. 1955. 9. «Бдительный страж» Сервантеса. Студенческий университетский т-р. 10. «Двор» А. Кинтеро. Труппа «Маска». Мадрид. 1953.



К ст. Испанский театр. 1—7. Сцены из спектаклей: 1. «Дон Хуан Тенорио» Х. Соррильи. Т-р М. Герреро. 1950. 2. «Наваждение — наваждение» Морето. Т-р М. Герреро, 1951. 3. «Робкий во дворце» Тирсо де Молина. Т-р М. Герреро. 4. «Жизнь есть сон» Кальдерона. Труппа Л. де Вега. 5. «Игра интересов» Бенавенте. Труппа Л. де Вега. 6. «Смерть коммивояжера» Миллера. «Т-р Комедии». 1951. 7. Э. Боррас в роли Манеличка («Нинина» Гимера). 8. Здание т-ра «Лисео» (до пожара в 1861). Барселона. 9. Сцена из оперы «Севильский цирюльник» Россини. Т-р «Лисео». 10. Зрительный зал т-ра «Сарсуэла». 11. Сцена из спектакля «Донья Франсиската» Вивеса, Ромеро, Фернандеса-Шоу. Т-р «Сарсуэла». 1956. 12. Сцена из балета «У Гвадалквивира». Труппа Антонио.

пишет пьесы разнообразной тематики, разрабатывая её в нужном фашизму духе. Здесь и переработка мифов древности — «Электра» (1949), «Фиест» (1955), и фальсификация истории — «Меттерних» («Легкомысленный министр», 1942), «Великий кардинал» (1949), множество комедий — «Интимный дневник тетки Анхелики» (1946), «Утешитель» (1952) и пьесы религиозной тематики — «По пути жизни» (1951) и др. Писатели того же направления Х. Кальво Сотело — автор комедий «Городская стена» (1954, Нац. пр.), «Наследство» (1957, Нац. пр.), «Каталина не серьёзна» (1958) и член испанской Академии Х. И. Лука де Тена, то пишущий в манере Пиранделло («Пульс был нормальным», 1947), то вносящий в свои комедии элементы детектива («Вульгарное преступление», 1949), то разрабатывающий историческую тематику (пьесы из жизни Альфонса XII — «Куда идешь ты, Альфонс XII?», 1956, и «Куда идешь ты, опечаленный самим собой?», 1959). Религиозные пьесы пишет и Л. Фернандес Ардавин («Распятый Христос», 1946), автор многих комедий («Ручная пантера», 1945; «Королева гвоздика», 1951). Современности посв. свои пьесы Л. Дельгадо Бенавенте («Три окна», 1952, пр. Барселоны; «За полчаса до этого», 1955, пр. Лопе де Вега). В 50-х гг. выдвинулся А. Пасо, автор многих комедий («Яд для моего мужа», 1953; «Небо внутри дома», 1957, Нац. пр.) и сатирич. мелодрамы «Прощай, Мими Помпон» (1958).

Тогда же начал работать А. Буэро Вальехо, один из немногих писателей, в пьесах к-рого порой ставятся социальные проблемы. Он дебютировал драмой «История одной лестницы» (пр. Лопе де Вега, 1949), рассказывающей о жизни обитателей квартир, расположенных на лестнице верхнего этажа большого дома. Действие его пьес происходит чаще всего в среде мелкой или ср. буржуазии. В репертуар т-ров вошли пьесы: «В жгучем мраке» (1950, история человека слепого от рождения), «Рассвет» (1953), «Не раскрывая своих карт» (1957) и др. Ему же принадлежит своеобразная трактовка мифа о Пенелопе («Ткавшая грёзы», 1951) и ряд комедий («Ирена или сокровище», 1954; «Сегодня праздник», 1956). Актуальные проблемы освещает в своих пьесах А. Састре («Клин», 1954, «Удар рогом», 1959, и др.).

Лёгкие развлекательные комедии занимают большое место в творчестве почти всех драматургов совр. Испании. Авторы изощряются в разработке занимательных ситуаций, в поисках новых приёмов подачи материала. Нередко сами авторы признаются, что вся их задача сводится к развлечению «публики в течение немногим более часа» (А. Раучи, Предисловие к комедии «Ну и семейка!», 1946). Наиболее известные авторы комедий: Х. Лопес Рубио («Альберто», 1949; «Показная ревность», 1950; «Другая сторона», 1954); М. Михура («Дело убитой женщины», 1946; «Великое решение», 1955; «Мой обожаемый Хуан», 1956, Нац. пр.); Л. Наварро («Малютка», сайнете, 1948; «Самый большой грех», 1948; «Большое выгодное дело», 1949); В. Рус Ириарте (Сеньора, её ангелы и дьявол», 1948; «Ландо с шестью лошадьми», 1950; «Игра детей», 1952); В. Сориано де Андиа («Вчера будет утром», 1951); А. Торрадо («Галисийка в Нью Йорке», 1946; «Мама выбирает нам женихов», 1947); Э. Неньиле («Бал», 1952, Нац. пр.; «Высокая преданность», 1957); Л. Муньос, Л. Техедор, Л. Фернандес Севилья, Х. А. Очанта; Паскуаль Гильен («От любви он потерял рассудок» — «Безделушка для времяпрепровождения», 1949), Э. Суарес де Деса и др.

Лит.: Диес-Канедо Э., Испанский театр XX века, «Интернациональная литература», М., 1939, № 1; Игнатов С. С., Испанский театр XVI—XVII веков, М.—Л., 1939; Келли Д., Испанская литература, пер. с англ., М.—П., 1923; Морозов П. О., История драматической литературы и театра, т. 1. Испанский театр, СПБ, 1903, с. 147—210; Тикнор Д., История испанской литературы, т. 1—3, пер. с англ., М., 1883—91; Уанин В. С., Испанский театр, в кн.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 1, М., 1956, с. 253—386; Февральский А. В., Испанский агитационный театр, «Театр», М., 1938, № 2; его же, Театр (Испания), в сб.: Испания и Португалия, М., 1947, с. 279—327; Bernat y Durán J., Historia del teatro español, Barcelona, 1924; Bueno M., Teatro español contemporáneo, Madrid, [1909]; Cejador y Frauca J., Historia de la lengua y literatura castellana, t. 1—14, Madrid, 1915—22; Diaz de Escovar N. y Lasso de la Vega Fr. de P., Historia del teatro español, t. 1—2, Barcelona, [1924]; Historia general de las literaturas hispánicas, publ. bajo la dir. de G. Díaz-Plaja, t. 1—5, Barcelona, [1949—58]; Hurtado y Jimenez de la Serna J. y González Palencia A., Historia de la literatura española, 5 ed., Madrid, 1943; Schack A. F. von, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, Bd 1—3, Frankf. /M.—B., 2. Ausg., 1894; Valbuena Prat A., Literatura dramatica española, Barcelona, 1930; его же, Historia del teatro español, Barcelona, [1956].

«ИСПА́НСКИЙ ДВОРЯНИ́Н» (также — «Дон Сезар де Базан» — «Don Cezar de Bazano») — комедия в 5 д. Ф. Ф. Дюмануара и А. Ф. *Деннери*. Соч. 1843 (на франц. яз.). Пост. в том же году в т-ре «Порт-Сен Мартен», Париж (Дон Сезар — Фредерик-Леметр). Впоследствии «И. д.» широко ставился на мн. сценах мира, входил в гастрольный репертуар известных актёров (В. К. Коклен, Ф. Гаазе, К. Фейдт и др.).

В России «И. д.» пост. впервые в 1854 петербургской франц. труппой. На рус. яз. впервые пост. в 1856 в Малом нова, Дон Сезар — Самарин, позднее Полтавцев, Маритана — Васильева, Медведева, Сантарен — Дмитревский, маркиз Монтефиоре — В. Живокини, П. М. Садовский). Среди возобновлений Малого т-ра — 1880 (на сцене Большого т-ра, Москва, бенефис Ленского, Дон Сезар — Ленский, Маритана — Ермолова). Др. дореволюц. пост. «И. д.»: Александринский т-р (1856; Дон Сезар — В. Самойлов, Маритана — Самойлова, Сантарен — Григорьев). Пьеса была пост. в Казани (1858), Минске (1859), Харькове (1884), Оранненбауме (1884; Дон Сезар — Далматов), в Москве, в т-ре Корша (1890; Дон Сезар — Киселевский), Самаре (1896; Дон Сезар — Сарматов), в Тюмени (1896), Костроме (1903), в Петербурге, в т-ре Сабурова (1910) и др. Роль Дон Сезара исполняли также Ф. П. Горев, И. М. Шувалов и др.

Среди пост. «И. д.» на сов. сцене: Ростовский-на-Дону т-р (1920), Самарский т-р (1927), Тульский т-р (1949), Ленингр. драм. т-р (1949; шла под названием «Дон Сезар де Базан», реж. Кожич, Дон Сезар — Честноков), Т-р им. Руставели (1954; пер. С. Пашалишвили, реж. Алексидзе, худ. П. Лапиашвили, Дон Сезар — Гегечкори), Т-р комедии, Горький (1954), Т-р «Ромэн», Москва (1955, в переделке А. Дейча и Н. Крымовой под назв. «Сердце цыганки», реж. Баркан, худ. Талалай, комп. Бугачевский), Ульяновский т-р (1955), Рус. т-р в Чебоксарах (1957) и др.

Издания: Из рус. изд.: «Испанский дворянин», комедия в 5 д. с куплетами. Переделка с франц. К. А. Тарновского и М. И. Лонгинова, М., 1858.

Лит.: «Пантеон», М., 1854, № 3, март, с. 55—58; Карнеев М. В., Пятьдесят лет из жизни артиста Самарина, М., 1882, с. 21—25; Горький об искусстве, Сб., М.—Л., 1940, с. 26; Ежегодник Моск. Художеств. театра 1951—1952, М., 1956, с. 287—88.

А. Шн.

ИСПА́НСКИЙ ТЕА́ТР. Регулярные театр. представления на Пиренейском п-ове давались еще в эпоху владычества римлян; до наших дней сохранились остатки древних амфитеатров. Имеются также свидетельства о популярности в античной Испании представлений мимов и гистрионов (запрещены в 4 в. христианской церковью). В ср. века т-р в Испании, как и в др. странах, развивался по двум направлениям: религиозный т-р и народный т-р. Религиозный т-р был представлен литургич. драмой, разыгрывавшейся в церкви, мистериями и др. жанрами религиозных пьес, исполнявшихся на церковной паперти, а затем на площади. Окончательное запрещение представлений в церкви произошло в Испании позднее, чем в др. странах,—в 1559. Осн. исполнителями нар. представлений «издёвочных игрищ» (juegos de escarnio), носивших язычески жизнерадостный характер, были хуглары. Нар. т-р, подвергавшийся запретам со стороны церкви, оказал большое влияние на дальнейшее развитие театр. иск-ва, в т. ч. и на религиозный т-р, в к-рый постепенно проникали светские и фарсовые элементы.

В 14—15 вв. появились и первые зачатки придворного т-ра — спектакли, разыгрывавшиеся актёрами-любителями из знати во дворцах вельмож и королей.

К сер. 16 в. развивается жанр ауто сакраменталь («священное действо»). В 16 в. в Испании появляются проф. и полупроф. труппы, ставившие гл. обр. фарсовые сценки. В повести А. Рохаса «Занимательное путешествие» дано колоритное описание 8 видов этих трупп (булюлю, ньяке, гарнача, бохиганга, фарандула и др.). Труппы (до 7—8 чел.), передвигаясь на фургоне, давали представления на площадях или в гостиничных дворах. Одна из первых проф. трупп была создана Лопе де *Руда*. В это же время в крупнейших городах Испании церковные братства, получив монополию на театр. представления, создали стационарные публичные т-ры — *коррали*. В Мадриде «корраль де ла Крус» начал функционировать в 1579, «корраль дель Принсипе» — в 1582. Аналогичные театр. помещения возникли в Севилье, Валенсии, Барселоне, Гранаде, Вальядолиде и др. городах. Коррали ориентировались в основном на широкие круги гор. зрителей, здесь развивалась гуманистич. и демократич. драматургия, представленная Лопе де *Вега Карпьо* и его последователями. В 1603 королевское раз-

решение на спектакли было выдано только 8 труппам, получившим название «титульных трупп», с 1608 число этих трупп было увеличено до 12. В 1640 только в Кастилии работало не менее 40 трупп. В конце 16 — нач. 17 вв. известность получили труппы, руководимые А. де Сиснерос, Н. де лос Риос, А. де Вильегас и др. В эти годы в исп. т-ре выдвинулось большое число одарённых актёров: П. де Моралес, комедийный актёр К. Перес, известный под псевд. Хуана Раны, Д. *Ариас де Пеньяфьель*; актрисы — Х. *Вака*, Х. де *Бургос*, М. де *Кордова*, М. *Кальдерон*, М. Рикельме.

Примитивность оформления спектакля возмещалась силой и выразительностью актёрской игры. Между действиями пьесы (обычно 3-актной) разыгрывались весёлые интермедии, представлению предшествовал пролог, а действие было насыщено вокальными и танцевальными номерами. Актёры должны были уметь петь и танцевать, особое значение придавалось мастерству речи. Диалог шёл в очень быстром темпе. Католич. церковь вела ожесточённую борьбу против коралей. В 1598 Филипп II запретил светские представления; его сын Филипп III в 1600 снял этот запрет, но ввёл строгую цензуру и ограничения, касавшиеся репертуара, манеры исполнения и т. д. В последующие годы преследования городского публичного т-ра усилились; в 1644 мадридские т-ры вновь были закрыты, а после их открытия в 1649 со сцены были изгнаны пьесы гуманистич. содержания.

Демократич. т-ру правящие классы Испании с начала 17 в. противопоставили придворные театр. представления, ставшие регулярными при Филиппе IV. В королевских резиденциях Эль Пардо, Буэн Ретиро были выстроены стационарные театр. помещения, куда позднее стали допускать за плату и городских зрителей. В придворном т-ре ставились аллегорич., мифологич. спектакли, носившие характер феерии. Итал. декораторы К. Лотти, Ф. Риччи, возглавившие руководство придворными спектаклями с 1649, Баччо дель Бьянко и др. усовершенствовали сценич. технику придворного т-ра; здесь утвердилась сцена с кулисами, живописной перспективной декорацией и сложной машинерией. Сценич. техника придворного т-ра оказала влияние и на поздние спектакли в коралях.

В 17 в. достигает расцвета жанр *ауто* — «священного действа». В представления ауто, устраивавшиеся во время церковных праздников на средства горожан под наблюдением церкви, включались интермедии и прологи (*лоа*), танцы, музыка. Спектакль, связанный с религиозной процессией, исполнялся на особых передвижных платформах-повозках, по ходу действия использовались сложные технич. приспособления. Во 2-й пол. 17 в. светский т-р подвергается особенно ожесточённым преследованиям со стороны феодально-католич. реакции. В 1665 все т-ры были закрыты (открылись только через 15 лет). Это привело к резкому сокращению театр. трупп и к упадку театр. иск-ва в Испании.

В 18 в. при дворе получает широкую популярность муз. т-р. В 1708, после приезда итал. оперной труппы, был сооружён специальный оперный т-р «Каньос дель Пераль», в к-ром выступали преим. итал. певцы (впоследствии здесь играли драматич. труппы). Наряду с итал. влиянием в 18 в. получает распространение, в особенности в среде просветителей, влияние франц. классицистского т-ра. Во время правления Карла III (1759—88) его министр Аранда, близкий к просветительским кругам, добивается запрещения представлений ауто (1765), основывает труппу «королевских резиденций», где исполнялись франц. пьесы и пьесы исп. авторов, подражавшие франц. образцам. Нек-рые городские т-ры были закрыты, в других труппах сохранились лишь те актёры, к-рые могли играть

классицистские пьесы. Это определило характер актёрской игры, в к-рой утверждаются пафос и декламационный стиль. Однако в игре лучших актёров того времени — М. Мартинеса Лопеса, М. Ладвенант, Р. Луна, М. Росарио Фернандес (Ла Тирана) и др. — сохранились лучшие реалистич. традиции актёрского мастерства эпохи Возрождения. Традиции классич. периода исп. т-ра сохранялись и развивались во 2-й пол. 18 в. гл. обр. в малых жанрах — *сайнете*, *сарсуэлы* и возникшей в это время *тонадильи*. В этом жанре, просуществовавшем на исп. сцене до 19 в., особенно прославилась актриса М. А. Фернандес (Ла Карамба).

В первые два десятилетия 19 в. на исп. сцене господствовали произв. революционно-патриотич. классицизма, в к-рых раскрылся талант И. *Майкеса*, возглавлявшего т-р «Каньос дель Пераль» (1801—05), затем т-р «Принсипе» (1806) и осуществившего ряд важных реформ: введение более исторически точного костюма, отказ от классицистской напыщенности в декламации, расширение репертуара (в частности, пост. шекспировских пьес), требование перевоплощения актёра в создаваемый образ. Новый этап исп. т-ра, вышедшего из длительного застоя и упадка благодаря революц. подъёму, связан также с утверждением романтич. драматургии и семейно-бытовой реалистич. комедии в 30—40-х гг. В 1849 в Мадриде открывается т-р «Эспаньоль» (б. т-р «Принсипе»), в 1850 — оперный т-р — т-р «Реаль», в 1847 — оперный т-р в Барселоне — т-р «Лисео». Исп. т-ры перенимают достижения европ. театр. техники, растёт и актёрское мастерство. С 1830 мадридская «Консерватория музыки и декламации» начинает подготовку актёрских кадров.

В романтич. пьесах с большим успехом выступали известные актёры того времени — сёстры Б. и Т. Ламадрид, К. Литоре, М. Диес и др. В семейно-бытовой комедии прославились реалистич. мастерством Х. Ромеа и К. Родригес, игравшая и в романтич. трагедии. Во 2-й пол. 19 в. романтич. т-р переживает упадок. В годы, предшествовавшие революции 1868—73, большое распространение получают пришедшие из Франции жанры комич. оперы-буфф, варьете, ревю и народий. Лишь немногие т-ры следовали принципам реалистич. иск-ва. В их числе: т-р Комедии, к-рым руководил режиссёр и актёр Э. Марио. В классич. репертуаре «золотого века» славился актёр Р. *Кальво*.

С нач. 20 в. исп. т-р, всё более подчинявшийся вкусам бурж. обывателя, переживает тяжёлый кризис. В репертуаре утверждаются развлекательные комедии и мелодрамы, модернистские пьесы Х. Бенавенте-и-Мартинеса и пьесы драматургов «поколения 1898 года». Модернистские тенденции утверждал на исп. сцене драматург и режиссёр Г. Мартинес Сьерра, возглавлявший в 1917—25 т-р «Эслава». Этим тенденциям противостояло творчество актрисы М. *Герреро* и её мужа Ф. *Диас де Мендосы*, руководивших долгое время т-ром «Эспаньоль», в к-ром шли пьесы Лопе де Вега и передовых совр. драматургов.

После бурж. революции 1931 многие передовые деятели культуры потребовали решительной реформы исп. т-ра. Они стремились сделать его достоянием широких нар. масс, возродить демократич. традиции классич. драматургии. С этой целью были созданы передвижной студенческий т-р «*Барракка*», к-рым руководил Ф. Гарсиа Лорка, и «Театр педагогических миссий», возглавляемый А. Касоной. В пропаганде передового классич. и совр. репертуара выдающуюся роль сыграла деятельность одной из крупнейших исп. актрис М. *Кеирау* и актёрских коллективов, возглавлявшихся актрисами Л. Мембривес, Х. Диас де Артигас, возродившими на сцене многие пьесы Лопе де Вега и др. драматургов Возрождения,

а также исполнявшими гл. роли в трагедиях Гарсиа Лорки, пьесах Касоны и др. Один из крупнейших режиссёров этого времени—С. Ривас Черифф. В эти годы возникают первые революц. театр. организации; среди них особую известность приобрёл т-р «Носотрос» («Наш т-р»), где ставились пьесы М. Горького, Б. Брехта и др. На эти т-ры большое влияние оказало советское театр. иск-во. Особенно отчётливо это влияние обнаружилось в годы нац.-революц. войны (1936—39), когда на республиканской территории большинство т-ров, ставших государственными, продолжали работу в условиях обстрелов и бомбёжек. Эти т-ры ставили пьесы современных передовых исп. и зап.-европ. драматургов. На фронтах выступали многочисл. передвижные проф. и самодеят. театр. труппы, называвшие себя «Герриль яс де театро» («театральные партизанские отряды»). Особой популярностью пользовался «Моно асуль» («Синий комбинезон»), руководимый Р. Альберти.

После поражения республики прогрессивные реформы, осуществлённые республиканским правительством в области т-ра, были отменены. Т-ры Испании вновь стали коммерч. предприятиями. Мн. известные актёры покинули Испанию. См. также *Каталанский театр и драматургия*.

З. П.

Кризис, к-рый переживал И. т. после установления франкистского режима, особенно обострился к концу 40-х гг. Многие выдающиеся режиссёры и актёры эмигрировали. На сценах т-ров не ставились пьесы, посв. социальным проблемам. Репертуар заполняли лёгкие комедии, ревю, оперетты, варьете и традиционные формы И. т.: сарсуэлы, сайнете, тонадильи. В 50-х гг. ставились пьесы совр. иностр. авторов (Пиранделло, О'Нила, Пристли, Моэма и т. д.).

Среди крупнейших т-ров Испании: Национальный т-р им. М. Гереро в Мадриде. Здесь работает труппа под руководством драматурга и режиссёра К. де ла Торре. Ставились спектакли: «Поезд на рассвете» Торре (1946), «В жгучем мраке» (1950), «Сегодня праздник» (1956) Буэро Вальехо, «Преступление и наказание» (по мотивам Достоевского), пьесы Э. Суарес де Деса, Х. А. Лангресна-и-Гонсалес, В. Р. Ириарте. В Т-ре инфанты Изабеллы, где много лет работала труппа И. Гарсес, а режиссёром был А. Серрано, шли пьесы Х. Бенавенте-и-Мартинеса, А. Буэро Вальехо, А. Пасо, Х. Кальво Сотело, А. Торрадо, Х. Лопес Рубио. В т-ре «Лара», где работала труппа Л. Мембривес, были пост.: «Богиня арены» Седано и Л. Фернандеса (1952); пьесы Бенавенте, Кальво Сотело, Луки де Тены. В т-ре «Эспаньоль» шли пьесы «История одной лестницы» (1949), «Мечтатель для народа» (1958) Буэро Вальехо; «Осуждённые» Суареса Каррено (пр. Лопе де Вега, 1952); «Ночь не кончается» Гонсалеса Альер-и-Окано (пр. Лопе де Вега, 1954). В т-ре Комедии работали труппы К. Монтес, И. Марло, Ф. Фернан Гомеса, режиссёры А. Клосас, Э. Невильо, Х. Тамайо. В 1958 пост. «Шут Гамлета» Х. Бенавенте открылся новый т-р Мадрида — «Гойя» (труппа К. Монтес).

Среди муз. т-ров: т-р Альбенис (орг. в 1945), т-р Лопе де Вега (орг. 1949).

В Мадриде работают также клубные т-ры (Т-р Клуб Мадрида и др.) и несколько камерных т-ров (Ла Каратула, Эль Дуэнде, Т. де Камара), репертуар к-рых носит несколько более прогрессивный характер.

Камерные т-ры существуют и в Барселоне (см. *Каталанский театр и драматургия*), где работают также т-ры—Комедия, Талия, Барселона, Кальдерон, Атенео, Орфео де Сано, Ромеа, Полирама, и музыкальные т-ры — Боррас, Комико, Виктория.

Т-ры Севильи — Сервантес, Айре либре (драм.), Сан-Фернандо, Альварес Кинтеро (муз.); Валенсии — Эслава, Хуненалия, Серрано, Принсипаль, Алькасар (драм.), Аполо (муз.); Вальядолида — Поньенте, Кальдерон, Сорриль я (драм.), Лопе де Вега, Каррион (муз.); Пальма (о. Мальорка) — Принсипаль, Кастильо Вельведер (драм.), Лирико (оперный); Вильбао — Ансла, Кампос Элисеос (драм.), Аррига (муз.); Сарагосы — Принсипаль, Архенсола, Гранады — Лисео, Исабель Ла Католика; Саламанки — Гран виа, Лисео; Кордовы — Дуке де Ривас; Малаги — Альбенис; Толедо — Рохас и др.

Лит. см. выше к ст. *Испанская драматургия*, а также: Смирнов А. А., Испанская сцена в XVI и XVII вв., в сб.: Очерки по истории европейского театра, под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, П., 1923; Cotarelo y Mori E., Estudios sobre la historia del arte escénico en España, v. 1, 2, 3, Madrid, 1896, 1897, 1902; Yxart J., El arte escénico en España, v. 1—2, Barcelona, 1894—1896; Muñoz-Morillejo J., Escenografia española, Madrid, 1923; Perez Pastor C., Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII, Madrid, 1901; Rennert H. A., The Spanish stage in the time of Lope de Vega, N. Y., 1909.

ЙСТЕЛЬ (Istel), Эдгар (23.II.1880—17.XII.1948) — немецкий музыковед и композитор. Доктор философии (1900). Муз. образование получил в Мюнхене — в ун-те у А. Зандбергера (музыкознание) и в муз. школе у Л. Тюиля (композиция). В 1914—20 преподавал муз. эстетику в Берлине. В 1920—36 жил в Мадриде, с 1938 — в США. Автор многочисленных общих и специальных работ по истории оперы. И. принадлежат также оперы («Запретная любовь», 1919, и др.), музыка к спектаклям («Сатир» Гёте, 1910, и др.), хоры, песни.

Соч.: Das deutsche Weihnachtsspiel und seine Wiedergeburt, в сб.: Musikalisches Magazin, H. I, Langensalza, 1901; Die Entstehung des deutschen Melodramas, B., 1906; Die komische Oper, Stuttg., [1906]; Das Libretto, B., 1914, 2. Aufl., 1915; Die moderne Oper..., Lpz.—B., 1915; Revolution und Oper, Regensburg, 1919; Das Buch der Oper, B., [1919]; Richard Wagner, B., 1902; Peter Cornelius, Lpz., 1906; Bizet und «Carmen», Stuttg., 1927.

ИСТО́МИНА, Авдотья Ильинична [6(17).I.1799—26.VI(8.VII).1848] — русская артистка балета. В 1815 окончила Петербургское театральное уч-ще, будучи ученицей выступала как солистка на сцене петерб. Большого т-ра. В 1816 успешно исполнила партию Галатеи («Ацис и Галатея» Кавоса) и сразу заняла в петерб. балете положение ведущей танцовщицы. Исполняла почти все центр. партии в балетах, пост. Дидло. И. обладала ярким актёрским дарованием и выдающейся техникой классич. танца. Поэтич., яркое и лаконичное описание исполнительского иск-ва И. дал Пушкин в 1-й главе «Евгения Онегина».



И. обладала необыкновенной воздушностью, грацией и лёгкостью танца, стройностью и гибкостью фигуры, быстротой и музыкальностью, ярким сценич. темпераментом. Она тонко разрабатывала драматич. сторону своих партий, её одухотворённому исполнению была чужда механич. виртуозность. И. первая создала на петерб. сцене два пушкинских образа — Черкешенки в балете «Кавказский пленник, или Тень невесты» Кавоса (1823) и Людмилы — «Руслан и Людмила» Шольца (1824). Диапазон её дарования был очень широк — от драматич. и даже трагедийных до комедийных партий: Лиза («Тщетная предосторожность», 1821), Кора («Кора и Алонзо, или Дева Солнца» Антополини, 1820), Луиза («Дезертир» Париса, 1821), Флора («Зефир и Флора» Кавоса, 1822), Нина («Нина, или Сумасшедшая от любви» Персюи, 1828) и др. И. с успехом выступала также в комедиях и водевилях. Ок. 1830 перешла на мимич. партии (вследствие болезни ног), в 1836 оставила сцену.

Лит.: Каратыгин П. А., Записки, [т.] 1—2, Л., 1929—30; Слонимский Ю., Дидло..., Л.—М., 1958.

ЙСТОН (Easton), Флоренс (24.X.1884—13.VIII.1955) — английская артистка оперы (драматическое сопрано). Пению обучалась в Королевской муз. академии в Лондоне (с 1898), совершенствовалась в Париже у Э. Геслема. Впервые выступила на оперной сцене в Ньюкасле в 1903. В 1905—06 гастролировала в США. Была солисткой Берлинской оперы (1907—1913), Гамбургской оперы (1914—15), Чикагской оперы (1915—17), «Метрополитен-опера» (1917—30) и т-ра «Ковент-Гарден» (1910—30). И. обладала голосом неключит. красоты, подвижности и силы, высокой вок. техникой и музыкальностью. Была ярко одарённой драматич. актрисой. И.— одна из самых разносторонних певиц 20 в.; особенно прославилась в вагнеровском репертуаре [Изольда, Елизавета,

Кундри, Брунгильда («Тристан и Изольда», «Тангейзер», «Парсифаль», «Валькирия»)].

Партии: Фиордилиджи («Так поступают все» Моцарта), Дульцинея («Дон-Кихот» Массне), Сантуцца («Сельская честь» Масканьи), княгиня Верденберг, Электра («Кавалер роз», «Электра» Р. Штрауса), Чио-Чио-сан, Тоска. *Вс. Т.*

ИСФАХАНЛЫ, Ибрагим Гусейнзаде (р. 1897) — азербайджанский советский актёр, режиссёр, театральный деятель. Нар. арт. Груз. ССР (1932). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Сценич. деятельность начал в 1912. Играл в передвижных азерб. труппах. Под воздействием драматургов Н. Нариманова, А. Ахвердова и крупнейших актёров Г. Араблинского, Сидги Рухулла И. стал одним из крупных деятелей нац. т-ра. Выезжал на гастроли в Иран (1916), Турцию (1918—1919, 1922). Игра И. отмечена темпераментом, страстностью, целеустремлённостью. Он создавал полнокровные человеческие характеры. Особенно значительны образы И. в драматургии Дж. Джабарлы — Айдын, Октай, Эльхан, Эйваз, Балаш («Айдын», «Октай Эль оглы», «Невеста огня», «В 1905 году», «Севиль»). Лучшие роли: Вагиф (о. н. С. Вургуна), Фахредин («Горе Фахредина» Везирова), Отелло, Гамлет, Яго. Яркостью, силой обличения исполнены и отрицательные образы, созданные И.: Надир шах (о. н. Нариманова), Гейдарбек («Гаджи Кара» Ахундова), Наджаф-бек («Разорённое гнездо» Везирова). С 1921 занимается режиссурой. Был руководителем азерб. т-ра в Тбилиси. Пост. в этом т-ре спектакли: «Вагиф» Вургуна, «Шейх-Санан» Джавида, «Разбойники», «Гамлет».

ИТАЛЬЯНСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ. Историч. условия развития выдвинули Италию в авангард строителей культуры Возрождения, сделали её провозвестницей гуманизма, первым борцом против церковно-аскетической идеологии. Именно здесь были заложены основы гуманистич. драматургии, получили новое развитие трагедия, комедия, пастораль, была создана опера, разработаны основные законы теории драмы.

На формирование И. д., к-рая сложилась как самостоятельный лит. жанр лишь в 15 в., оказали влияния нар. театрализов. зрелища (в т. ч. пародийные сценки, входившие в масленичные карнавальные празднества, первые фарсы), религиозный т-р (литургич. драма, мистерии, лауды, «священные представления» — sacre rappresentazioni) и античная традиция, прерванная на несколько веков в эпоху раннего средневековья, но затем снова возникшая. В начальный период истории итал. т-ра (12—14 вв.) эти три направления театр. культуры (народный, учёный и религиозный т-ры) существовали параллельно и полного слияния между ними не происходило.

Первые драм. тексты — лауды (славословия), появились в 13 в. в Умбрии в среде религиозных фанатиков-флагеллантов первоначально как песни религиозного содержания. Монахи приспособили эту лирич. балладную форму для театр. сценок. Из Умбрии драматизованные лауды распространились по Апеннинскому п-ову. От изображения страстей господних лауды перешли к изображению эпизодов из житий христианских мучеников, стали принимать более светские черты.

Лауды, сочинённые умбрийским монахом-аскетом Якопоне да Тоди (1220—1306), включали реалистич., а порой сатирич. сценки («Плач Богоматери»). Подлинно лит. характер лауды приобрели во Флоренции в 14 в., где они разыгрывались на торжествах в честь святого — покровителя города. В 15 в. возникает жанр «священного представления», напоминающий миракли. Освободившись от догматического религиозного содержания, они приобретали светский характер. Христианские сюжеты в них заменялись мифологическими («Представление об Аврааме и Исааке» Ф. Белькари, разыгранное в 1449 в церкви Честелло. Белькари принадлежат также «Благовещение», «Св. Иоанн в пустыне», «Судный день», постепенно проникали комич. и даже романич. эпизоды из нар. книг и новелл. Священные представления писали Л. Медичи («Представление о св. Иоанне и Павле», 1489), Б. Пульчи, А. Пульчи, Кастеллано де Кастеллани, Дж. Дати и др. В 1480 один из участников кружка Медичи, блистательный знаток античности, поэт А. Полициано сочинил по заказу кардинала Гонзага пьесу «Сказание об Орфее», предназначенную для придворного празднества. Это была первая светская пьеса на итал. яз. Но несмотря на новое, гуманистич., жизнерадостное содержание, она носила абстрактный характер, строилась по канонам «священного представления». По пути Полициано пошли Н. да Корреджо, Боярдо, Аккольти. Достижения Полициано были использованы в дальнейшем в жанре пасторальной драмы.

С 16 в. в Италии формируются и получают развитие лит. комедия, трагедия и комедия масок — *комедия дель арте* (commedia del'arte).

Итал. лит. драма, с к-рой начинается история ренессансной зап.-европ. драматургии, основывалась на опыте античного т-ра (преим. римского), но драматурги-гуманисты показывали новую жизнь, нового человека. Итал. драма этого периода явилась посредницей между античной и новоевроп. драматургией. Но политич. раздробленность страны, отсутствие общенац. интересов, упадок обществ. и экономич. жизни, иностр. порабощение привели к разрыву между культурной и нар. традициями. Интерес к античному т-ру оживился в связи с общим подъёмом итал. гуманизма и его установкой на классич. древность. Находки неизвестных дотоле комедий Плавта, сделанные Н. Кузанским и П. Браччолини, положили начало систематич. изучению и распространению образцов античной драматургии. Гуманист Помпонио Лето (1427—97), основатель римской Академии, поставил вместе со своими учениками пьесы Плавта и Теренция на языке подлинника. За Римом последовали другие центры итал. гуманизма. Особенных успехов добилась Феррара, где при дворе, а потом в домах местной знати ставились античные пьесы. Первая итал. трагедия «Софонисба» (1515) была написана Дж. *Триссино* с соблюдением норм аристотелевской поэтики, одиннадцатисложным стихом, ставшим каноническим для итал. трагедии на все последующие века. Вслед за «Софонисбой» последовали трагедии флорентийца Дж. Ручеллаи («Розамунда» — по мотивам «Антигоны» Софокла, «Орест» — повторение «Ифигении в Тавриде»), Л. Мартелли («Туллия» — обработка «Электры»). Увлечение др.-греч. авторами сменяется увлечением Сенекой. В 1541 в Ферраре Джиральди Чинцио поставил трагедию «Орбекка», навеянную «Тиестом» Сенеки. Схема этой трагедии (деление на 5 актов, наличие антрактов, определ. количество стихотворных строк) стала обязательной. С конца 1-й пол. 16 в. сцены т-ров Италии заполняют «трагедии ужасов»: «Канака Спероне» (1542) и «Марианна» (1565) Л. Дольче, «Адриана» и «Далида» Л. Грото (1572), «Семирамида» М. Манфреди (1573), «Король Торриссмунд» Торкват Тассо (1586). Они имели большой, но временный успех преим. среди придворного зрителя. Итал. трагедия 16 в. не стала подлинно нац. театр. жанром: в ней не было героики высоких гражд. порывов. Патетика страстей, неслыханные злодейства маскировали убогость жизненной философии, деградацию чувств, отсутствие идеалов и стремлений, покорность судьбе. Исключением явилась трагедия П. Аретино «Горации» («Трагедия Горация», 1546), характеризовавшаяся благородной гражданственной темой, более тщательной разработкой характеров, естественностью диалогов, демократизмом. Основоположником новой итал. драматургии и особенно жанра комедии был Л. *Ариосто*, написавший в

1508 свою первую комедию «Шкатулка» (подражание Плавту и Теренцию). В 1509 он написал комедии «Подменённые» уже на сюжет из итал. жизни, затем «Чернокнижник» (1520), «Сводня» (1528). Итал. лит. комедия развивалась по двум направлениям: как развлекательная, с ярковыраженными чертами гедонизма, и как комедия, обладающая элементами реализма, сатиры. Одни авторы следовали образцам Теренция и Плавта, другие — ориентировались на совр. им новеллистику, бытовой анекдот.

Почти одновременно с Ариосто выступила группа итал. комедиографов — Дж. Нарди и др. В 1513 при дворе Урбинского герцога с огромным успехом была пост. комедия «Каландрия» («Комедия о Каландро») Биббиены (1513), отразившая вкусы аристократич. среды. Выдающееся место среди произведений писателей-гуманистов заняла «Мандрагора» (1513—14) Н. *Макиавелли*. Отказавшись от следования античным образцам, Макиавелли создал комедию нравов с ярковыраженной обличительной тенденцией, но и он не сумел избежать общего для позднего Ренессанса индивидуалистич. гедонизма. Это же сказалось и в творчестве одного из сильнейших итал. сатириков 16 в. П. *Аретино*. Его комедии («Кузнец», 1533, «Придворная жизнь», 1534, «Лицемер», 1542, «Таланта», 1542, «Философ», 1546), далёкие от подражания древним, отличаются реализмом, жизненностью изображения, сатирической силой. Исходным материалом для Аретино послужили злободневные анекдоты, новеллы и собственные разнообразные наблюдения. Но ни Макиавелли, ни Аретино не удалось изменить характер итал. комедии. В плену эклектичной поэтики итал. комедии 16 в. оставались и А. *Граццини* (по прозвищу «Il Lasca» — «Плотва»), протестовавший против механич. приспособления античных образцов, и Дж. М. Чекки, заимствующий свои сюжеты из Боккаччо и других новеллистов. Бытовой реализм совмещается у этих авторов с реминисценциями из античного т-ра. Победу одерживают защитники классич. поэтики — Триссино (комедия «Близнецы»), Дж. Б. Джелли («Клад»), Б. Варки («Свекровь»).

Канон теории драмы, сформулированный Триссино, Чинцио, Л. Кастельветро и Ж. С. Скалигером на основании одностороннего толкования «Поэтики» Аристотеля, был воспринят теоретиками зап.-европ. классицизма в др. странах. Омертвелому канону в какой-то мере противодействовало творчество Дж. Б. делла Порта (1535—1615), учёного и драматурга, автора ок. тридцати комедий, и Дж. *Бруно*, продолжившего в комедии «Подсвечник» (1582) принципы Макиавелли и Аретино.

Наибольшее развитие получил третий жанр итал. лит. драмы — *пастораль*, предшественниками к-рой были *эклоги*. Идеализированный, приукрашенный, далёкий от жизни мир пасторали соответствовал настроениям реакции, наступившей со 2-й пол. 16 в. Пастораль эстетизировала куртуазные аристократич. нравы. Местом рождения пасторальной драмы была Феррара, зачинателями её явились Джиральди Чинцио («Эгле», 1545), А. Беккари («Жертвоприношение», 1554), Лоллио («Аретуза», 1563). Пьесы этих авторов, построенные по канонам античной драмы, противопоставляли поэзию сел. природы прозе гор. жизни. Родоначальницей пасторального жанра в европ. т-ре явилась «Аминта» Торкват Тассо (1573). В этой пасторали аристократизм сочетается с ренессансным мироощущением. Тассо прославил силу всепобеждающей человеческой любви. Окончательно аристократизировал жанр пасторали, порвал с гуманистич. идеями Ренессанса Б. *Гварини* — автор пасторальной драмы «Верный пастух» (1590, пост. 1596), отличавшейся вычурностью, сюжетной усложнённостью в духе господствовавшего тогда в поэзии маньеризма. Гварини имел много подражателей (Г. Бонарелли делла Ровере и др.). В нач. 17 в. пасторальная драма была вытеснена мелодрамой.

Лит. драма в силу своей аристократизации, оторванности от народа, от демократич. зрителя не оказала такого значит. влияния на развитие итал. т-ра, как нар. комедия (преим. фарсовая). С появлением проф. т-ра, возникновением во многих городах Италии с кон. 15—нач. 16 вв. любительских содружеств, полупроф., а затем проф. трупп выдвигаются новые авторы, являвшиеся в большинстве случаев актёрами этих трупп. Среди авторов Сиенского любительского содружества (16 в.), ставившего сатирич. фарсы, осмеивающие крестьян, выделялся Н. Кампани, по прозвищу Страшино (1478—1530), писавший стихотворные фарсы и ставивший их как режиссёр.

Значительный вклад в развитие нац. т-ра внёс драматург и актёр А. *Беолько*. В своих «Сельских комедиях» («Диалоги на деревенском языке») он в реалистич. тонах изображал крестьянские нравы, сочувственно показывал деревенских бедняков. В его комедиях выступали одни и те же типы, варьированные психологич. или бытовыми оттенками. Драматургия Беолько подготовила победу комедии дель арте (см. *Итальянский театр*). Преемником его был А. Кальмо, комедийный актёр, автор шести комедий.

В 17 в. в Италии усилился процесс рефеодализации, сопровождавшийся подавлением политич. и духовной свободы народа. В это время лит. драма, переживавшая период упадка, становится на путь абстрактной философичности. С изгнанием сатирич. жизненного начала из лит. комедии начинает умирать и сама комедия.

Новый этап в развитии И. д. начинается в 18 в. в условиях нарождающегося капитализма, идеологической подготовки Италии к революционным переменам. Плеяда итальянских просветителей подвергла ревизии все стороны идеологической жизни общества. В основу новой театр. эстетики легло представление об обществ. полезности иск-ва. Просветительские тенденции в области т-ра нашли выражение в решительном сопротивлении придворно-аристократич. иск-ву. Первые удары обрушились на придворную оперу и комедию дель арте, увлёкшуюся самодовлеющей технич. виртуозностью, погоней за трюками, эффектами. В противовес ей выдвигается трагедия. П. Я. Мартелли (1665—1727), автор 16 трагедий («Перселида», «Тайминги» и др.), пересмотрел положения франц. классицизма в трактате «О трагедии древней и новой» (1715). Он снизил трагич. стиль, ввёл в свои трагедии комедийные элементы, пытался реформировать язык трагедий. Ещё в начале 17 в. падуанский писатель А. Конти создал первые политич. трагедии: «Цезарь», «Юний Брут», «Марк Брут», «Друз». Успехом у зрителя пользовались трагикомедии (называвшиеся тоже трагедиями), в к-рых кровавые сцены чередовались с комич., а также арлекинада. Одной из лучших итал. трагедий 18 в. является «Меропа» Ш. Маффеи (1713).

В 18 в. появляется новый жанр драматургии — муз. трагедия (мелодрама). Первые опыты в этом жанре принадлежат А. Дзено (1668—1750), автору лирич. трагедий (на мифологич. и историч. сюжеты), отличавшихся возвышенностью мыслей и чувств героев. Реформа лирич. трагедии связана с именем П. А. Д. *Метастазио*. Его первая лирич. трагедия — «Покинутая Дидона» (1724). Метастазио положил начало героико-сентиментальной и героич. опере («Катон Утический», 1727).

Если итал. трагики в своей попытке реформировать трагедийный жанр ориентировались на Корнеля и гл. обр. на Расина, то комедиографы исходили из уроков школы Мольера. Принципы драматургии Мольера

пропагандировали в Италии тосканские комедиографы Дж. Джильи (1660—1722), Я. А. Нелли (1673—1767) и Дж. Б. Фаджуоли (1660—1742). Первая и лучшая комедия Джильи «Дон Пилоне, или Притворный Ханжа» (1711) была в сущности вольной переделкой «Тартюфа». Фаджуоли предвосхитил реформу Гольдони—уничтожение масок и импровизации, внимание к быту («Безутешный чичисбей», 1708). В Неаполе реформу драматургии осуществляли Н. Амента (1659—1719), П. Тринкера (умер в 1755), Д. Л. Броне, маркиз Ливери (1685—1757). Полную реформу нац. т-ра и драматургии удалось провести величайшему итал. драматургу К. *Гольдони*, создателю общенац. лит. комедии. Впитав передовые идеи эпохи Просвещения, Гольдони начал борьбу за идейный т-р, против бессодержательных развлекательных зрелищ, против деградировавшей к тому времени комедии дель арте. В то же время Гольдони использовал и творчески претворил всё лучшее, что было достигнуто комедией дель арте. Его пьесы отразили новую социально-обществ. обстановку, новый быт, новую расстановку историч. сил в стране («Слуга двух господ», «Хитрая вдова», «Кофейня», «Бабьи сплетни», «Хозяйка гостиницы», «Самодуры», «Кьоджинские перепалки», «Лгун» и др.).

Противниками Гольдони выступили драматурги П. *Кьяри* и К. *Гоцци*. Консерватор по политич. убеждениям, яростно ненавидящий всё связанное с бурж. культурой, с идеями, идущими из Франции, Гоцци выступил против рационализма Гольдони, его приверженности «натуре». Он выдвигал требование правдоподобно выражать на сцене неправдоподобное, ратовал за фантазию, условность и поэтичность в т-ре. За подтверждением своих принципов он обратился к фольклору и комедии дель арте, к-рую считал высшим достижением итал. театр. культуры. Бытовой комедии Гольдони Гоцци противопоставлял жанр театр. сказки — фьябы («Принцесса Турандот», «Король-Олень», «Зелёная птичка»). Но несмотря на громадный, хотя и временный успех, Гоцци не смог разрушить реформы Гольдони и опровергнуть его принципы. Позднее он перешёл к прозаич. трагикомедиям, отчасти подражая исп. «комедиям плаща и шпаги».

Упадок трагедийного жанра в Италии объяснялся гос. и нац. раздробленностью страны, отсутствием героич. пафоса у буржуазии. Реформу трагедии в 70—80-х гг. осуществил великий итал. трагич. поэт В. *Альфьери*. Будучи субъективно далёким от бурж.-демократич. идеалов, Альфьери объективно способствовал разрушению старого режима как тираноборец, борец за нац. единство, выражал принципы республиканского просветительского классицизма. Альфьери утверждал, что свободу народ должен получить из рук аристократии, утверждал свободу человеческой личности, воля к-рой подчиняется только разуму и чувству долга. В трактате «О государе и литературе» (1778—86) Альфьери определял задачу драм. поэзии как пробуждение чувств добродетели и любви к свободе. Трагедии Альфьери «Саул», «Филипп», «Виргиния», «Брут I» и «Брут II» способствовали развитию итал. театра.

Революция во Франции, крушение старого порядка и появление революц. войск в Италии ознаменовали начало новой историч. эры. Ни кратковременное господство Наполеона, ни легитимистская реставрация не могли остановить бурного процесса, получившего в Италии наименование нац. Рисорджименто. С эпохой революций и освободит. войн в Италии связан романтич. период в истории нац. драмы. Вначале (до 1848) И. д. характеризовалась почти безраздельным господством политич. гражданской трагедии. Вслед за Альфьери появилась плеяда писателей, к-рые продолжали его дело. С политич. трагедиями выступили поэты Дж. Пиндемонте («Ипато Орсо») и И. Пиндемонте («Арминий»). Важной вехой в развитии итал. политич. трагедии классицистского направления явилась пьеса В. Монти «Кай Гракх» (1800). В своих политич. трагедиях У. Фосколо выдвигал тираноборческие мотивы («Тиест»), обличал несправедливость, жестокость («Аякс»). В итал. трагедии тех лет определился нек-рый сдвиг, намечавший будущее романтич. направление в И. д. Зритель в эти годы требовал не общих деклараций, а конкретных чувств и идеалов. В тяжёлые годы реставрации романтич. направление в лит-ре и драматургии было обращено на пропаганду идей свободы и нац. единства. При жёсткой цензуре, к-рую ввели австр. власти в Сев. Италии, эта пропаганда могла вестись только иносказательно и самой подходящей почвой для этого была нац. история. В прошлом своего народа романтики пытались разгадать то, что привело Италию к раздробленности, причины, вызвавшие иностр. порабощение. На страницах журнала «Кончильяторе» (1818—19), придававшего особое значение т-ру, были сформулированы основные положения итал. лит. романтизма, разработана теория историч. драмы, противостоящей драме классицистской. Первой драмой нового направления была трагедия Пеллико «Франческа да Римини» (1815), имевшая большой успех у патриотически настроенного зрителя. Однако только с появлением двух трагедий А. Мандзони «Граф Карманьола» (1819) — о причинах нац. раздробленности, и «Адельгиз» (1822) — о чужеземном порабощении— в итал. драматургии утвердился революц. романтизм.

Разрабатывая принцип историзма, итал. романтики создали предпосылки для развития реалистич. драмы. Но еще долгое время в драматургии (особенно в трагедиях С. Пеллико и Дж. Б. Никколини) сохранялись черты, присущие ранней романтич. драме, сказывалось влияние Альфьери. Большего историзма, психологич. правдивости в раскрытии человеческих чувств достиг в своих пьесах П. *Косса* («Мессалина», «Нерон», «Борджиа»). Новый этап в развитии романтич. драмы определили трагедии П. *Джакометти* («Мария Антуанетта», «Елизавета Английская», «Микеланджело», «Колумб», «Гражданская смерть»). Романтическая драма в целом оправдала надежды идеологов Рисорджименто. Страстные призывы героев Пеллико, Мандзони, Никколини были услышаны их согражданами. И. д. внесла значительный вклад в дело нац. освобождения и объединения.

В области комедии Италия после Гольдони не дала ни одного действительно сильного и оригинального таланта. Комедии Дж. Жиро, А. Нота не прибавили к этому жанру ничего нового. Исключение составляли только комедии П. Феррари — «Гольдони и его 16 комедий», «Сатира и Парини».

После объединения Италии (с конца 60-х гг. 19 в.) гражданское содержание И. д. снижается. Часть драматургов подпала под влияние франц. бурж. драмы и комедии, следовала драматургич. штампам, насаждавшимся Э. Ожье, А. Дюма, В. Сарду, другие увлеклись Г. Ибсеном, Г. Зудерманом. Вклад в нац. драматургию 2-й пол. 19 в. внесли драматурги-веристы Дж. Верга и Л. Капуана. «Веристская» драма (см. *Веризм*), утверждая необходимость воплотить на сцене правду повседневной жизни, показывала чисто местные, провинциальные особенности. Представители этого направления — пьемонтец Берсецио («Невзгоды Монсу Траве»), миланец Бертолацци («Наш Милан»), венецианец Дж. *Галлина* («Семья святого»), Дж. *Верга* («Сельская честь», «Волчица»), ввели в общенац. лит-ру отражение жизни, тяжёлого труда своих земляков. Но в то же время их драматургия была ограничена замкнутым кругом местных интересов, влиянием натурализма. Теоретиком веризма был писатель Л. *Капуана*.

Среди драматургов конца 19 в. выделяется Дж. *Джакоза*, стремившийся освободить итал. репертуар от иностр. засилия (комедия в стихах «Триумф любви», «Партия в шахматы» и др.). Большой популярностью пользовался драматург Дж. Роветта («Два сознания», «Романтизм»). Принципы веризма развивали автор сентиментально-моралистич. пьес М. Прага («Идеальная жена»), Дж. Траверси, горечью и психологич. жестокостью были исполнены пьесы Р. *Бракко* («Маленький святой», 1909, и др.).

Конец 19 — нач. 20 вв. был ознаменован распространением модных в ту пору в Зап. Европе декадентских влияний. Это направление возглавлял Г. *Д'Аннунцио* («Мёртвый город», «Глория», «Джоконда», «Дочь Йорио», «Франческа да Римини»). Эстетика Д'Аннунцио, построенная на иррационализме, культе силы и национализме, пользовалась в то время большой популярностью. Последователем Д'Аннунцио был эклектичный драматург С. *Бенелли* («Любовь трёх королей», «Ужин шуток» и др.). *Н. Т., Г. Б.*

В итальянской драматургии начала 20 в. усиливается влияние философского идеализма и мистицизма. Контраст между реальностью и иллюзией, непознаваемость, трагичность действительности, затерянность личности в мире, психологич. усложнённость — эти темы занимают всё большее место в творчестве итал. драматургов. Обнажение противоречий действительности в первые годы мировой войны усилило трагизм мироощущения художников Италии и в т. ч. драматургов. В этот период возникает т-р «гротеска», строящийся на контрастном сопоставлении истинной сущности героев пьес и той маски, которую они обычно носят, столкновении кажущегося и действительного, на подчёркнутом сочетании комического и трагического, раскрывающем алогизм совр. жизни. Родоначальником т-ра «гротеска» стал Л. *Кьярелли*. В его пьесе «Лицо и маска» (1916) отчётливо показан контраст между истинными чувствами героя и его личиной, выявляющейся в почти фарсовой трактовке драматич. ситуации. К т-ру «гротеска» принадлежал Л. Антонелли, написавший пьесу «Человек, который встретился с самим собой» (1918), в к-рой жизнь героя рассматривается сквозь призму предоставившейся ему фантастич. возможности прожить эту жизнь снова, а также Э. Каваккьоли, к-рый находит мотивы гротесковых сопоставлений в конфликте мысли и инстинктов. В пьесах Каваккьоли действуют условно-символич. персонажи (скелет во фраке, марионетки и т. д.).

Приближается к «гротескам» и творчество Россо ди Сан-Секондо. Его пьеса «Страстные марионетки» (1918), герои к-рой уподобляются марионеткам, приводимым в движение ниточками страстей, проникнута безысходностью. В дальнейшем в пьесах драматурга сказывается влияние творчества Л. *Пиранделло*.

Драматургия «гротесков», отразившая пессимистич. взгляд итал. интеллигенции на действительность, на природу человека, была лишена подлинной социальной значимости. Наиболее крупным драматургом в годы, последовавшие после первой мировой войны, оказавшим влияние на театр. иск-во не только Италии, но и Европы и Америки, был Пиранделло. Вначале его пьесы носили веристский характер. Однако в дальнейшем он переходит к иному пониманию иск-ва. В своей теоретич. работе «Юморизм» (1908) Пиранделло противопоставляет веристскому копированию действительности её обобщённое отражение. Обнажение жизни кажущимися парадоксальными ситуациями, трагич. буффонада, противоречие между «быть» и «казаться», стремление к острому гротеску сближают Пиранделло с т-ром «гротеска», но его анализу окружающего присуща большая социальная острота. Широкая известность пришла к драматургу в 1920, когда была поставлена пьеса «Шесть персонажей в поисках автора». Сложный, интеллектуальный по характеру своих конфликтов, жестокий т-р Пиранделло отразил трагич. противоречия совр. ему действительности. Его герои бессильны противостоять этой действительности и пытаются скрыться от неё в мир иллюзий. Но и там они не находят спасения; реальность грубо вторгается в вымысел и безжалостно разрушает его. Проблема соотношения реального и иллюзорного, объективной реальности и её субъективного восприятия составляет основной философский узел многих пьес Пиранделло («Это так, если это вам так кажется», «Генрих IV», «Обнажённая одевается», «Жизнь, которую я тебе даю» и т. д.). Творчество Пиранделло противоречиво: с одной стороны, оно проникнуто непримиримым отношением к действительности, обнажает ханжество бурж. морали (это особенно подчёркивал А. Грамши, ценивший в произведениях Пиранделло их взрывчатую силу), с другой стороны — его пьесы отличает релятивизм, утверждение непознаваемости, бессмысленной случайности, царящей в жизни, безысходный пессимизм. Пиранделло обладал блестящей драматургич. техникой, позволявшей ему добиваться разнообразия и гибкости драматич. формы, использовать порой парадоксальные приёмы.

Влияние Пиранделло на И. д. особенно отчётливо сказалось в произведениях У. *Бетти* и М. Бонтемпелли (1878—1960). Начав с пьес, изображавших жизнь с позиций веризма («Хозяйка», «Дом на воде», «Гостиница в порту», «Обвал на пристани Север», герои к-рых — фермеры, рабочие, докеры), Бетти вскоре обращается к т. н. интеллектуальному т-ру. В его пьесах вместо живых людей действуют холодные маски. Атмосфера таинств, недомолвок, неопределённости, отсутствие реальной среды становятся доминирующими в последние годы в его творчестве. Один из старейших писателей и теоретик т-ра Бонтемпелли написал пьесы «Валерий», «Золушка» и др. Среди наиболее плодовитых драматургов Италии — Г. Герарди (1891—1949), автор пьес «Дети маркиза Лучера», «Чистое золото» и др.

В период фашистской диктатуры И. д. переживала кризис. Все виды интеллектуальной деятельности находились под надзором. Темы, связанные с правдивым отражением действительности, были запрещены. Стремясь насадить в т-ре дух т. н. «великой империи», Муссолини добился того, что подлинная жизнь страны оказалась вне пределов иск-ва. Развлекат. комедии, оторванные от реальной действительности абстракции, реакц. драматургия Форцано и др.— таков был репертуар итал. т-ра. Демократич., реалистич. тенденции сохранялись лишь в диалектальных т-рах, иск-во к-рых официально преследовалось.

Героич. борьба периода Сопротивления, разгром фашизма вызвали огромный подъём демократич. сил, активность широких нар. масс. Это создало почву и послужило стимулом для деятельности прогрессивных художников. Вслед за кино т-р обратился к темам Сопротивления, стремился по-новому взглянуть на недавнее прошлое, осмыслить трагедию, пережитую страной в годы фашизма. Попытки утвердить неореализм в т-ре связаны с пьесами Дж. Каллегари, А. Николаи, «Хроникой» Л. Трieсте и др. Близко по своей направленности к неореализму и творчество Э. Де Филиппо. Однако стремление утвердить неореализм в т-ре и драматургии не получило той реализации, к-рую это направление обрело в киноискусстве, живописи и литературе. Среди совр. драматургов Италии — К. Террон, А. де Бенедетти, Р. Баккелли, К. Альваро, К. Лодовичи, А. Николаи, Д. Будзати, В. Браккати, Ф. Дзарди, С. Джованнетти, Л. Скуарцина, Д. Фабри и др. Обратился к т-ру крупнейший прозаик Италии А. Моравиа («Беатриче Ченчи»). В

творчестве Будзати («Клинический случай») и Джованнетти сильны мотивы тоски, глубокий психологизм. Фабри разрабатывает проблемы религиозного обновления, религиозной морали. Его пьесы «Инквизиция» (1950), «Соблазнитель» (1951), «Семейный процесс» (1953) утверждают идеи католицизма. В то же время творчество Скуарцина проникнуто острой социальной направленностью. [Его пьесы «Всемирная выставка» (1949) и посв. борьбе с фашизмом «Девушка из Романьи» (1958) переведены на рус. яз.]. В пьесе «Три четверти луны» (1953) показано тлетворное воздействие идеологии фашизма на молодое поколение.

Крупнейший драматург совр. Италии Э. *Де Филиппо* следует традициям диалектального нар. т-ра, он выдвигает в своих пьесах актуальные проблемы современности (пьесы Э. Де Филиппо широко ставятся на сценах Советского Союза).

Диалектальная драматургия (см. *Итальянский театр*), связанная с нар. традициями, оказалась наиболее действенной и жизненно необходимой. Несмотря на ограниченность местным материалом и формой, мешающую распространению пьес, созданных в одном районе Италии, в остальных городах страны диалектальная драматургия, связанная с насущными интересами народа, выражает передовые идеи в совр. близкой народу форме.

Лит.: Tonelli L., Il teatro italiano, Mil., 1924; D'Amico S., Storia del teatro drammatico, v. 1 — 4, 4 ed., Mil., 1958; De Bartholomaeis V., Le origini della poesia drammatica italiana, 2 ed., Torino, 1952; Pandolfi V., La commedia dell'arte italiana, v. 1 — 4, Firenze, 1957 —58; Mazzoni G., L'Ottocento, v. 1 — 2, 3 ed., Mil., 1953; Ruberti G., Storia del teatro contemporaneo, v. 1 — 3, 2 ed., Bologna, 1928; D'Amico S., Il teatro italiano, 2 ed., Mil., 1937; Fiocco A., Teatro italiano di ieri e di oggi, Bologna, 1958; Pullini G., Il teatro italiano fra due secoli, Mil., [1958]. См. также литературу при ст. *Итальянский театр*.

И. Т., Г. Б., Р. К.

ИТАЛЬЯ́НСКАЯ О́ПЕРА в Париже — см. *Итальянский театр*.

ИТАЛЬЯ́НСКАЯ О́ПЕРА в России — см. *Итальянский театр*.

ИТАЛЬЯ́НСКИЙ ТЕА́ТР. Театр. иск-во Италии восходит своими истоками к нар. земледельческим обрядам и играм. Обряд встречи весны породил ряд массовых сельских игр, заключавших элементы драматич. действия (комич. диспуты, сопровождаемые ряжением, шутками, плясками и пением). Действием были насыщены майские карнавальные игры. Несмотря на суровые гонения со стороны католич. церкви, традиции нар. карнавала сохранялись в эпоху средневековья и получили широкое распространение в эпоху Возрождения. Наиболее примечательными были венецианские карнавалы, ставшие в 13—16 вв. общегородскими праздниками. Они включали акробатич. игры, костюмированные процессии, комич. импровизации, песни и пляски. Излюбленным видом площадных развлечений были выступления городских мимов. Своеобразный вид площадного зрелища — *лауды* — религиозные хвалебные песнопения 13 в., в них проникали нар. сатирич. элементы, а язык отличался образностью и энергией (стихотворные размеры и мелодии лауд были заимствованы из нар. источников). В 15 в. одновременно с канонич. литургич. драмой на лат. яз. в Италии стали возникать особые формы церковного т-ра, т. н. «священные представления» (sacre rappresentazioni), в к-рых сильно сказалось влияние светской литературы и комич. жанров нар. т-ра. Наряду с христианскими сюжетами в «священных представлениях» появлялись сюжеты мифологические, выражавшие гуманистич. тенденции новой поэзии. В создании мистериальных спектаклей принимали участие поэты-гуманисты Ф. Белькари, Л. Пульчи, Л. Медичи и др., а также художники, среди к-рых был Л. да Винчи.

В эпоху Возрождения (14—16 вв.), в результате глубокого кризиса феодально-церковной идеологии и роста буржуазно-демократич., гуманистич. тенденций, в Италии началось развитие новой театр. культуры. Итальянский т-р не был однороден: его демократич. и реалистич. направление было ярко выражено в импровизационной *комедии дель арте*, возникшей под влиянием форм нар. т-ра в среде проф. комедиантов, в то время как предшествовавшая её возникновению лит. драма зародилась в учёных кругах и среди знати. Исполнителями «учёной» комедии и трагедии, как правило, были любители-студенты или придворные. Первый организатор любительских спектаклей — римский гуманист Помпонио Лето (15 в.) вместе со своими учениками разыгрывал на лат. яз. произведения Плавта и Теренция. Выдающимися представителями лит. драмы конца 15 — нач. 16 вв. были Л. Ариосто, П. Аретино, Н. Макиавелли, Дж. Бруно. Но лит. драма была далека от демократич. зрителя, поэтому стали возникать коллективы любителей, состоявшие в основном из ремесленников и карнавальных буффонов. Эти любительские содружества, носившие наименования Садовников, Огородников, Виртуозов, Бессмертных, Победителей выступали перед городской публикой и в домах знати, разыгрывая сатирич. фарсы. Широкое распространение эти коллективы получили на рубеже 15—16 вв. в городах Венеции, Болонье, Мантуе, Ферраре. Известность получили содружества Сцены — «академия Оглушённых» и «конгрегация Грубых» (расцвет деятельности сценцев падает на первые два десятилетия 16 в.). Члены «конгрегации» являлись авторами и исполнителями сатирич. фарсов. Самым одарённым среди них был Н. *Кампани* (по прозванию Страшино), выполнявший также функции режиссёра. Наиболее значительный этап в развитии этого полупроф. т-ра связан с именем драматурга и актёра А. *Беолько* (нач. 16 в.). Наследуя традиции нар. фарса, Беолько в своих «сельских комедиях» реалистически изображал крестьянские нравы, сочувственно показывал типы деревенских бедняков. Он создал и возглавил труппу любителей, к-рая разъезжала по Италии, разыгрывая комедийные и пасторальные пьесы. Сам Беолько выступал в образе добродушного и сметливого крестьянина по имени Рудзанте, его партнёры тоже воссоздавали постоянные типологич. персонажи (tipi fissi). Беолько попытался объединить учёную комедию с фарсом и во многом подготовил появление комедии дель арте, вытеснившей лит. драму. В то время как в верхах общества идеи гуманизма постепенно вырождались, в демократич. массах всё шире распространялось «жизнерадостное свободомыслие» (Ф. Энгельс), связанное с борьбой народа против паразитизма богатых и знатных, против стародавнего уклада жизни, схоластич. омертвения мысли. Феодально-католич. реакция, усилившаяся ко 2-й пол. 16 в., вызвала оппозиционное настроение мелкобурж. демократич. слоёв городского населения, и этот процесс отразился на формировании нар. импровизированной комедии (комедии дель арте) — наиболее значительного явления И. т. эпохи Возрождения. Комедия дель арте, тесно связанная с фарсовыми площадными представлениями и масками городского карнавала, использовала также сюжеты лит-ры, объединив, т. о., нар., площадное и учёное гуманистич. иск-во. Демократич. характер комедии дель арте определялся яркой сатирич. направленностью импровизированных спектаклей, подчёркнуто-буффонной стилистикой представлений. Демократизм этого жанра был предопределён и социальным составом его создателей, к-рые, в отличие от исполнителей учёной драматургии, были не любителями, а актёрами-профессионалами. Импровизированные представления комедии дель арте способствовали формированию актёрского мастерства,

многостороннему развитию дарований актёров, становлению особого, нового типа проф. сценич. иск-ва. Представления этого т-ра строились на основе *сценария*, типич. конфликтом к-рого было столкновение между старым укладом жизни и новыми молодыми силами. Иск-во актёров-импровизаторов сообщало образам комедии дель арте ярко выраженную реалистич. направленность и буффонно-фарсовую окраску. Душой комедии стали маски слуг — *дзанни*; объектом её сатиры — купец *Панталоне*, лжеучёный *Доктор*, военный — *Капитан* и др.; носителями лирич. темы жанра были маски Любовников. Персонажи комедии говорили на нар. диалектах, кроме Любовников, пользовавшихся лит. яз. Выражая реальные черты совр. жизни, персонажи комедии дель арте сохраняли облик и приёмы исполнения излюбленных народом комических персонажей фарсовых и карнавальных представлений. Игра актёров комедии дель арте была насыщена динамикой, оптимизмом, яркой театральностью. Участники представления (кроме Любовников и Капитана) играли в масках. Они создавали образы, обладавшие устойчивыми чертами и переходившие из одного сценария в другой, варьируясь в деталях. Коллективный характер импровизации способствовал созданию сценич. ансамбля, выработке виртуозного мастерства. Комедия дель арте выдвинула выдающихся актёров, вошедших в первые проф. труппы. Наиболее прославленными были труппы «*Джелози*» (осн. 1568) во главе с Д. Ганассой, «*Конфиденти*» (1574), возглавляемая впоследствии Ф. *Скала*, «Федели» (1601). Среди актёров комедии дель арте широкую известность получила И. *Андреини* — создательница грациозных образов лирич. героинь. Создателем маски Капитана был Ф. *Андреини*, Панталоне и Доктора — Дж. Паскуати и Б. Ломбарди. Маска Арлекина получила европ. известность в творчестве Н. *Барбьери* (Бельтрамм), Т. *Мартинелли*, Дж. *Бьянколелли*. Иск-во актёров комедии дель арте имело большое влияние на сценич. творчество др. европ. стран.

17— нач. 18 вв. — период застоя в общественной и культурной жизни Италии. В это время И. т. теряет своё значение. Итал. труппы часто и подолгу гастролируют за границей, особенно во Франции. Комедия дель арте отрывается от нац. почвы, нар. истоков, аристократизируется. В силу ограниченности метода комедии дель арте на итал. сцене не появлялись шедевры мировой классики и совр. реалистич. драматургии. И. т., имевший в 16 в. общеевроп. значение, сохранил на рубеже 17—18 вв. лишь узконациональный характер.

Под воздействием новых просветительских идей, получавших яркое, своеобразное выражение в творчестве выдающегося драматурга Италии К. Гольдони, актёры обращаются к созданию глубоких индивидуализированных образов. Со 2-й пол. 18 в. начинается процесс дифференцирования актёрской игры на традиционную манеру комедии дель арте и новую, вызванную к жизни требованиями драматургии Гольдони. Но полного размежевания не происходит; актёры, выступающие в масках и придерживающиеся импровизационной техники, добиваются более естественного тона, обогащают свои образы психологич. гранями, расширяют рамки амплуа, разрушая каноны образа-маски; актёры, создающие индивидуализированные образы и играющие драматич. роли, не порывают связей с иск-вом нар. комедиантов, с принципами, требующими активной, красочной и динамичной игры.

К актёрам, следовавшим в осн. традициям комедии дель арте, могут быть отнесены: Дж. А. *Сакки*, для труппы к-рого писал свои фьябы К. Гоцци, П. Гандини, Дж. Марлиани, А. Фьорилли, выступавшие в комедиях и в трагедиях, а также комедийные актёры Ч. *Д'Арбес*, Г. Казали. В то же время эти актёры расширяли рамки амплуа, ломали традиционную технику (Ч. Д'Арбес заменил комич. маску Панталоне на реалистич. образ почтенного буржуа). Вторую группу актёров, воспитанных под влиянием драматургии Гольдони, составляли выдающиеся мастера итал. т-ра 18 в.: А. Т. *Медебак* — исполнительница многих лирич. и драматич. ролей в пьесах Гольдони; Т. Риччи, выступавшая в комедиях, трагедиях, мещанских драмах; К. *Брешани* — исполнительница серьёзных и комич. ролей. Прямым воспитанником драматурга был А. *Коллальто-Маттиуцци* — самый яркий и глубокий актёр итал. т-ра 18 в.

В И. т. 18 в. лучшие традиции актёрского иск-ва прошлого сочетались с реалистич. устремлениями, выдвинутыми передовыми деятелями эпохи Просвещения. Реформа сценич. иск-ва нашла отражение в пьесе Гольдони «Комический театр», в к-рой драматург требовал от актёров психологически достоверного и индивидуализированного воплощения образов, утверждая принципы просветительской эстетики. Развитие итал. драматургии способствовало оживлению театр. жизни страны: в Риме, Милане, Неаполе, Флоренции, Генуе, Турине, Болонье были созданы драматич. труппы. В Венеции работали одновременно три драм. т-ра: «Сан-Самуэле» (осн. 1655), «Сант-Анджело» (1677) и «Сан-Лука» (1661). В этих т-рах выступали труппы антрепренёров Медебака, Дж. Имера, Вендрамина, в к-рых в разное время работал Гольдони.

Но если в И. т. была осуществлена реформа в области комедийной актёрской игры, то исполнение трагедий характеризовалось старыми рутинными формами, сохранившимися от эпигонского восприятия франц. классицистской манеры 17 в. Изменение наступило лишь в 70—80-х гг. 18 в. с появлением героич. трагедий В. Альфьери, призывавшего «вернуть котурны к древнему величию», т. е. облечь совр. общественные идеалы в героич. образы. Трагедии Альфьери, близкие франц. просветительскому классицизму, вначале ставились в кружках любителей, а в 20—30-х гг. 19 в. их стали исполнять актёры М. Моррокези, П. Бланес, К. Маркиони и др. Игра этих актёров отличалась напевной декламацией, сильными интонационными подъёмами в патетич. местах, жестикуляцией, носившей подчёркнуто пластич. монументальный характер. В курсе лекций, прочитанных в классе декламации и сценич. иск-ва при Флорентийской академии художеств (1832), Моррокези указал сорок типологич. приёмов, пластически выражающих разл. сценич. переживания. Классицистское иск-во способствовало утверждению героич. жанра и подготовило формирование итал. трагедийного стиля, развившегося на основе революционно-романтич. и шекспировского репертуара. Романтич. герой И. т. был исполнен гражданского долга, стремления к самоотверженному служению родине. Это создавало предпосылки для усиления реалистич. тенденций в актёрском иск-ве. Основоположник новой школы актёрского творчества Г. *Модена* был участником революц. событий 1830—40-х гг. Национально-освободительная борьба вызывала глубокое сочувствие и у великих учеников Модены — трагической актрисы А. *Ристори*, прославленных трагиков Э. *Росси* и Т. *Сальвини*. Идейная целеустремлённость и политич. страстность, создание сильных, волевых характеров, стремление к психологич. достоверности, отсутствие элементов бытового, повседневного, снижающего героич. направленность иск-ва — таковы общие черты прогрессивного направления итал. сценич. школы (исполнение Моденой ролей Паоло в пьесе «Франческа да Римини», Пеллико, Саула, Брута, Филиппа II в одноим. трагедиях Альфьери, исполнение Ристори ролей Марии Стюарт, Франчески да Римини и др.). В творчестве Росси и Сальвини наи-

более полно проявились реалистич. тенденции итал. школы, хотя трактовка сценич. образов итал. трагиками ограничивалась исключительно этич. проблематикой и содержала элементы идеализации. С особой силой раскрылся реализм иск-ва Росси и Сальвини в ролях шекспировского репертуара (гл. роли в трагедиях «Гамлет», «Макбет», «Король Лир»). Борясь за реалистич. принципы сценич. иск-ва, Росси изучал замечательные достижения рус. т-ра (Росси и Сальвини неоднократно гастролировали в России). Высоким мастерством было отмечено его исполнение центр. ролей в драмах «Скупой рыцарь», «Каменный гость» Пушкина, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого. Наивысшее развитие итал. сценич. иск-во получило в творчестве Сальвини, сочетавшего яркое героич. начало с глубокой правдой чувств. Великий итал. трагик создавал образы трагич. героев — страстных и деятельных борцов за гуманистич. идеалы, ему было свойственно понимание важной общественной миссии иск-ва, высокое представление об этике актёра, о необходимости постоянного совершенствования мастерства. Всеми этими качествами Сальвини был особенно близок русскому т-ру. Поэтому К. С. Станиславский, называя имена основоположников сценич. реализма, рядом с М. С. Щепкиным и М. Н. Ермоловой поставил имя Сальвини. Итал. трагики 19 в. утверждали необходимость сценич. перевоплощения, требовали от актёров полного погружения в чувства и мысли действующих лиц.

Но если иск-во великих актёров Италии составило эпоху в развитии зап.-европ. т-ра, то И. т. в целом находился во 2-й пол. 19 в. в плачевном состоянии. Постоянно гастролируя за границей, великие артисты выступали в сборных кочующих труппах, в спектаклях, лишённых ансамбля, существовал огромный разрыв между игрой ведущих актёров и остальных исполнителей. Бурж. правительство не заботилось о развитии нац. т-ра. В репертуаре утвердилась бурж.-мещанская драматургия А. Дюма-сына, В. Сарду и их итал. эпигонов. Популярностью пользовались мелодрама и бытовая комедия. Утверждение *веризма*, развивающего натуралистич. тенденции, лишило сценич. иск-во его героич. направленности. Наиболее ярким представителем итал. натурализма в актёрском иск-ве был Э. *Даккони*, в игре к-рого традиции героич. стиля были заменены болезненной экспрессией, передающей нравственное смятение, неврастенический надрыв героев, порождённые общим кризисом бурж. общества, обострением социальных противоречий. В творчестве популярного трагич. актёра Э. *Новелли*, несмотря на большую эмоциональность и жанровое многообразие игры, преобладало чисто формальное мастерство.

Подлинной наследницей иск-ва великих трагиков в нач. 20 в. стала Э. *Дузе* — актриса высокого драматизма и идейности, мастер тончайшего психологич. раскрытия образа. Дузе показала трагич. судьбу своих современниц, неизбежность гибели прекрасных человеческих чувств в бурж. обществе. Актриса с одинаковой силой создавала ярко народный жизнеутверждающий характер Мирандолины, проникновенные, социально насыщенные образы в драмах Ибсена (Нора, Гедда Габлер и др.), играла драматич. и лирич. героинь франц. драматургов (Маргарита Готье — «Дама с камелиями» Дюма-сына, Адриенна Лекуврер в о. п. Скриба). Обращение к декадентской драматургии (драмы Д'Аннунцио) привело Дузе к творч. кризису, но в конце своей сценич. деятельности она вернулась на путь реализма. *Г. Б.*

Конец 19 — нач. 20 вв. ознаменованы расцветом диалектального т-ра, представляющего собой специфич. явление итал. иск-ва. Раздробленность страны привела к обособленному развитию отд. её областей, к созданию наряду с общенациональным иск-вом его узко региональных диалектальных очагов. Проблема взаимоотношения лит. яз. и многочисл. диалектов постоянно вставала перед итал. лит-рой и т-ром. С одной стороны, диалектальное иск-во развивалось в сфере областных, частных интересов, ослабляя тем самым иск-во общенациональное, а с другой — по самой своей природе (диалекты — повседневный разговорный язык большинства населения Италии) оно наиболее тесно соприкасалось с жизнью народа, могло отобразить эту жизнь в её самых конкретных проявлениях: ему были близки реалистич., демократич., нар. традиции.

Драматургия на диалектах существовала и в предшествующие эпохи. Многоязычными были спектакли комедии дель арте, где каждая маска говорила на определённом диалекте, обнаруживая тем самым её происхождение. После исчезновения комедии дель арте маски сохранялись в тех городах и областях, откуда они были родом, становясь персонажами местного диалектального т-ра (в Болонье — Доктор, в Венеции — Панталоне, во Флоренции — Стентарелло, в Неаполе — Пульчинелла и т. д.).

Процесс постепенной эволюции масок, создание живых совр. характеров, возникновение новых персонажей, следующих традициям масок, но взятых непосредственно из окружающей жизни,— таково направление дальнейшего развития диалектального т-ра. В каждой области эти процессы протекали по-своему, в зависимости от своеобразия общественных условий, особенностей местного быта, традиций. Точность бытового колорита, народная образность, меткость языка, реалистич. воспроизведение жизни — сильные стороны диалектальной драматургии. Но в то же время пьесам на диалектах не хватало социальной масштабности, психологич. глубины, нередко они выражали мелкобурж. мораль. Порой вместо оригинальных пьес использовались франц. комедии, к-рые переводились на диалект, наполнялись деталями местного быта, злободневными намёками. Недостатки драматургии искупали актёры, вносившие в спектакли яркость индивидуальной трактовки традиц. образов. Их иск-во отличалось склонностью к импровизации, богатством фантазии, сочетанием отточенной техники со свободным ведением роли.

Подъёму диалектального т-ра в конце 19 — нач. 20 вв. способствовало утверждение эстетики веризма. Кроме того, объединение страны нарушило замкнутость областей, и диалектальные труппы получили возможность совершать турне по другим городам Италии. В этот период особенного расцвета достигли диалектальные т-ры Венеции, Милана, Неаполя и Сицилии. Свои труппы имели Генуя, Болонья, Турин, Флоренция и др. города. В Риме давались представления на «романеско».

Венецианский диалектальный т-р испытал сильное влияние творчества Гольдони. Блестящая плеяда актёров, игравших на венецианском диалекте,— тонкий мягкий лирик Ф. Бенини (1854—1916) и своеобразный комедийный актёр Э. Заго (1852—1929), драматург и актёр Ч. Базеджо (р. 1897)— оттачивала своё мастерство, исполняя комедии Гольдони, составлявшие наряду с пьесами диалектальных авторов основу их репертуара. Влияние Гольдони ощутимо и в творчестве венецианских драматургов — комедиографа Галлины и др.

В Милане, крупнейшем промышленном и культурном центре страны, диалектальный т-р выдвинул драматурга К. Бертолацци (1870—1916), близкого веризму, писавшего как на диалекте, так и на лит. яз. В его пьесах даны широкие картины жизни Милана конца 19 в.: ночлежки, доходные дома, лавчонки: «Наш Милан» (1893) и «Джибиджиана» (1898).

Сильнейшее влияние веризма сказалось на диалектальном т-ре Сицилии, отличавшемся высоким правдоподобием в передаче жизни и быта сицилийской деревни. Суровые нравы, тяжёлые условия жизни, семейная вражда, суеверия, кровная месть, бурные вспышки страстей, изображаемые на сцене, придавали сицилийскому т-ру мрачный колорит и выдвигали актёров могучего трагедийного темперамента, таких как Дж. *Грассо*. Выразителем другой стороны иск-ва этого т-ра был А. Муско — яркий комедийный актёр, развивавший старые фарсовые традиции. Для т-ра на сицилийском диалекте писали драматурги Дж. Верга, Л. Капуана, Л. Пиранделло.

В Неаполе комич. стихия, в своё время обогатившая искусство комедии дель арте (лацци), властвовала в маленьких т-рах, подобных «Сан-Карлино», признанному резиденцией целых поколений Пульчинелл. Деятели неаполитанской сцены, обычно сочетавшие в одном лице актёра и драматурга, стремились сообщить старой маске новую жизнь, раздвинуть рамки диалектальной комедии. Наряду с оптимизмом нар. характера, сочным юмором и шутками на сцене всё больше и больше говорилось о тяжести жизни. Это сочетание смеха и слёз, трагикомич. характер иск-ва неаполитанцев в своё время отметил М. Горький. Деятели неаполитанского т-ра А. Петито (1822—76), Э. Скарпетта (1853—1925), затем Ди Джакомо, Р. Вивиани, Э. Де Филиппо достигали в своём творчестве большой глубины и значимости. *Р. К.*

Во время фашистской диктатуры (1922—43) И. т. находился в состоянии застоя; все попытки фашистов создать «героический», «неоклассический» т-р оканчивались провалом. На сцене царила пошлая бульварная драматургия, проповедовавшая прописную мещанскую мораль. В театр. иск-ве широкое распространение получили модернистские тенденции, породившие стилизацию, неврастеничность в актёрской игре. Лженоваторство, приводившее к прямому отрицанию т-ра и к формализму, выдвигали манифесты футуриста Маринетти.

Этим реакционным тенденциям противостояли принципы реалистич. иск-ва, сохранявшиеся на сцене диалектальных т-ров. Распространение идей К. С. Станиславского [педагогич. деятельность ряда актёров (Т. Павловой, П. Тарова)] вызвало организацию Академии драматического искусства (1934), созданной известным театр. деятелем и историком т-ра С. *Д'Амико*. В Академии впервые в Италии наряду с актёрскими курсами существовал курс режиссуры, подготовивший ряд крупных режиссёров (Л. Скуарцина, О. Коста, Э. Джаннини и др.). Но в целом в 20—30-е гг. И. т. не имел значительных достижений, основной формой его деятельности были возникающие и распадающиеся бродячие коллективы, возглавляемые двумя-тремя известными актёрами. Стремление к созданию постоянных трупп, способных решать сложные художественные задачи, осуществлять постановку целостных спектаклей, в к-рых была бы достигнута ансамблевость исполнения, возникло в И. т. уже в нач. 20 в. На решение этих проблем была направлена деятельность В. Талли, организовавшего в 20-х гг. в Риме драм. труппу, в спектаклях к-рой индивидуальные исполнительские манеры актёров были подчинены общему стилю спектакля. Постоянные труппы пытались организовать комедиограф Д. Никодеми, критик Э. Боутет, драматурги М. Прага и Л. Пиранделло. Крупнейшие итал. актёры 20—30-х гг.— сёстры И. и Э. *Граматика*, сочетавшие достижения нац. исполнительской школы с новаторскими устремлениями; Т. Лоренцо, снискавшая популярность в салонных пьесах; Р. Руджери, сохранявший в трагич. ролях стилистику школы Сальвини; Дж. Черви, создававший выразительные драматические и комедийные образы в классическом репертуаре. В И. т. существовали зачатки режиссёрского иск-ва (борьба за ансамбль режиссёра Л. *Беллотти-Бон*, опыты Р. Симони по пост. пьес Гольдони в нач. 20 в.), но они были спорадическими явлениями и не изменяли общего состояния И. т. В 20—30-х гг. делаются попытки создать экспериментальные т-ры. Т-р «Независимых» (1922—30, 1931—36) под рук. А. Дж. Брагальи ставил пьесы Ж. Жироду, А. Салакру, А. Шницлера. Но на сцене этого т-ра осуществлялись и формалистич. эксперименты— пост. Брагальей пьесы главы итал. футуристов Маринетти «Обнажённый подсказчик». Влияние авангардизма сказалось в миланском т-ре «Конвено» (организованном в 1924).

Ликвидация фашизма в Италии и мощный подъём демократич. сил в стране создали предпосылки для значительного оживления театр. жизни, развития и укрепления прогрессивного реалистич. иск-ва. Под влиянием неореалистич. фильмов, постановщики и актёры к-рых нередко являются и деятелями т-ра (*Висконти*, Де Сика, *Де Филиппо*), сценич. иск-во Италии стремится найти новые выразит. средства, стремится к социальной остроте и жизненной достоверности. Но слабость нац. драматургии (исключение составляют лишь пьесы Э. Де Филиппо) всё же не даёт возможности для глубокого и многостороннего развития И. т. Режиссёры вынуждены ставить переводную драматургию или обращаться к новой трактовке классиков. В своей политике в области т-ра итал. правительство придерживается реакционной, католич. ориентации, политич. цензура, препятствующая появлению спектаклей на острые политич. темы, тормозит развитие театр. иск-ва. На сценах т-ров Италии процветают излюбленные бурж. публикой развлекательные жанры — ревю, варьете и т. д. Репертуар т-ров засорён бульварными, декадентскими пьесами. Т-ры Италии по-прежнему остаются кочующими коллективами, возглавляемыми крупными актёрами. Отсутствие организационной и материальной базы приводит к недолговечности этих трупп, к низкому художеств. уровню их спектаклей.

Неуклонный рост демократич. движения в Италии отразился в театр. иск-ве в возникновении т. н. малых театров, противостоящих коммерческим театр. предприятиям. Видное место в совр. И. т. занимает «*Пикколо-театро*» («Малый т-р»), организованный режиссёрами Дж. Стрелером и П. Грасси в Милане (1947). Организаторы т-ра стремились создать общенац. т-р, к-рый сможет хранить и развивать традиции прошлого, используя опыт. европ. т-ра. Этот т-р имеет постоянную труппу, но привлекает видных актёров для выступления в отдельных спектаклях. Получая субсидии от гор. муниципалитета, т-р распределяет свои абонементы среди широких слоёв демократич. населения, он чужд коммерч. предпринимательству и преследует просветительские цели. Это определяет репертуар т-ра, посв. социальной, этической проблематике, и художеств. манеру коллектива, тяготеющую к формам совр. реалистич. иск-ва. Т-р открылся пост. «На дне». Свою связь с традициями нар. сцены коллектив продемонстрировал в спектакле «Слуга двух господ», решённом в манере комедии дель арте. Т-р ставит пьесы Гольдони, Гоцци, Альфьери, Шекспира, Мольера, Гоголя, Островского, Чехова, Ибсена, Гарсиа Лорки и совр. итал., зап.-европ. и амер. авторов. Большое значение для формирования стиля т-ра «Пикколо» имеют драматургия и творческие принципы Б. *Брехта*. При т-ре имеется школа. Коллектив систематически гастролирует за границей — в 1960 показал в Москве спектакль «Слуга двух господ» (роль Труффальдино играл М. Моретти).

Значит. место в театр. жизни Италии занимает диалектальный т-р Неаполя, организованный в конце 20-х гг. драматургом, режиссёром и актёром Э. *Де Филиппо*. Репертуар этого т-ра состоит гл. обр. из пьес Де Филиппо. Спектакли, посв. преимущественно совр. темам, отличаются демократич. и гуманистич. направленностью. Т-р тяготеет к *неореализму*, но использует также остро театр. формы, восходящие к приёмам комедии дель арте. Вторая труппа Де Филиппо — «Скарпеттиана» играет в неаполитанском т-ре «Сан-Фердинандо». В её репертуаре — произведения диалектальных драматургов начиная с предшественников Де Филиппо (Скарпетта, Петито и др.). Весной 1962 т-р с успехом гастролировал в Сов. Союзе. По примеру Милана «Малый т-р» был организован в Риме (1950—54, рук. О. Коста); здесь были пост. пьесы Альфьери, Мольера, Чехова, Тургенева и ряда совр. драматургов, а также в Турине («Стабиле-т-р», организованный в 1957), где режиссёр Дж. Де Босси создал серию классич. и совр. реалистич. спектаклей, тяготеющих к формам нар. и фарсового т-ра. «Малые театры» были организованы в Генуе, Падуе, Венеции и Флоренции. В 40—50-х гг. заметно усилился интерес к рус. драматургии. В репертуар И. т. вошли пьесы Горького, Гоголя, Чехова, инсценировки романов Достоевского. Прогрессивному развитию И. т. способствует творч. деятельность видного кинорежиссёра Л. Висконти, периодически выступающего и в качестве постановщика драм. спектаклей. После войны он возглавил труппу Морелли — Стоппа, поставил в ней пьесы Альфьери, Гольдони, Чехова, Миллера, Ануя, инсценировку «Преступления и наказания» Достоевского. Блистательно владея разнообразными жанрами — от строгих форм героич. трагедии до тонкой

нюансировки психологич. драмы, Висконти создаёт спектакли большого гуманистич. содержания. Постоянными участниками его постановок являются яркий драматич. актёр П. *Стоппа* (Троил — «Троил и Крессида» Шекспира, Прозоров — «Три сестры», Войницкий — «Дядя Ваня», Ломмен — «Смерть коммивояжёра» Миллера), актриса Р. *Морелли* (Ирина — «Три сестры», Соня — «Дядя Ваня», Розалинда — «Как вам это понравится», Крессида — «Троил и Крессида»), обладающая большим лирико-драматич. и комедийным дарованием. В этой труппе в спектакле «Трамвай, называемый „Желание“» Т. Уильямса, пост. Висконти, раскрылось дарование выдающегося совр. трагич. актёра Италии В. *Гасмана* — исполнителя ролей Прометея (о. п. Эсхила), царя Эдипа (о. п. Софокла), Отелло, Яго, Гамлета; Пер Гюнта (о. п. Ибсена), Ореста (о. п. Альфьери). Иск-во Гасмана сочетает глубину психологич. раскрытия образа с яркой героич. тональностью и пластич. выразительностью. В 1951 в пост. «Пер Гюнт» Гасман дебютировал как режиссёр, а в дальнейшем вместе с Л. Скуарциной организовал «Т-р итал. иск-ва» (1952—54), в 1954—труппу Гасмана, затем — Нар. итал. т-р. Широко известны имена итал. актёров и актрис — Л. Адани, Дж. Альбертацци, М. Бенасси, Р. Валли, А. М. Гуарньери, Т. Карраро, Э. Маньи, Э. Мальтальяти, С. Рандоне, Р. Риччи, М. Салерно, Дж. Сантуччо, Д. Торрьери, Р. Фальк, Л. Бриньоне, А. Проклемер, С. Феррати. Среди режиссёров совр. И. т.: А. Бриссони, Дж. Де Лулло, Ф. Энрикес, Э. Джаннини, Г. Сальви.

Значит. место в театр. жизни страны занимают спектакли на площадках античных т-ров (в Сиракузах, Остии), где обычно ставятся произв. античных авторов. Первой пост. был «Агамемнон» Эсхила в Сиракузах (1914). Спектакли часто даются и в сохранившихся театр. зданиях эпохи Возрождения. В годы фашизма в «т-рах под открытым небом» ставились пьесы и совр. драматургов; трескучая риторика подменяла в этих спектаклях попытки создать героич. т-р. После окончания 2-й мировой войны в пост. «т-ра под открытым небом» усилились демократич. тенденции. Организуются массовые спектакли с участием профессионалов и любителей, в к-рых участвуют сотни людей (пост. Висконти «Троила и Крессиды» Шекспира), нар. театрализованные празднества (в 1949 организованы Об-вом итало-советской дружбы). Пост. массовых спектаклей осуществил в послевоен. годы режиссёр М. Сартарелли — «Народ в борьбе», «На дороге свободы», «Зерно растёт на болоте» и др. Эти спектакли, рисующие жизнь и освободительную борьбу итал. народа, проникнутые социальным пафосом, своеобразные по форме, способствуют воспитанию зрителей в духе передовых идей современности. Демократич. тенденции получили выражение и в деятельности любительских т-ров, организующихся во многих городах, местечках и деревнях Италии. Эти т-ры ставят пьесы прогрессивных зарубежных драматургов («Марьяна Пинеда» Гарсиа Лорки, «Немцы» Кручковского и др.), итал. молодых писателей, участвующих в борьбе за мир и демократию.

Последовательную борьбу за утверждение революционного, реалистич. т-ра ведёт Коммунистич. партия Италии. Газета «Унита» и журналы «Ринашита», «Вие нуове» разоблачают антинародность, эстетство, формализм бурж. т-ра, отстаивают идейность и реализм в иск-ве, призывают т-р откликаться на важнейшие вопросы современности, правдиво отображать жизнь итал. трудящихся, принимать активное участие в борьбе итал. народа за социальное переустройство общества.

Г. Б.

Театр кукол. Выступления кукольников известны со 2-й пол. 16 в. Итал. кукольники выступали и в Европе. С 15 в. известен герой кукольных представлений—Пульчинелла. В 15—16 вв. кукольники разыгрывали комич. сценки, переработки мистерий, сценарии комедий дель арте. С 17 в. в Милане и др. городах получили распространение марионетки (кукольник М. Бертелли, по прозвищу Романино, Б. Нери). В 17—18 вв. в кукольном т-ре ставились муз. спектакли (опера «Леандро» Пистокки, 1679, Венеция). Для т-ра марионеток писал пьесы Гольдони. В 18 в. популярность приобрели частные т-ры кукол в аристократич. домах. После реформы Гольдони передвижные т-ры марионеток стали ставить сценарии комедии дель арте, изгнанной из др. т-ров, а также сказки Гоцци. В 80-х гг. 19 в. в Италии насчитывалось св. 400 т-ров кукол. В конце 18 — нач. 19 вв. нек-рые т-ры стали стационарными (А. Реккардини в Венеции и др.). Ф. Теоли, руководивший т-ром Фиано в Риме (1823—44), ставил спектакли с участием Кассандрино, сокращённые переработки опер («Семирамида» Россини), опер-балетов. Известны были также т-ры Лупи в Турине, Колла в Милане.

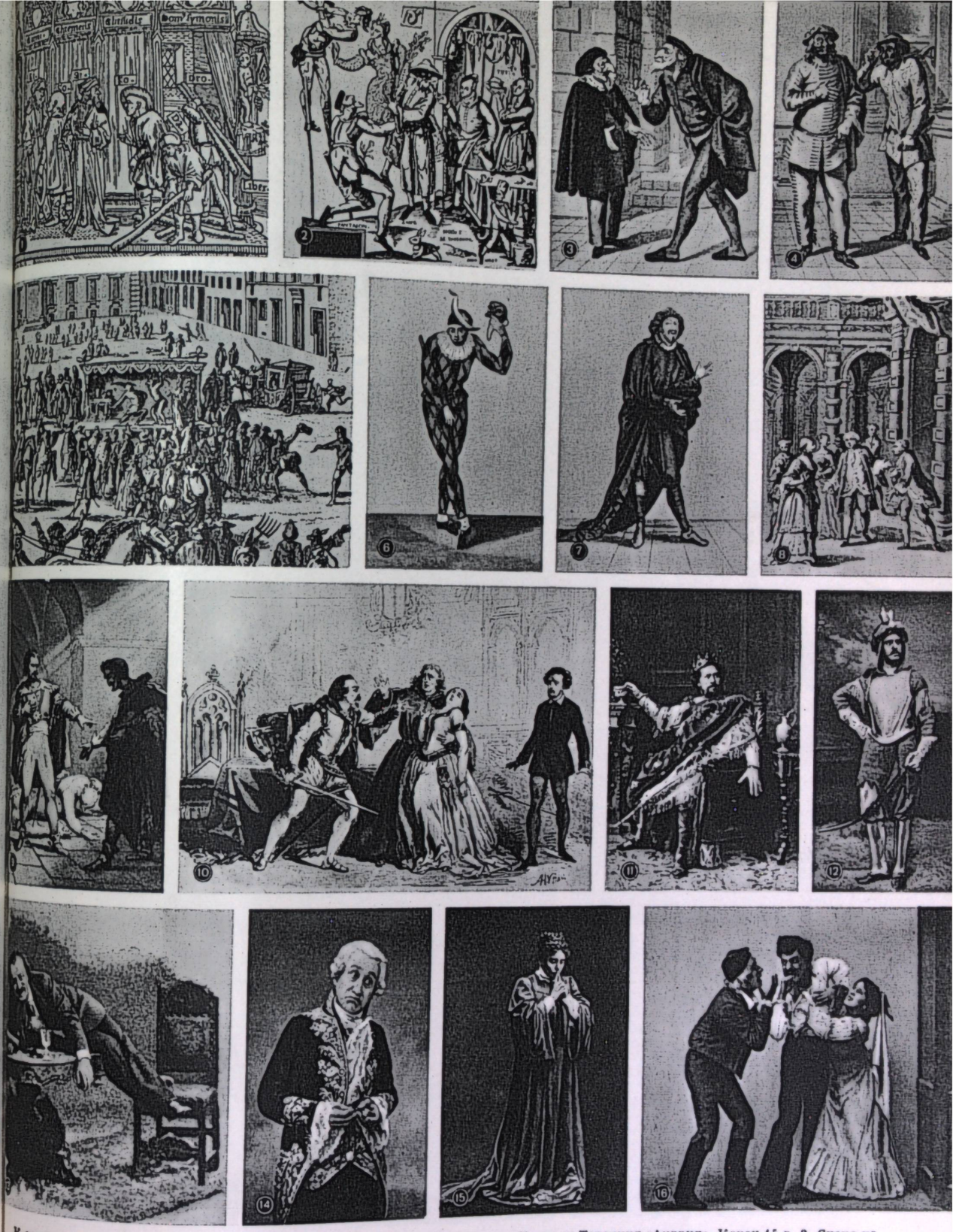
В 19 в. в представлениях кукольных т-ров усилилась политич., сатирич. направленность, за что кукольники часто подвергались преследованиям (Р. ди Дж. Сантанджело, по прозвищу Гетаначчо, в Риме, Ф. и А. Кукколи в Болонье). В Неаполе наряду с т-рами кукол, ставившими представления с Пульчинеллой, в 19 в. был известен т-р кукол Донны Пеппы (Дж. Эррико), из к-рого возник т-р кукол в Сицилии (l'Opera dei pupi).

Гл. действующими лицами этого т-ра, работающего в Палермо и Катании до наст. времени, были воины, одетые в богатые костюмы, снабжённые доспехами и демонстрирующие по ходу действия мастерство фехтования. (Этот вид кукол завезён в Неаполь, по-видимому, из Испании). Высота куклы достигала 1 *м*, вес 35 *кг*. Репертуар этого т-ра был основан на легендах о паладинах Франции. Текст импровизировался исполнителями по определённому сценарию, содержащему и режиссёрские указания. Затем в представлениях гл. действующим лицом стал Гарибальди. Давались также представления о разбойниках и сыщиках. Репертуар сицилийских кукольных т-ров носил характер романов с продолжением, каждый цикл демонстрировался в течение 5—6 месяцев. По окончании спектакля ведущий излагал краткое содержание представления следующего вечера.

Большое внимание уделялось трюкам и разл. зрелищным эффектам (волшебные превращения волос Медузы в змей и т. д.). Основоположником кукольных т-ров в Сицилии был Г. Греко (1813—74); его внуки А. и Э. Греко познакомили с сицилийскими марионетками мн. зарубежные страны (работали до 1953 в Риме). Известны также Канино, Ла Марка, Ло Монако. В 20 в. представления сицилийских марионеток уже утратили народный характер.

В 20 в. к кукольным представлениям обращаются мн. писатели и актёры: «Куклы Ямбо» Э. Новелли и П. Раме. Среди наиболее известных т-ров кукол — «Т-р Малышей» В. Подрекка (организован в 1913 в Риме, гастролировал в СССР в 1960), «Бураттини ди Пино» под рук. Дж. Фанчулли и Б. Тумпати, т-р кукол Каньоли в Милане.

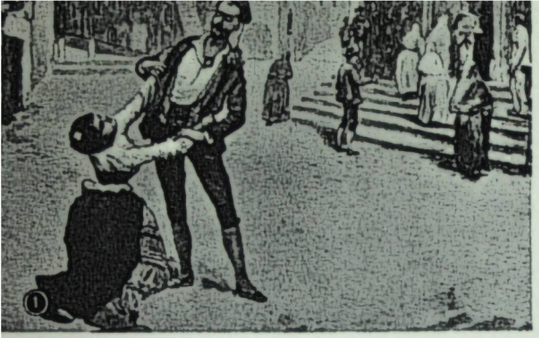
Итальянский музыкальный театр. Зарождение муз. т-ра в Италии связано с формированием нового муз.-сценич. жанра — оперы. Итал. опера, воплотившая гуманистич. идеи Возрождения, возникла в конце 16 в. в сложных историч. условиях контрреформации и политич. раздробленности Италии. Появление оперы было подготовлено всем развитием итал. муз. культуры: расцветом светской музыки, распространением муз.-драм. представлений («майские представления» в деревнях, «священные представления», возникшие из драматизированных лауд, «мадригальные комедии», интермедии и пасторальные балеты), а также возникновением муз.-поэтич. содружеств — об-в, члены к-рых стремились к синтезу поэзии и музыки, к возрождению античной трагедии. Первые оперные композиторы — Я. Пери (1561—1633) и Дж. Качини (ок. 1548—1618) — принадлежали к Флорентинскому кружку (см. *Камерата*), за ними последовали Э. дель Кавальери (ок. 1550—1602), С. Ланди



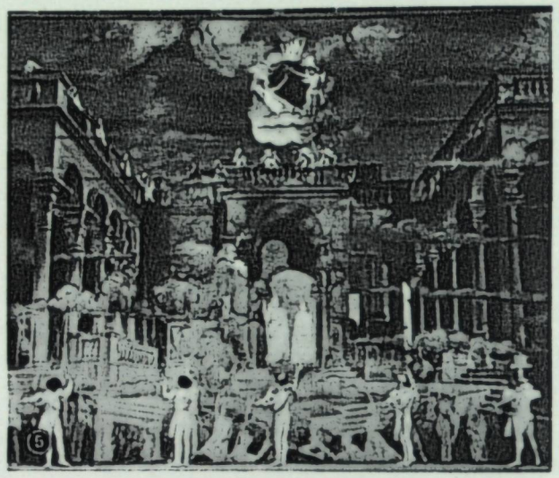
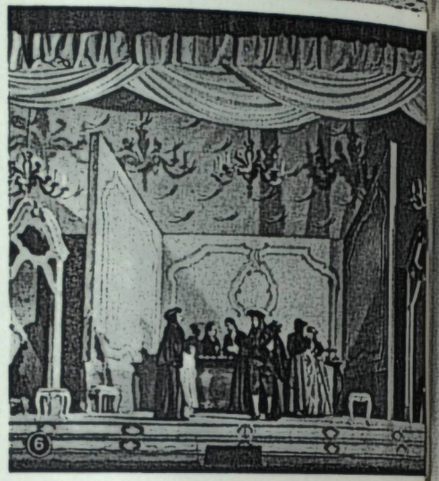
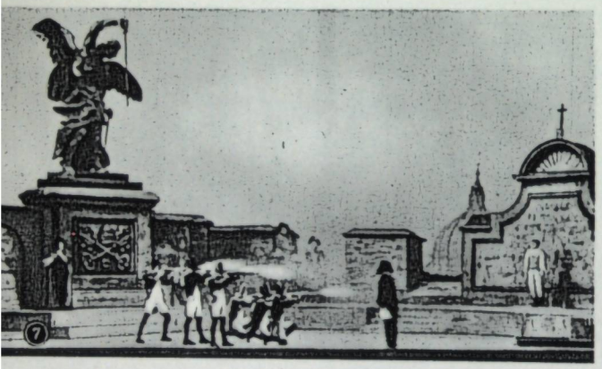
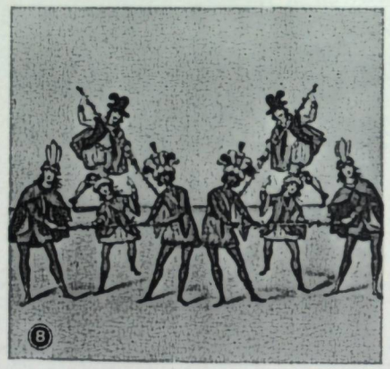
К ст. **Итальянский театр.** 1. Сцена из спектакля итальянских гуманистов. Комедия Теренция «Андрия». Конец 15 в. 2. Сцена из представления комедии масок. 16 в. 3. Пульчинелла и Панталоне. Со старинной гравюры. 4. Бригелла и Тривеллино. Со старинной гравюры. 5. Представления комедии масок на площади Св. апостолов в Риме. 6. Д. Бьянколелли в роли Арлекина. 7. Т. Фьорилли в роли Скарамуччи. 8. Сцена из спектакля. «Комический театр» Гольдони. 9. Сцена из трагедии «Филипп» Альфьери. 1789. 10. Сцена из спектакля «Франческа да Римини» Пеллико (исполнители: П. Боккомини, П. Тессеро, А. Ристори и Э. Росси). 1855. 11. Э. Росси в роли Макбета. 12. Т. Сальвини в роли Отелло. 13. Э. Цаккони в роли Освальда («Привидения» Ибсена). 14. Э. Новелли в спектакле «Добрый ворчун» Гольдони. 15. Э. Дузе в роли Ребекки («Росмерсхольм» Ибсена). 16. Д. Грасси в сцене из спектакля «Сельская честь» Дж. Верга.

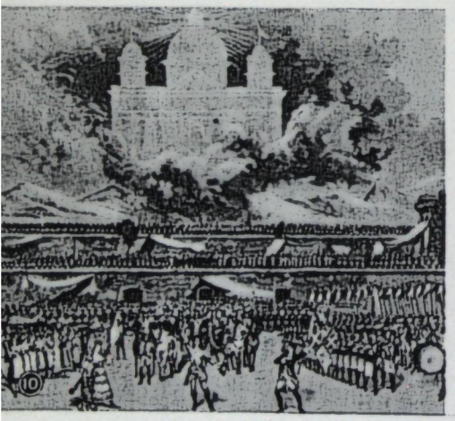
К ст. Итальянский театр. Сцены из спектаклей: 1. «Агамемнон» Эсхила. Греческий т-р в Сиракузах. 1914. 2. «Всё к лучшему» Пиранделло (исполнители: Э. Грамматика и Р. Руджери). 3—6. «Пикколо т-р». Милан: 3. «На дне» Горького. 1947. 4. «Слуга двух господ» Гольдони. 1947. 5. «Швейк во вторую мировую войну» Брехта. 1961. 6. «Наш Милан» Бертолацци. 1956. 7. «Дядя Ваня» Чехова. Реж. Л. Висконти. 8. «Трактирщица» Гольдони. Реж. Л. Висконти. 9. «Царь Эдип» Софокла. Исполнитель главной роли и реж. В. Гасман. 10. «Три четверти луны» Скуарцины. Реж. Л. Скуарцина.

К ст. Итальянский театр. 1. Сцена из спектакля «Макбет» Шекспира. «Пикколо т-р». Рим. 2. Сцена из спектакля «Колпак с бубенчиками» Пиранделло (исполнители: Э. Де Филиппо и К. Лима). Труппа Э. Де Филиппо. 3. С. де Муто и Э. Де Филиппо в костюмах Пульчинеллы. Т-р «Сан-Фердинандо». 4—6. Сцены из спектаклей: 4. «Неаполь-миллионер» Э. Де Филиппо. Труппа Э. Де Филиппо. 5. «Беатриче Ченчи» Моравиа. Реж. В. Пандольфи. 6. «Принцесса Турандот» Гоцци. Реж. Г. Сальвини. Т-р «Олимпико». Виченца. 7. Я. Пери в роли Аполлона в «Битве Аполлона и дракона». Флоренция. 1589. 8—13. Сцены из опер: 8. «Александр в Индии» Метастазио. Музыка Винчи. «Т-р Дамы». Рим. 1729. 9. «Король на охоте» Галуппи. Т-р «Сан-Самуэле». Венеция. 1763. 10. «Семирамида» Россини. Т-р «Ла Скала». Милан. 1824. 11. «Норма» Беллини. Там же. 1831. 12. «Отелло» Верди (в роли Отелло — Ф. Таманьо). Т-р «Фениче». Венеция. 13. «Фальстаф» Верди. Т-р «Ла Скала». 1893.









К ст. Итальянский театр. 1. Сцена из оперы «Сельская честь» Масканьи. Т-р «Ла Скала». Милан. 1891. 2. Э. Карузо в роли Канио. «Паяцы» Леонкавалло. 3—7. Сцены из опер: 3. «Дон Паскуале» Доницетти. Т-р «Ла Скала». 1905. 4. «Заключённый» Даллапикколы. «Флорентинский музыкальный май». 1950. 5. «Коронация Поппеи» Монтеверди. Т-р «Ла Скала». 1953. 6. «Праздник» Малипьеро. Там же. 1954. 7. «Тоска» Пуччини. Там же. 1959. 8. Сцена из балета «Табак». Балетм. Ф. Д'Агли. Турин. 1650. 9. С. Вигано и его жена М. Медина в па-де-де. 1793. 10—12. Сцены из балетов: 10. «Виторио Амедео II». Балетм. Л. Манцотти. Милан. 1881. 11. «Марс» Даллапикколы. Балетм. А. Миллош. Рим. 1948. 12. «Шесть танцев Деметры» Муско. Балетм. А. Миллош. Палермо. 1958.

(1590—1655), Д. Мадзокки (1592—1655), Л. Росси (ок. 1598—1653) (см. *Римская оперная школа*), М. *Гальяно*. Первая опера — «Дафна» (текст О. Ринуччини, музыка Я. Пери) — была пост. в 1594 во Флоренции, где затем были пост. и др. оперы. Исполнение флорентинских опер отличалось интимным, камерным характером, осн. внимание сосредоточивалось на певце-актёре, на выразит. муз. декламации. В пост. опер участвовали сами авторы — Я. Пери и Дж. Качини, а также певцы-любители: А. Бранди, Ф. Рази, М. Палантротти; певицы: В. Аркилеи, А. Базиле, Ф. Качини, К. Мартинелли, Б. Строцци. В нач. 17 в. опера распространилась по всей Италии. Во Флоренции, Мантуе, Болонье, Турине, Милане и др. городах ставятся закрытые спектакли для аристократии. Формируясь одновременно в неск. городах Италии, новый жанр приобретал разл. черты: флорентинскую оперу отличала нек-рая академич. замкнутость аристократич. художеств. кружка; в Мантуе опера носила характер придворного зрелища; в Риме на неё оказывали влияние клерикальные круги, организуя оперные постановки религиозно-назидат. характера. В процессе своего развития опера вышла за пределы аристократич. среды, превратилась в общенац. жанр. В Риме впервые появилась бытовая опера; в Венеции, где с 1637 начали открываться публичные платные оперные т-ры (первый т-р — «Сан-Кассиано»), бурж.-демократич. публика оказывала большое влияние на содержание и стиль спектаклей. Первые оперы написаны на пасторально-мифологич., религиозно-дидактич. и рыцарские сюжеты. Муз.-драм. стиль ранних флорентинских опер, основанный на монодии и отличающийся простотой, обогатился в римской школе за счёт полифонич. традиции, широкой разработки оперных форм, хоровых и инструмент. эпизодов. С римской оперной школой связано появление первых комич. опер, близких по своему характеру комедии дель арте.

В творчестве основателя венецианской оперной школы композитора К. *Монтеверди* происходит превращение «драмы в музыке» (dramma in musica) в муз. трагедию («Орфей», 1607; «Возвращение Улисса», 1641). Монтеверди создал оперу на историч. сюжет («Коронация Поппеи», 1642), увеличил количество персонажей, вводил в действие комич. элементы. Монтеверди принадлежит заслуга создания нового, «взволнованного» (кончитато) муз.-драм. стиля, сочетавшего в себе выразительность речитатива, напевность арии, широту ансамблевых форм. Крупными представителями венецианской оперной школы были композиторы Ф. *Кавалли* и М. А. *Чести*. Ученик и последователь Монтеверди, Кавалли («Язон», 1649) демократизировал венецианскую оперу, включил в муз. ткань нар. бытовые напевы, развил комич. элемент. В творчестве Чести («Золотое яблоко», 1697) выразилось стремление к внешней изобразительности, превратившее позже венецианскую оперу в пышное, эффектное, фантастически-авантюрное зрелище. В венецианской опере сер. 17 в. впервые наметилось чрезмерное усиление вок.-виртуозной стороны.

На переломе 17—18 вв. центр оперного иск-ва из республиканской Венеции переместился в королевский Неаполь. В творчестве основоположника *неаполитанской оперной школы* А. *Скарлатти*, автора св. 100 опер (в т. ч. «Розаура», 1690; «Великий Тамерлан», 1706), оформился один из осн. жанров итал. муз. т-ра — серьёзная опера, или опера-серия (окончательно сложился в нач. 18 в.). Оперы этого жанра отличались условно-героич. сюжетами (преим. из античной мифологии), установившейся композицией, особыми формами арий да капо (представляли собой лирические узлы оперы), речитативов секко и аккомпанья-то, преобладанием вокально-мелодического начала при подчинённой, второстепенной роли оркестра. В опере-серия виртуозное вок. исполнительство выдвигается на первый план. Опера-серия достигла законченности и художеств. совершенства в творчестве последователей А. Скарлатти, композиторов неаполитанской оперной школы Л. *Винчи*, П. *Гульельми*, Ф. Дуранте, Н. *Йоммелли*, Дж. *Паизиелло*, Дж. *Перголези*, Н. *Пиччини*, Н. *Порпора*, А. *Саккини*, Т. *Траэтта*, Д. *Чимароза*. Недостатками этого жанра были: стилистич. пестрота, стремление к эффектной зрелищности, самодовлеющая виртуозность исполнения, превращавшие спектакль в костюмированный концерт. Итал. просветители 18 в. резко критиковали недостатки оперы-серия, предпринимали попытки её реформы. Поэт и либреттист А. *Дзено* стремился подчинить оперу-серия правилам классицизма, очистить от штампов и анахронизмов, достичь стилевого единства. Поэт и драматург П. *Метастазио* придал опере-серия пропорции классицистич. трагедии, он добивался равновесия поэзии и музыки, правильного соотношения между арией и речитативом (ария лишь мелодич. отзвук драматич. ситуации). Но и ему не удалось преодолеть театр. рутину; в политически отсталой Италии героич. оперы по либр. Метастазио (на темы из истории Римской республики) не нашли отклика. Не удалось до конца реформировать оперу-серия и выдающемуся композитору-новатору Н. Йоммелли, к-рый пытался превратить её в психологически углублённую героич. муз. драму («Дидона», 1749; «Фаэтон», 1768).

Развитие оперы в 18 в. способствовало открытию в Италии новых оперных т-ров: «Сан-Карло» в Неаполе (1737), «Ла Скала» в Милане (1778), «Фениче» в Венеции (1792) и др. В основе постановок спектаклей оперы-серия лежал принцип «*кьяроскуро*» — контраста, находивший своё выражение и в декоративном оформлении (в 17—1-й пол. 18 вв. Дж. Торелли, Ферд. и Дж. Биббиена), в делении сцены на 2 части («подвижную» и «неподвижную»), в мизансценах, в ранговом разделении персонажей. Драматич. сторона исполнения отличалась статичностью, балетной плавностью движений, близких к придворному этикету. Костюмы напоминали роскошью придворные одежды. Главным в пост. опер-серия было виртуозное вок. исполнение. В опере-серия достигло высокого совершенства иск-во сольного пения — *бель канто*. Лучшие итал. певцы 18 в. обучались в неаполитанской (у Н. Порпора), болонской (оси. Ф. Пистокки) и венецианской (под рук. А. Лотти и М. Гаспарини) вок. школах. С конца 17 в. гл. мужские партии исполнялись, как правило, певцами-кастратами (контральто и сопрано), к-рые часто пели и женские партии. Среди певцов-кастратов 18 в. мировой славой пользовались А. Бернакки (1685—1756), Г. Гваданьи (ок. 1725—92), Дж. *Каретстини*, *Каффарелли*, Г. *Пакьяротти*, *Сенезино*, *Фаринелли* и др. Нек-рые из них были не только прекрасными вокалистами, но и хорошими актёрами. В конце 18 — нач. 19 вв. тенора постепенно вытесняют певцов-кастратов.

Среди выдающихся исполнителей оперы-серия в 18 в.— певицы Л. *Агьяри*, А. де *Амичис*, Ф. *Бордони*, К. *Габриелли*, Ф. *Куццони*, В. *Тези* и др.; певцы А. Амореволи (1716—98), М. Бабини (1754—1816), Джакомо *Давид* и др.

В 18 в. параллельно с оперой-серия развивается и к 30-м гг. достигает расцвета итал. комич. опера. Первые образцы комич. бытового жанра появились еще в 17 в. у римских композиторов В. Мадзокки и М. Марадзоли. Самая яркая разновидность комич. оперного жанра — опера-буффа — сложилась на родине оперы-серия в Неаполе. Её появлению предшествовали популярные в нач. 18 в. комедии с музыкой и комич. муз. интермедии в операх-серия. Первые оперы-буффа, появившиеся в нач. 18 в. («Кум Кальен-

но из Косты» А. Орефиче, на текст А. Меркотеллиса, 1709, Неаполь), были насыщены буффонадой. Они часто пародировали условности и штампы оперы-серна. Первая классич. опера-буффа — «Служанка-госпожа» Перголези — была представлена в 1733 как интермедия между актами его же оперы-серна «Гордый пленник». Во 2-й пол. 18 в. выдвинулись мастера оперы-буффа — Б. *Галуппи* в Венеции, Н. Логрошино (1698— ок. 1765), Н. Пиччини, Дж. Паизиелло и Д. Чимароза в Неаполе. В развитии оперы-буффа большое значение имело творчество К. *Гольдони*, писавшего либретто преим. к операм Галуппи («Деревенский философ», 1754, и др.). Гольдони утверждал тенденции сентиментализма в итал. опере-буффа, к-рые наиболее ярко воплотились в творчестве Пиччини («Чеккина, или Добрая дочка», 1760, и др.). В операх Паизиелло («Севильский цирюльник», 1782; «Мельничиха», 1788) блестящая буффонада сочетается с чувствительной лирикой. Эволюцию оперы-буффа в 18 в. завершает «Тайный брак» Чимарозы (1792). Опера-буффа стала тем муз.-сценич. жанром, к-рый молодая буржуазия противопоставила аристократич. опере-серна. Она отличалась демократич. характером, строилась на бытовых, жизненно правдивых сюжетах, занимательной интриге, изобиловала комич. ситуациями, сатирич. пародиями. Вместо абстрактных, лишённых индивидуальных черт героев оперы-серна в опере-буффа была создана галерея остро характерных реалистич. образов, близких маскам комедии дель арте. В опере-буффа было восстановлено нарушенное оперой-серна равновесие между муз. и драм. сторонами спектакля. Кроме арий, здесь широко применялись ансамбли и хоры, особенно в т. н. финалах — заключит. кульминационных сценах с чередующимися сольными и массовыми эпизодами. Опера-буффа обнаруживает тесную мелодич. и ритмич. связь с нар.-песенными истоками. Важным средством характеристики стал т. н. «сухой» речитатив, построенный на интонациях живой разговорной речи, нередко носящий форму комедийной реплики. Новый жанр требовал от певцов хорошей ансамблевости исполнения, умения декламировать, танцевать. Вок. техника была подчинена задаче создания сценич. образа. Среди выдающихся исполнителей оперы-буффа в 18 в. — певицы А. де Амичис, А. Тонелли и др.; певцы М. Аллегранти (1750—1802), Л. Басси (1766 — г. смерти неизв.), Ф. Буссани, А. Морикелли-Бозелло (1745—1800), А. Стораче (1766—1817) и др.

В 17—18 вв. итал. опера получает европ. признание, она оказывает огромное влияние на формирование нац. муз. т-ра Франции, Австрии, Германии, Англии и др. стран. Во Франции первые итал. оперные труппы появились еще в сер. 17 в.; в 1643 кардинал Мазарини пригласил в Париж итал. певцов, исполнивших оперу «Мнимая сумасшедшая» Сакрати. Вскоре был приглашён композитор Л. Росси, пост. своего «Орфея» (1647). В 1662 Ф. Кавалли представил оперу «Влюблённый Геркулес». В 1746 итал. труппа познакомила парижан с оперой-буффа «Служанка-госпожа» Перголези. В 1752 в связи с гастролями труппы Л. Бамбини, исполнявшей оперы-буффа Перголези, Лео, Кокки, между сторонниками итал. оперы и франц. лирич. трагедии разгорелась т. н. «*война буффонов*». Итал. оперы-буффа входили в репертуар парижского т-ра «Комеди Итальенн», к-рый существовал в 1659—1762. В Лондоне работал итал. композитор А. Саккини, в Вене — М. Чести, А. Драги, П. Циани. Оперы-серна в итал. стиле сочиняли И. *Гассе*, Г. *Гендель*, Х. В. *Глюк*, В. *Моцарт*.

В Россию первая итал. труппа во главе с композитором Ф. *Арайя* прибыла при Анне Иоанновне, в 1735. В 1736 в Петербурге была пост. его опера «Сила любви и ненависти», в 1737 — «Притворный Нин, или Познанная Семирамида». В 1738 труппа разъехалась. Ф. Арайя было поручено набрать в Италии новую труппу. В 1744 в Москве была пост. его опера «Селевк», в Петербурге — оперы «Сципион» (1745), «Беллерофонт» (1750) и др. Представления опер-серна давались зимой в Зимнем дворце, а летом — в т-ре Летнего сада. С 1757 оперы-буффа в Петербурге и Москве исполнила труппа Локателли. В 1776—83 инспектором и капельмейстером итал. оперы в Петербурге был Дж. Паизиелло. В этот период на петерб. придворных сценах пост. неск. опер Паизиелло, в т. ч. «Севильский цирюльник» (1782). В Петербурге также работали и ставили свои оперы Дж. *Сарти* и Д. Чимароза.

Развитие итал. оперного т-ра в 19 в. проходило в тесной связи с патриотич. движением итал. народа за освобождение и воссоединение Италии. В нач. 19 в. итал. оперный т-р переживал период упадка. Жестокая политич. реакция, социальный и нац. гнёт в порабощённой и расчленённой стране пагубно отражались на развитии иск-ва. На сцене оперных т-ров шли произв. второстепенных композиторов: П. Дженерали (1783—1832), С. Павези (1779—1850), Ф. Паэра (1771—1839), В. Фьораванти (1764—1837), Н. Цингарелли (1752—1837) и др., в то время как крупнейшие композиторы — Л. *Керубини*, Г. *Спонтини* и др.— работали за пределами Италии.

Обществ.-политич. пробуждение Италии, вызванное франц. бурж. революцией конца 18 в., определило перелом в развитии нац. иск-ва, зарождение и развитие нового направления в опере. Основоположник этого направления Дж. *Россини* уже в своих ранних операх («Танкред» и «Итальянка в Алжире», обе 1813) откликнулся на свободолюбивые устремления соотечественников, предпринял реформу обоих жанров итал. оперы. Он стремился превратить оперу-серна в героич. жанр, драматизируя её, расширяя средства художеств. выразительности. В поисках значит. тем Россини обращался к произв. Вольтера, Шекспира, В. Скотта, Бомарше. Россини обогатил реалистич. содержание оперы-буффа, заострил в ней сатирич. черты. Его шедевр — опера-буффа (мелодрама-буффа) «Севильский цирюльник» (1816), в к-рой социальная значимость сюжета сочетается с жизненной яркостью и остротой муз. характеристик. В своих произв. Россини развил и усовершенствовал почти все оперные формы — арии, ансамбли, хоры, речитативы, расширил и обогатил партию оркестра. Будучи замечат. мелодистом, Россини развил и сохранил ведущую традицию итал. оперы — вок. напевность её музыки, строго ограничил произвол солистов, в частности злоупотребление колоратурой, и др. Творчество Россини оказало воздействие на развитие франц. героико-романтич. оперы; нар.-патриотич. муз. драма «Вильгельм Телль» прозвучала в Париже накануне Июльской революции (1829) страстным призывом к борьбе за свободу.

Романтич. направление в итал. муз. иск-ве 19 в. представляло творчество последователей Россини — В. *Беллини* и Г. *Доницетти*. Беллини воплощал в своих операх («Норма», 1831, и др.) пламенную мечту об освобождении родины. Произв. Беллини привлекают глубоким лиризмом, страстностью, простотой и выразительностью мелодий. Яркой театральностью, драматизмом и контрастностью характеров, мастерским построением действия отмечены оперы Доницетти, писавшего в разных жанрах (мелодрамы, историко-героич., лирико-романтич., лирико-драматич., комич. оперы и оперы-буффа). Мн. произв. Доницетти созданы на сюжеты Гюго, В. Скотта и Байрона. В лучших его операх («Лючия ди Ламмермур», 1835; «Дон Паскуале», 1843, и др.) проявился щедрый мелодич. дар и высокая техника композиции.

Своё наивысшее выражение новое итал. оперное иск-во нашло в творчестве Дж. *Верди*. Его творчество было тесно связано с итал. освободит. движением Рисорджименто («Набукко», 1842; «Ломбардцы в первом крестовом походе», 1843). Традиции героико-патриотич. опер Россини получили у Верди суровое и мужественное выражение. Его оперы, содержащие протест против всякого насилия и угнетения («Эрнани», 1844; «Двое Фоскари», 1844; «Макбет», 1847; «Битва при Леньяно», 1849) вызывали бурные политич. демонстрации. Проблеме социального неравенства посв. оперы «Луиза Миллер» (1849), «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Травиата» (1853), воплотившие лирич. тенденцию творчества Верди. Реалистическую разработку получили героико-историч. темы в операх «Сицилийская вечерня» (1855), «Бал-маскарад» (1859), «Сила судьбы» (1862), «Дон Карлос» (1867). Шедевры оперного реализма — оперы «Аида» (1871), «Отелло» (1887) и «Фальстаф» (1893). В своих последних соч. Верди большое внимание уделял либретто, стремился к созданию муз. драмы с непрерывным развитием действия, отказался от замкнутых оперных «номеров», строил сцены свободно, с гибким переходом от речитатива к монологу, от соло к ансамблю, использовал лейтмотивы, отводил важное место оркестру.

В 19 в. выступали также композиторы: С. Меркаданте (1795—1870), Дж. Пачини (1796—1867), А. *Понкьелли*, Л. Риччи (1805—59). Но их деятельность не оказала большого воздействия на развитие итал. муз. т-ра. В 19 в. в условиях политич. реакции опера в Италии проявила себя как самый массовый и демократич. жанр театр. иск-ва. Итал. оперы вызвали к жизни новые принципы вок. и сценич. исполнения. Композиторы предъявляли к солистам требование драматически выразит. пения и актёрской игры, заботились об исторически точных декорациях и костюмах, выступая т. о. в роли первых оперных режиссёров. В 19 в. выдвинулись замечат. вокалисты, представители бель канто, завоевавшие мировую славу певицы: М. *Альбони*, Дж. *Грассини*, Джулия *Гризи*, Джудитта *Гризи*, Т. Де Джули Борси, А. *Каталани*, И. *Кольбран*, Б. *Маркизио*, К. *Маркизио*, А. *Патти*, Дж. *Паста*, М. *Пикколомини*, Э. *Фреццолини* и др.; певцы: М. *Баттистини*, Ф. *Галли*, М. *Гарсиа*, Джованни *Давид*, Д. *Донцелли*, А. *Котоньи*, Л. *Лаблаш*, Дж. *Марио*, А. *Поццаги*, А. *Пини-Корси*, Дж. *Ронкони*, Дж. *Рубини*, Р. *Станьо*, Н. *Таккинарди*, Ф. *Таманьо*, Э. *Тамберлик*, А. *Тамбурини* и др.

В 19 в. итал. опера продолжала пользоваться европ. славой. Оперные труппы выступали в Англии и др. странах. В Париже в 1800—85 существовал Итал. т-р, директором к-рого в 1810—12 был композитор Г. Спонтини, в 1814—17 певица А. Каталани, в 1824—26 — Дж. Россини. В России в 19 в. оперы Россини, Доницетти, Беллини, Верди часто ставились на сценах имп. т-ров Петербурга и Москвы. На рус. сцене выступали певцы: А. Котоньи, Л. Лаблаш, Дж. Марио, Дж. Ронкони, Дж Рубини, Р. Станьо; певицы: М. Альбони, А. *Бозио*, Т. Де Джули Борси, П. *Лукка*, Б. и К. Маркизио, А. Патти, Э. Фреццолини и др.

В конце 19 в. нек-рые итал. композиторы А. *Бойто*, Ф.Фаччо (1840—91), затем А. Каталани (1854—93), А. Франкетти (1860—1942) и др. стремились перенести в итал. оперу принципы вагнеровской муз. драмы.

В конце 19 в. в итал. опере возникает новое направление — *веризм*; к нему принадлежат композиторы Р. *Леонкавалло*, П. *Масканьи* и Дж. *Пуччини* (первая веристская опера — «Сельская честь» Масканьи, 1890). Оперы веристов отличались жизненно достоверными сюжетами, правдивым отображением душевного мира простых людей, эмоциональной выразительностью музыки, острым драматизмом, яркой театральностью. Однако отсутствие в них большой обществ. идеи приводило к обеднению муз. драматургии. Веристская опера породила определённый исполнительский стиль, отличающийся преувеличенной экспрессией, сентиментальным надрывом, использованием разл. эффектов. Творчество Дж. Пуччини («Богема», 1896; «Тоска», 1900; «Чио-Чио-сан», 1904; «Девушка с Запада», 1910) благодаря глубокому психологизму часто выходит за рамки веризма.

В 20 в. опера в Италии теряет своё обществ. значение. Увлечение модернизмом сказалось в операх А. *Казелла* («Женщина-змея», 1932), Ф. *Малипьеро* («Орфеиды», 1925), И. *Пиццетти* («Дебора и Жаель», 1922), О. *Респиги* («Белфагор», 1923) и др. Эклектич. характер носит творчество Ф. *Альфано* («Воскресение» по Л. Толстому, 1904), Р. Дзандонаи (1883—1944; «Франческа да Римини», 1914), Э. *Вольф-Феррари* («Ожерелье мадонны», 1911). Связь с тосканскими нар. источниками заметна в творчестве М. *Кастельнуово-Тедеско* («Мандрагора», 1926). В жанре оперы работают нек-рые композиторы-додекафонисты: Дж. Ф. Гедини (р. 1892), Л. *Даллапиккола*, Г. Петрасси (р. 1904). В своей опере «Заключённый» (1950) Л. Даллапиккола рассказывает о событиях 2-й мировой войны и гитлеровской оккупации. Композитор Р. Росселлини (р. 1908) стремится создать оперный неореалистич. т-р; его опера «Вихрь» (пост. в Риме в сезоне 1959—60) посв. восстанию рабочих.

В 20 в. итал. оперный т-р сохраняет свою популярность. В т-рах Рима, Милана, Венеции, Генуи, Неаполя, Флоренции, Палермо и др. крупных городов исполняются произв. итал. и мировой классики. Оперные спектакли занимают важное место на ежегодных фестивалях: «Флорентинский музыкальный май», «Фестиваль двух миров» в Сполето (организован амер. композитором Дж. Менотти), междунар. фестиваль совр. музыки в Венеции. Организуются летние оперные сезоны на открытом воздухе в Риме и Вероне. Крупнейшие дирижёры 20 в.: В. *Гуи*, М. Росси, К. *Кампанини*, А. *Тосканини* и др. Мировую известность завоевали певицы: Дж. *Беллинчони*, А. *Галли-Курчи*, Дж. Далла Рицца (р. 1892), Т. *Даль Монте*, Э. *Карелли*, Л. *Тетраццини*; певцы: Дж. *Де Лука*, Ф. Де Лючиа, Б. *Джильи*, Э. *Карузо*, Дж. Лаури-Вольпи (р. 1893), А. *Мазини*, А. *Пертиле*, Э. *Пинца*, Т. *Руффа*, Т. *Скипа* и др. Среди лучших итал. оперных певиц сер. 20 в.: М. *Канилья*, Дж. *Симионато*, Э. *Стиньяни*, Р. *Тебальди* и др.; певцов — Т. *Гобби*, М. *Дель Монако*, Дж. *Ди Стефано*, Ч. *Сьепи*, Н. *Росси-Лемени* и др. *Св. Г.*

Балет. Италия является страной, где зародился совр. европ. балет. Предпосылками явились традиции антич. пантомимы и танца, впоследствии унаследованные ср.-век. мимами, и богатейшая культура нар. танца. В ср. века танцы были непременной частью всех нар. празднеств, маскарадов, театр. представлений и процессий. С 13 в. при дворе и в домашнем обиходе появились бальные танцы, явившиеся переделкой и развитием нар. танцев. В сер. 14 в. возрос интерес к танцевальным зрелищам в придворной среде. К 15 в. в Италии образовались танц. школы, возникла профессия танцмейстера, появились трактаты о танце: Р. Ригони (1468), Г. Эбрео (конец 15 в.), Ф. Каросо (1581), Ч. Негри (1602). В конце 15 — нач. 16 вв. ставятся аллегорич. и мифологич. пантомимы (balli figurati), в постановки римских комедий при итал. дворах вводятся «изобразительные танцы». Танец занимал большое место в т-ре *комедии дель арте*, все актёры к-рого были хорошими гимнастами и танцовщиками; комич. танцы из представлений комедии дель арте вводятся и в придворные балетные представления. В конце 16—17 вв. итал. танцмейстеров, устроителей празднеств, композиторов, художников охотно приглашали во Францию для устройства театрализованных празднеств. Во время этих празднеств возникли т. н. комедийные (т. е. драматич.) балеты, в к-рых слова сочетались с музыкой и танцем («Комедийный балет королевы», пост. Бальтазарини в Париже в 1581). Впоследствии этот новый жанр распространился по Европе и попал в Италию. Во 2-й половине 17 в. придворный балет получил в Италии широкое распространение. Балетные представления давались в Риме, Милане, Венеции, Неаполе, Урбино, Флоренции (празднество «Освобождение Тиррены», 1617, текст А. Сальвадора, муз. Пери и Гальяно), в Турине («Балет алхимиков», 1640, пост. Ф. д'Але, «Табак», 1650, и др.). В 18 в. в большинстве городов Италии

возникали муз. т-ры, в к-рых наряду с операми ставились также балеты: в Венеции, Флоренции, Риме, Неаполе (т-р «Сан-Карло» с 1737), Турине (т-ры Реджо с 1741 и Кариньяно с 1752), Милане (в 1778 открыт т-р «Ла Скала», где работали балетм. Г. *Анджолини* и Дж. *Канциани*). Появились целые актёрские семьи, давшие Италии мн. известных балетмейстеров и танцовщиков (С. *Тальони*, *Вигано*, Анджолини, *Вестрис*, *Паллерини* и др.). Многие итал. танцовщики выступали в др. странах: во Франции, Германии, (Ла Барберина — Барберина Кампанини), Австрии, Дании (В. Галеотти), России (А. *Ринальди*, Дж. Б. *Локателли*, Канциани, А. *Сакко*, Анджолини и др.). Они оказали большое влияние на формирование нац. балетов др. стран. Новый этап в развитии балета в Италии начался на рубеже 18 и 19 вв. и совпал с периодом освободительной борьбы итал. народа. Появляются спектакли, развивавшие принципы действенного балета, ранее выдвинутые Ж. Ж. Новером во Франции и Анджолини в Вене. Среди них балеты Г. Джои («Цезарь в Египте», 1807, «Габриэла де Вержи», 1819) и героич. мимодрамы С. Вигано («Творения Прометея» Бетховена, 1801, «Стрельцы», 1809, «Отелло» и «Весталка», 1818). Балеты Вигано, насыщенные драматизмом, динамикой, экспрессией, были высоко оценены Стендалем, к-рый называл Вигано балетмейстером «шекспировского размаха». В драматич. балетах Вигано и Джои выступали танцовщики-пантомимисты А. Паллерини, Н. Молинари и др. В 19 в. т-р «Ла Скала» считался одним из крупнейших центров балетного иск-ва в Европе. В 1813 при т-ре была создана школа, где преподавали мн. выдающиеся педагоги, в т. ч. К. *Блазис*. Здесь воспитывались артисты: К. *Гризи*, Ф. *Черрито*, Л. *Гран* и др. В сер. 19 в. известностью пользовались балетмейстеры А. *Кортези*, Дж. *Рота*. Во 2-й пол. 19 в. в Италии, как и в ряде др. стран, происходит упадок балетного иск-ва, вырабатывается виртуозный стиль исполнения, осн. внимание уделяется преодолению технич. трудностей, техника преобладает над драматич. выразительностью танца. В 80-е гг. в Италии получили популярность балеты Л. *Манцотти*, состоявшие из отд. историч. или аллегорич. картин («Эксельсиор», 1881, и «Любовь», 1886, Маренко). Эти балеты были громоздкими феерич. представлениями. У эпигонов и подражателей Манцотти — А. Коппини, Пратези и др.— балеты полностью были лишены идейного содержания. В конце 19 в. балетная школа «Ла Скала» выпустила группу танцовщиц — К. *Брианца*, П. *Леньяни*, В. *Цукки*, обладавших не только танцевальной техникой, но и драматич. дарованием, и танцовщика-педагога Э. *Чекетти*. В 20 в. упадок итал. балета усиливается, большинство оперных т-ров не имеет балетных трупп. Несмотря на усилия Чеккетти (вернувшегося в Италию в 20-х гг.) и др. итал. педагогов (в т. ч. Ч. Форнароли), балетные школы находились в упадке. В то же время в 20—30-х гг. в Италии, как и в др. странах, в результате знакомства с рус. балетом растёт интерес к балетному иск-ву. Возрождению итал. балета способствовала деятельность балетм. Б. Романова, поставившего балетные спектакли в Риме, Милане, Турине в 20-х — нач. 30-х гг., а также постановки венг. балетм. А. Миллоша, к-рый с 30—40-х гг. работает в Италии (пост. балеты: «Море» Даллапикколы, 1948, «Мирандолина» Буччи, 1957, и др.). В 30-х гг. известностью пользуются танцовщица А. Риче (в 50-х гг. руководит Римской балетной школой), О. Амати, в 40-х гг. У. Делль'Ара, позднее В. Коломбо, М. Пистони, К. Фраччи. В 50-е гг. возродилась балетная труппа и школа в Неаполе, Флоренции, значительно укрепилась школа при т-ре «Ла Скала». Итал. танцовщики выступают на междунар. балетных фестивалях («Флорентинский май» и др.). В 1956 балетм. Л. Мясин основал ежегодный междунар. балетный фестиваль в Нерви (предместье Генуи). Организованная Мясиным труппа «Европейский балет», состоящая из итальянских танцовщиков, постоянно выступает на этом фестивале.

Е. С.

Цирк. Итал. цирк — один из старейших в Европе. Его происхождение связано с бродячими труппами, со школами верховой езды, получившими распространение в нач. 16 в. в Неаполе, а также с комедийно-фарсовыми сценками (лацци) комедии дель арте. В конце 16 в. известна семья итал. цирковых артистов Кьярини (в 40-х гг. гастролировала в России). В 60-е гг. 18 в. начал свои выступления дрессировщик, родоначальник известной цирковой династии А. Франкони (в 1793 возглавил парижский «Амфитеатр предместья Тампль»). В 18 в. были созданы гимнастич. школы, откуда вышли мн. цирковые артисты. С сер. 18 в. Италия располагала уже рядом крупных передвижных цирков, гастролировавших в др. странах Европы: цирки Гуэрра, Чинизелли, Беллей, Труцци, Сидоли, Дзербини, Дзаватта, Медини и др. (Гуэрра, Чинизелли и Труцци в течение ряда лет работали в России). Представления итал. цирков состояли гл. обр. из выступлений наездников, разыгрывавших стилизованные рыцарские сценки. С нач. 20 в. цирк уступает место представлениям варьете, цирковые номера включаются в программы этих т-ров. Цирки Италии передвижные, останавливаются в городах на неск. дней. В 50-е гг. известна цирковая семья Тоньи, имеющая три больших цирковых труппы. Работают также цирки Орландо, Ярдз, Канестрелли, Пальмири и др. *М. Зон.*

Лит.: Дживелегов А. и Бояджиев Г., История западноевропейского театра от возникновения до 1789 г., М.—Л., 1941; Мокульский С., История западноевропейского театра, т. 1—2, М.—Л., 1936—39; Игнатов С., История западноевроп. театра нового времени, М.—Л., 1940; Гаспари А., История итальянской литературы, т. 1—2, М., 1895—97; Оветт А., Итальянская литература, М., 1922; Миклашевский К., La commedia dell'arte, или Театр итальянских комедиантов XVI, XVII, XVIII столетий, ч. 1, П., 1914—[1917]; Дживелегов А. К., Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte, М., 1962; Дживелегов А. К., Карло Гольдони и его комедии (вступ. статья), в кн.: Гольдони К., Комедии, т. 1, Л., 1933; Реизов Б., Карло Гольдони, Л.—М., 1957; Мокульский С., Карло Гоцци и его сказки для театра (вступ. статья), в кн.: Гоцци К., Сказки для театра, М., 1956; Гливенко И. И., Витторио Альфьери. Жизнь и произведения, т. 1, СПБ, 1912; Ристори А., Этюды и воспоминания, пер. [с итал.], СПБ, 1904; 50 лет артистической деятельности Эрнесто Росси, сост. по мемуарам Э. Росси С. И. Лаврентьева, с предисл. Э. Росси, СПБ, 1896; Автобиографические письма Э. Росси к Анжело Губернатису, [пер. с итал.], «Артист», 1889, № 3, 4; Сальвини Т., Несколько мыслей о сценическом искусстве. Заметка, пер. [с итал.], «Артист», 1891, № 14; его же, Листки из автобиографии, [пер. с итал.], там же, 1894, № 34—37; Лаврентьева С., Мои воспоминания об Эрнесто Росси, «Русская мысль», 1896, 11—12; Топуридзе Е., Элеонора Дузе, М., 1960; D'Ancona A., Origini del teatro italiano, v. 1—2, 2 ed., Torino, 1891; De Bartholomaeis V., Le origini della poesia drammatica italiana, Bologna, 1924; Apollonio M., Storia del teatro italiano, v. 1—4, Firenze, 1943—46; Sanesi I., La commedia, v. 1—2, Milano, 1911—35; Rubertì G., Storia del teatro contemporaneo, 3 ed., Bologna, 1931; Cinquant'anni di teatro in Italia, Roma, 1954; Pandolfi-V., Teatro italiano contemporaneo, Milano, 1959.

Li Gotti E., Il teatro dei pupi, Firenze, 1957; Leydi-R. Mezzanotte Leydi, Marionette e burattini, Milano, 1958; Guttuso R., Leggenda su due ruote a Bagheria, «Vie nuove», 1952, № 33.

Ливанова Т., История западноевропейской музыки до 1789 года, М.—Л., 1940; Ферман В., История новой западноевропейской музыки, т. 1, М.—Л., 1940 (гл. VIII); Кречмар Г., История оперы, пер. с нем., под ред. и с предисл. И. Глебова, Л., 1925; Роллан Р., Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии, пер. с франц., М., 1931; Иванов-Борецкий М. (ред.), Материалы и документы по истории музыки, т. 2, М., 1934; Чайковский П., Музыкально-критические статьи, М., 1953; Вольф А., Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1881, ч. 1—3, СПБ, 1877—1884; Castil-Blaze F. H. J., Les théâtres lyriques de Paris. Opéra italien de 1548 à 1856, P., 1856; Bonaventura A., Saggio storico sul teatro mus. italiano, Livorno, 1913; Bustico G., Il teatro mus. italiano, Roma, 1924; Della Corte A., L'opera comica italiana nel' 700, v. 1—2, Bari, 1923; Capri A., Il melodramma dalle origini ai nostri giorni, Modena, 1938; De' Paoli D., La crisi mus. italiana (1000—1930), Mil., 1939; Monterosso R., La musica nel Risorgimento, Mil., 1948; Della Corte A., Il libretto e il melodramma, Torino, 1951; Pannain G., Ottocento mus. italiano, saggi e note, Mil., 1952; De' Paoli D., L'opera italiana, Roma, 1954.

Худеков С. Н., История танцев, т. 1—4, СПБ, 1913—17; Классики хореографии. Отв. ред. Б. И. Чесноков, Л.—М., 1937; Левинсон А., Мастера балета, М., 1914; Reyna F., Des origines du ballet, P., 1955; Jacquot J. (red.), Les fêtes de la Renaissance, P., 1956; Tani G., Cinquant' anni di opera e balletto in Italia, Roma, 1954; Beaumont C. W., The romantic ballet in litographs of the time, L., 1938; «Ballet Annual» 1961, L., 1960, с. 124—31.

ИТИКА́ВА — одна из старейших актёрских династий в японском т-ре Кабуки. В Японии существует традиция передачи сценич. имени по наследству актёру-сыну или усыновлённому ученику. Актёр получает это имя в день своего первого выступления на сцене. По мере совершенствования мастерства актёру присваивается другое имя, более почётное, соответствующее его новому положению. Актёр может сменить два или три имени (присваивается после смерти предшественника, носившего это имя, или после того, как тот получит более почётное). Если по каким-нибудь причинам актёр не может получить самое почётное имя своей династии, он может стать основоположником новой династии, носящей его имя. Сценич. имя одной актёрской династии не может быть присвоено актёрам другой династии. В 40—50-е гг. 20 в. среди династии И. известны: Дандзюро XI, Энноскэ II, Садандзи III, Дансиро III, Данко III, Ядзо IX и др.

И. Дандзюро — одна из ветвей актёрской династии И. Насчитывает 11 поколений актёров, носивших это имя. Наиболее выдающимися актёрами были:

И. Дандзюро I (май 1660—19.II.1704) — начал выступать в 12-летнем возрасте. В 1673 успешно исполнил роль воина Саката-но Кинтоки в пьесе «Ситэн-но осанадати», появившись в новом гриме, к-рый утвердился затем как традиционный грим для ролей арагото — воинов-героев (подражая гриму китайского т-ра, разрисовал лицо красными и чёрными линиями, подчёркивая этим физич. силу героя). Особенно удавались ему сцены сражения. Традиции исполнения героической драмы, заложенные И. Дандзюро I, развивали и др. члены династии И. Выступал также как драматург.

И. Дандзюро II (11.X.1688—24.IX.1758)—сын И. Дандзюро I, впервые выступил в 1697 в т-ре «Накамурадза». Как и его отец, славился исполнением сцен сражения, ролей арагото, а также благородных героев — татияку. Был первым исполнителем роли Скэроку (о. п. Цуути Дзихэя) и Янонэ (о. п., автор неизв.).

И. Дандзюро VII (апр. 1791—13.III.1859) — впервые выступил 4 лет. В 30-е гг. впервые установил существующие до наст. времени «кабуки дзюхатибан», т. е. 18 пьес-шедевров, исполняемых семьёй Итикава. Успешно выступал в историч. пьесах — дзидаймоно и бытовых — сэвамоно. Используя технику т-ра Кабуки пост. пьесу т-ра Но «Кандзинтё» Намики Гохэя (1840).



Итикава Дандзюро IX.

И. Дандзюро IX (13. X. 1838—13. XI. 1903) — сын Дандзюро VII, впервые выступил на сцене в возрасте 12 лет. В 1887 возглавил труппу основанного в том же году т-ра «Кабукидза». Разнохарактерный актёр, он исполнял роли героев, злодеев и женские роли. Особенно успешно выступал в историч. пьесах (манера исполнения Дандзюро IX до сих пор считается непревзойдённой). После бурж. революции (1868) возглавил движение за обновление Кабуки. Является основателем драматургич. жанра историч. пьес — кацурэкимоно, к-рые писал для него драматург Каватакэ Мокуами. Дандзюро IX боролся за улучшение социального положения актёров. Лучшие роли: Бэнкэй («Фуна Бэнкэй»), Скэроку (о. п. Цуути Дзихэя) и др.

И. Дандзюро XI (р. 6.I.1909) — японский актёр. Старший сын и ученик театр. деятеля Мацумото Косиро. Впервые выступил в т-ре «Тэйкокугэкидзё». В 1940 был усыновлён семьёй И. Имя Дандзюро XI получил в 1962. Один из самых популярных совр. актёров т-ра Кабуки, исполняет гл. обр. романтич. и героич. мужские роли (амплуа — татияку). Среди ролей: Скэроку (о. п. Цуути Дзихэя), Юраноскэ («Тюсингура» Такэда Идзумо и др.), Морицуна («Морицуна дзинъя» Тикамацу Хандзи), Котияма (о. п. Каватакэ Мокуами) и др.



Итикава Дандзюро XI в роли Ники Дандзё в пьесе «Сэндайхаш» Мацу Канси.

И. Садандзи — одна из ветвей актёрской династии И. Насчитывает три поколения. Наиболее выдающиеся актёры:

И. Садандзи I (28.X.1842 — 7.VIII.1904). В 1864 был усыновлён своим учителем И. Кодандзи IV. Выступал в т-ре «Моритадза» в амплуа татияку (герои, воины). Пользовался поддержкой драматурга Каватакэ Мокуами, выступал в его пьесах. Сценич. внешность и большое трудолюбие способствовали успеху актёра. Был одним из основателей т-ра «Мэйдзидза», открывшегося в 1893. Лучшие роли: Тогаси («Кандзинтё» Намики Гохэя), Марубаси Тюя (о. п. Каватакэ Мокуами).

И. Садандзи II (19.X.1880—23.II.1940) — сын И. Садандзи I, получил имя И. Садандзи II в 1906. В 1909—19 принимал участие в деятельности т-ра «Дзиюгэкидзё» («Свободный т-р»), руководимого Осанаи Каору. Театр открылся пьесой Ибсена «Пун Габриэль Боркман», в которой И. С. II исполнил гл. роль, тем самым утверждая совр. драму-*синпгэки* на сцене япон. т-ра. Садандзи II был одним из самых прогрессивных актёров своего времени, стремился обновить иск-во Кабуки, ввести на сцену т-ра новые пьесы (синкабуки), переосмыслить старый репертуар. Играл преим. в т-ре «Мэйдзидза».

Роли: Наруками (о. п. Цуути Хандзюро), Ясио («Сидзэндзи моногатари» Окамото Кидо), Ханкуро («Торибэямя синдзю» Окамото Кидо) и др. В 1928 возглавлял труппу, гастролировавшую в Москве.

И. Энноскэ — одна из ветвей актёрской династии И. Наиболее выдающийся представитель этой ветви — И. Энноскэ II (р.10.V.1888). Один из ведущих актёров т-ра Кабуки. Старший сын И. Дансиро II. В 1909—19 выступал в труппе «Дзиюгэкидзё» («Свободный т-р») под рук. Осанаи Каору. В 1919 учился в Европе. С 1944 возглавляет одну из четырёх крупнейших трупп театра Кабуки «Энноскэ Гэкидан». Выступает в амплуа татияку (герои, воины). С 1955 — член япон. Академии иск-в. В 1961 гастролировал вместе с труппой в СССР. Среди ролей: Бэнкэй («Кандзинтё» Намики Гохэя), Сюнкан («Хэйкэ Нёгоносима» Тикамацу Мондзаэмона), При-



Итикава Эннокэ II в роли Сюнкана.

видение («Куродзука» — танц. драма, пост. Эннокэ II под влиянием рус. балетного иск-ва) и др.

Лит.: Нимура Мицуо, «Итакава Эбидзо», Токио, 1953; Гэйнодзитэн, Токио, 1961 (на япон. яз.); см. также лит. при ст. «*Кабуки*». *Л. Г.*

«ИФИГЕ́НИЯ В АВЛИ́ДЕ» («Iphigénie en Aulide»)— опера Х. *Глюка*, либр. Ф. Леблан дю Рулле по трагедии Ж. Расина, пост. 19 апр. 1774, Париж (Ифигения — Арну, Агамемнон — Ларриве, Ахилл — Ле Гро, Клитемнестра — Дюллан). Возобновлена там же в 1775 и шла до 1824. Новая пост. 1907. Пост. в др. городах: Стокгольм (1778), Кассель (1782, на франц. яз.; 1819), Магдебург (1790), Гамбург (1795, на франц. яз.), Гент (1799, на франц. яз.), Амстердам (1801), Мюнхен (1807), Вена (1808), Берлин (1809), Неаполь (1812).

В 1846 Р. Вагнер улучшил перевод, изменил оркестровку оперы и сочинил неск. новых речитативов к 3-му акту. В этой редакции пост. 24 февр. 1847 в Дрездене и затем во мн. т-рах Германии. В этой же ред. ставилась в городах: Копенгаген (1861), Вена (1867), Прага (1872, 1921), Христиания (1875, на дат. яз.), Брюссель (1910), Загреб (1933), Филадельфия (1935, на франц. яз.), Глазго (1937), Будапешт (1937).

Издания: «И. в А.», партитура, P., Des Lauriers, [s. d.]; то же, Lpz., Peters, [s. d.]. *И. Гр.*

«ИФИГЕ́НИЯ В ТАВРИ́ДЕ» («Iphigénie en Tauride»)— опера Х. *Глюка*, либр. Ф. Гийяра по Еврипиду, пост. 18 мая 1779, Париж (Ифигения — Лавассёр, Орест — Ларриве, Пилат — Ле Гро, Тоас — Моро). Возобновления — 1868, 1900, 1914, 1931. Пост. в городах: Вена (1781; 1783, на итал. яз.;1786), Стокгольм (1783), Кассель (1784), Копенгаген (1785, в концертном исполнении на франц. яз.; 1847), Франкфурт (1790), Мангейм (1791), Берлин (1795, в нов. ред. И. Зандера), Лондон (1796, на итал. яз.; 1866), Гамбург (1811), Будапешт (1814, на нем. яз.), Амстердам (1821, на нем. яз.), Прага (1843, на нем. яз.; 1890), Манчестер (1860), Базель (1877 и 1929, на нем. яз.), Барселона (1900, на итал. яз.), Алжир (1901, на франц. яз.), Гаага (1902, на франц. яз.), Нью-Йорк (1916, на нем. яз.), Милан (1937), Буэнос-Айрес (1937, на нем. яз.). В России пост. в т-ре Шереметева, Кусково (после 1786).

Издания: «И. в Т.», партитура, P., Des Lauriers, [s. d.]; то же, Lpz., Peters, [s. d.]. *И. Гр.*

ЙФОГЮН (Ivogün), Мария (р.18.XI. 1891) — немецкая артистка оперы (колоратурное сопрано). Чл. Нем. академии иск-в (с 1956). Пению обучалась в 1909—13 в Венской музыкальной академии. Впервые выступила на оперной сцене по приглашению Б. Вальтера в 1913 на моцартовском фестивале в Мюнхене. В 1913—26 И. — солистка Мюнхенской гос. оперы, в 1926—33— Гор. оперы в Берлине, одновременно выступает на сцене Берлинской гос. оперы. Высокая музыкальность, виртуозная лёгкость и чистота исполнения снискали И. большую популярность. Особым успехом пользовалась в партии Зербинетты («Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса), к-рую с 1916 по настоянию автора пела во всех нем. постановках. Впервые исполнила партии: Игино («Палестрина» Пфицнера), Лаура («Перстень Поликрата» Корнгольда), Соловей («Птицы» Браунфельса).

Др. партии: Констанца, Деспина («Похищение из сераля», «Так поступают все» Моцарта), Марселина («Фиделио» Бетховена), Оскар, Нанетта («Бал-маскарад», «Фальстаф» Верди), Софи («Кавалер розы» Р. Штрауса), Церлина, Джильда, Татьяна.

Гастролировала во мн. т-рах Англии (1924), США (1921—22), Голландии (1926), Австрии, Испании, Скандинавии; выступала в концертах. Оставив сцену, преподавала пение в Венской муз. академии (1948—50) и в Берлинской консерватории (1950—58).

ИФУКУ́БЕ, Акира (р. 1914)—японский композитор. Профессор Токийского ун-та. Автор балетов «Огонь Прометея» и «Шакамония» («Шакья-Муни») (об основоположнике буддийской религии). Автор симф. и др. произв. Лауреат междунар. конкурсов в Париже и Женеве. *К. Ф.*

ИФФЛАНД (Iffland), Август Вильгельм (19.IV. 1759—22.IX.1814) — немецкий драматург, актёр, режиссёр. Род. в Ганновере в состоят. бюргерской семье. Наряду с *Коцебу* был крупнейшим представителем нем. мещанской драмы конца 18 в. и одним из создателей этого жанра. Спектакли труппы К. Аккермана, увиденные им в юности, и выступления Й. Ф. Брокмана и Ф. Л. Шрёдера способствовали решению И. посвятить себя актёрскому призванию. В 1777—79 И. выступал в труппе придворного т-ра в Готе, где первыми сценич. шагами молодого актёра руководил К. *Экгоф*. Вначале И. играл характерные бытовые роли, прим. стариков. После закрытия т-ра в Готе перешёл вместе с частью труппы в Мангеймский придворный т-р, этот период (1779—96) был наиболее плодотворным в его творчестве (с 1792 И.— гл. режиссёр т-ра). С 1796 И. работает в Берлинском королевском нац. т-ре, был директором т-ра и актёром.

Как драматург И. дебютировал в 1781 трагедией «Альберт фон Турнейзен». Получил известность своими мещанскими драмами «Преступление из

1. А. Иффланд. С портрета неизв. художника. 2. А. Иффланд в роли Франца Моора. Худ. Г. Мельхиор.









А. Иффланд в ролях: 1. Биттерман. «Ненависть к людям и раскаяние» Коцебу. 2. Пигмалион. «Пигмалион» Руссо. Худ. А. Графф.

тщеславия» (1784), «Награждённое раскаяние» (1785), «Средний путь — добродетель» (1788), «Холостяки» (1793). Все его пьесы ставились в Мангеймском т-ре, наиболее известна пьеса «Охотники» (1785), пост. на открытии Веймарского придворного т-ра в 1791.

В своём актёрском и драматургич. творчестве И. последовательно утверждал идеологию бюргерства, его мелочный, ограниченный практицизм. И. давал в своих комедиях крайне поверхностное изображение пороков отдельных представителей дворянства и чиновничества, но никогда не протестовал против существующего строя. Политич. окраска нравоучительных комедий и драм И. явно реакционна, в них не ставились социальные и политич. вопросы. Для его произв. характерно филистерское морализирование, а также прямолинейно-однопланповые образы, в конце пьес торжествовала добродетель и наказывался порок. Драмы И. имели большой успех и широко ставились в нем. т-рах. Их сентиментально-слезливая мещанская мораль импонировала зрителю, напуганному бунтарскими пьесами драматургов «*Бури и натиска*». Успех пьес И. объясняется также тем, что он отлично знал законы сцены, его пьесы изобиловали сценич. эффектами. Кроме того, в этих пьесах было много комедийных элементов, метко схваченных бытовых деталей. Популярность драматургии И. у невзыскательного мещанского зрителя была особенно велика в годы политич. застоя. Во время политич. подъёма 30-х гг. 19 в. пьесы И. перестали ставиться.

Не менее популярен был И. как актёр. Не обладая благоприятными внешними данными, он добился необычайной выразительности мимики, жеста, виртуозно владел своим голосом, был мастером сценич. речи. И. обратил на себя внимание Гёте, сыграв Карлоса в его драме «Клавиго» в Мангеймском т-ре (1779). По приглашению Гёте он играл Эгмонта в Веймарском придворном т-ре (1796). Среди ролей И.: Франц Моор; Филипп («Дон Карлос»), Вильгельм Телль (о. п. Шиллера), Король Лир, Шейлок; Натан («Натан Мудрый» Лессинга). Но лучшими сценич. работами И. были роли в его собств. пьесах, в пьесах Коцебу и др. Он играл технически виртуозно, выразительно передавая детали быта и характера. В исполнении И. проявлялась тонкая наблюдательность, и в то же время актёр был склонен к преувеличенной чувствительности, подчёркнутой живописности поз. Недостатком И. было подчёркнуто прозаич. чтение стихов в трагедии.

И. занимался также режиссурой и педагогич. деятельностью. Наряду с Коцебу и пьесами драматургов этого направления он ставил драматургию Шиллера и Шекспира, в постановке этих пьес И. старался приглаживать присущий им протестующий гуманизм и трагизм. В своих спектаклях И. стремился к внешней помпезности, вводил большое число статистов, торжественные выходы, использовал яркие богатые костюмы, насыщал спектакли музыкой, пением («Орлеанская дева» в Берлине в 1803), но второстепенным подробностям спектакля он уделял больше внимания, чем раскрытию идеи произведения. При пост. мещанских драм и комедий И. перегружал спектакли бытовыми деталями. Свой театр. опыт И. подытожил в книге «Моё театральное поприще» (1798, рус. пер. 1816).

Соч.: Dramatische Werke, Bd 1—16, B., 1798—1802; Neue dramatische Werke, Bd 1—2, B., 1807—1808.

Лит.: Троицкий З., Август Вильгельм Иффланд, в кн.: Карл Зейдельман и формирование сценического реализма в Германии, М.—Л., 1940; Duncker C., Iffland in seinen Schriften als Künstler, Lehrer und Direktor der Berliner Bühne, B., 1859. *И. Н.*

ИЦКО́В, Леонид Николаевич [р. 19.III(1.IV). 1908] — русский советский режиссёр и театральный художник. Нар. арт. Тадж. ССР (1943) и засл. арт. Узб. ССР (1939). В 1935 окончил театр. уч-ще при моск. Камерном т-ре.

Пост. спектакли: «Оптимистическая трагедия» (1936, Иркутский т-р), «Человек с ружьём» (1939, Ташкентский т-р), «Бронепоезд 14-69» (1951, Душанбинский т-р); «Город на заре» Арбузова (1957, Магаданский т-р); «Вольный ветер» Дунаевского (1948), «Летучая мышь» Штрауса (1948) и др. в Волгоградском т-ре муз. комедии; «Москва, Черёмушки» Шостаковича (1960), «Севастопольский вальс» Листова (1962) и др. в Хабаровском т-ре муз. комедии. *А. Пв.*

ИЧИНХО́РЛО, Дашдэвгийн (р. 10.II.1910) — монгольская актриса. Член МНРП с 1935. Нар. арт. МНР. В 1931 окончила Улан-Баторскую театр. студию. В 1923—29 работала в Народном т-ре в Улан-Баторе, где исполняла ведущие роли в нац. и переводной (гл. обр. китайской) драматургии, затем работала в Гос. центральном т-ре.

Роли: Джуяр («Князь Сумья»), Сандрия («Ушандар-хан»), Нансалма («Среди печальных гор» Нацагдоржа), княгиня Долгор («Княгиня Долгор и арат Дамдин» Аюша), Буда, Занданбал, Цоцэг («Девушка Буда», «Цена жизни», «Волчья стая» Намдага), Беатриче («Слуга двух господ»), Лауренсия («Овечий источник»), Лида («Платон Кречет»), Мария Александровна Ульянова («Семья» Попова) и др.

Выступает и как исполнительница монг. нар. песен. Совместно с Чимидосором и Пэринлэем И. написала пьесы «Молодая мать Замбага» и «Хатын Батор Максаржав». *Г. У., Э. О.*

ИШАНТУРА́ЕВА, Сара Абдурахмановна [р. 26.X (8.XI).1911] — узбекская советская актриса. Нар. арт. СССР (1951). Чл. Коммунистич. партии с 1939. Депутат Верх. Совета СССР 2, 3, 4-го созывов и Узб. ССР (с 1939). С 11 лет воспитывалась в интернате, участвовала в самодеят. кружке, а затем в массовых сценах спектаклей Образцовой краевой драм. труппы. В 1925 поступила в узб. театр. студию при Доме просвещения в Москве и по окончании в 1927 стала актрисой Центр. гос. образцовой узб. труппы (ныне Театр им. Хамзы). В 1943—46 и 1953—60— директор этого т-ра.



Первые роли И.: Адельма («Принцесса Турандот» Гоцци, 1927), Беатриче («Слуга двух господ», 1927), Лауренсия («Овечий источник», 1931). Глубоко реалистич. дарованию И. были чужды формалистич. тенденции, получившие распространение в узб. т-ре в конце 20 — нач. 30-х гг. Вместе с передовой частью коллектива Т-ра им. Хамзы И. утверждала своим творчеством на нац. сцене глубокое, жизненно-правдивое иск-во.



С. Ишантураева в ролях: 1. Дездемона. 2. Онахон. 3. Джамиля. 4. Айни (слева).

И. была одной из первых актрис т-ра Ср. Азии, создавшей в постановках нац. драматургии героич. образы женщин, ведущих борьбу с реакцией. Лучшие из них — Дильбар, Ульмас («Два коммуниста», «Сожжем» Яшена, 1929, 1932). Склонность актрисы к раскрытию внутреннего мира героя сказалась в исполнении роли Гоги («Человек с портфелем» Файко, 1929). Тема сопротивления реакции, борьбы светлого, чистого человека с тёмными силами была выражена в образах передового бригадира колхоза Онахон («Честь и любовь» Яшена, 1936), Катерины («Гроза», 1938) и особенно в образе Джамили («Бай и батрак» Хамзы, 1939). Крупнейший вклад актрисы в историю сов. театр. иск-ва — исполнение ролей Офелии (1935) и Дездемоны (1941). Тема борьбы с реакцией по-разному раскрывается И. в работах воен. лет и в 40—50-е гг.: партизанка Оксана («Смерть оккупантам» Яшена, 1942), Лауренсия («Овечий источник», 1944), Гули («Алишер Навои» Уйгуна и Султанова, 1945; Гос. пр., 1949). В эти годы И. много играет в пьесах рус. сов. авторов: Джесси («Русский вопрос», 1947), Шабунина («За тех, кто в море», 1947), Ева Грант («За окнами посольства» бр. Тур, 1950), Густа Фучикова («Дорога бессмертия» Брагина и Товстоногова, 1952). Близкая актрисе тема сопротивления насилию находит выражение и в спектаклях о борьбе народов Востока за рубежом: коммунистка Хатче («Рассказ о Турции» Н. Хикмета, 1953), раздавленная нуждой, но обретающая волю к борьбе женщина Алжира — Айни («Алжир, родина моя!» по роману М. Диба, 1957). В 1959 И. сыграла близкую её творчеству роль передовой женщины Узбекистана председателя колхоза Хуррият (о. п. Уйгуна), в 1961 — роль Ирины в трагедии А. Левады «Здравствуйте, звёзды» («Фауст и смерть»).

Глубоко раскрывая социальные и психологич. основы характера своих героинь, И. наделяет их душевной чистотой и жизнеутверждающей силой. Её героини мужественны и в то же время лиричны, в самые трудные минуты жизни их поддерживает убеждённость в правоте избранного ими пути. Игра И. отмечена глубокой задушевностью, сильной эмоциональностью, тонким анализом характера сценических персонажей.

Одновременно с творческой работой И. ведёт большую общественную деятельность (чл. Сов. комитета защиты мира, чл. Комитета по Ленинским премиям).

Лит.: Уварова Г., Сара Ишантураева, М., 1951; Авдеева Л., Сара Ишантураева, Ташкент, 1960; Фельдман Я. С., Характер народа и сценические образы, Ташкент, 1962.

А. Р.

ИШДУЛА́М (1876—1954) — монгольский композитор. Одна из основоположников монг. театр. иск-ва. С 1921 занималась организацией худ. самодеятельности и муз. образования. Работала дирижёром оркестра и хора в нар. т-ре в Улан-Баторе. Ставила танцы-спектакли, отличавшиеся ярким нац. колоритом, выразительной пластикой, жизнерадостностью.

Г. У.

ИШМУРА́Т (наст. фам.— Ишмуратов), Риза Фахрутдинович (р. 1.XI.1903) — татарский драматург и режиссёр. Засл. деят. иск-в ТАССР (1953). Чл. Коммунистической партии с 1927. В 1926 окончил режиссёрское отделение Тат. театр. техникума в Казани и начал работать режиссёром в Тат. Академич. т-ре (ныне Т-р им. Камала). Пост. спектакли «Хаджи эфенди женится» Ш. Камала, «Разбойники» и свои первые комедии «В царстве сна» и «Липовый философ». В 1927—30 И. учился на Высших курсах искусствоведения Ин-та истории иск-в в Ленинграде. В 1930—36 И.— худ. рук., в 1936—40 — режиссёр и зав. лит. частью Т-ра им. Камала.

Пост. спектакли: «Чудесный сплав» (1933), «Хлеб» (1936) Киршона, «Первые цветы» (1934), «Их было трое» (1936) Тинчурина, «Чужой ребёнок» Шкваркина (1935), «Испытание» Баттала (1938) и свои пьесы «Славная эпоха» (1931), «Родина» (1939).

Одновременно с работой в т-ре вёл драматургич. деятельность. Написал пьесы: «Гюльзада» (1939), «Дочери Родины» (1941), «Близкий друг» (1949), «Возвращение» (1942, Башк. т-р), «Светлый путь» (1947), «В новой слободе» (1951), «Чертополох» (1954), «Таинственная мелодия» (1960). В пьесах И. отражена жизнь и борьба сов. людей за построение социализма, колхозное строительство, индустриализация страны, героич. подвиги на фронтах Отечеств. войны. Пьеса «Буре навстречу» («Студент Вл. Ульянов») посв. юным годам В. И. Ленина. Драма «Бессмертная песнь» — поэту-герою Мусе Джалилю (1956, Казанский т-р). Пьесы И. ставились в Т-ре им. Камала и др. т-рах Татарии.

Соч.: Ишмуратов, Пьесы, Казань, 1956.
Лит.: Кәмал Ә., Риза Ишморат драмалары, «Совет Әдәбияты», 1951, № 3; Мосагыйть Ф., Р. Ишмурат «Совет Әдәбияты», 1953, № 11; История татарской литературы, Казань, 1960, с. 478—79, 666—67.

Х. К.

ИЯНЦЯ́Н — одно из направлений в традиционном театральном искусстве Китая. Зародилось в сер. Минского периода (кон. 14 в.) в местечке Иян провинции Цзянси; отсюда и название этого направления. Т-р И. был широко популярен в народе и развивался в основном своём русле именно как нар. т-р. Позднее он получил распространение во многих районах страны. На его основе возникает много местных т-ров — цинянцян, тайпинцян и др., в которых традиции сочетаются с использованием особенностей местных диалектов, мелодий и вокальных школ. Многие из существующих ныне местных т-ров сохраняют типичную для иянского т-ра исполнительскую форму гаоцян, для к-рой характерно сочетание исполнения солиста, ведущего свои партии в сопровождении ударных инструментов, с хором, поющим за сценой и как бы продолжающим партию солиста. Эта исполнительская традиция сохранилась до наст. времени в ряде традиционных т-ров—чуаньцзюй (сычуаньский т-р), сянцзюй (хунаньский т-р), ганцзюй (изянский т-р) и др.

В т-рах И. ставятся гл. обр. произведения безымянных авторов из народа. В репертуаре разл. видов традиционного кит. т-ра сохранились пьесы, ставившиеся т-ром И., в т. ч.: «Беседка поклонения луне», «Лютня», «Под сенью ив», «Золотая печать», «Белый заяц», «Терновая шпилька» и др.

И. Г



ЙЁНКО (Jenko), Даворин (9.XI.1835—25.XI.1914)— словенский композитор и дирижёр. Член Сербской АН. Основоположник словенского муз. романтизма и создатель сербского нац. зингшпиля. Писал музыку для спектаклей Белградского нар. т-ра (1871—1902); увертюры к пьесам «Весельчак», «Погоня» и др. Й. принадлежат также первые сербские муз. драмы («Прибислав и Божена», «Косово», «Сербка»), оперетты («Гадалка»), в к-рых широко используются сербские нар. мелодии. Муз.-драм. творчество Й. заложило основы сербской нац. оперы.

Лит.: Cvetko, Davorin Jenko [s. l.], 1955. *Над. П.*

«ЙЕНУ́ФА» — опера Л. Яначека. См. *«Её падчерица»*.

ЙЕ́РИНГ (Jhering), Герберт (р. 29.II.1888) — немецкий театральный критик, историк театра. Как театр. критик начал печататься с 1909 в журнале «Шаубюне». В 1918—33—театр. рецензент газеты «Берлинер бёрзен курир», а в 1934—36—газеты «Берлинер тагеблатт». В 1914—18 руководил лит. частью т-ра Фольксбюне в Вене, с 1942 — «Бургтеатра», в 1945 — Нем. т-ра (Берлин).

С начала своей театр.-критич. деятельности Й. активно поддерживал драматургов Э. Толлера, Г. Кайзера, В. Газенклевера, Ф. Вольфа, П. М. Лампеля; режиссёров Э. Пискатора, Э. Энгеля и др. Выступал в защиту молодых театр. коллективов («Группа молодых актёров», молодёжные организации «Фольксбюне», «Труппа 1931 года» и др.), осуществлявших пост. новых передовых пьес. Й.— один из первых театр. критиков, популяризировавших драматургию Б. Брехта. В 1930—32 он резко критиковал нацистские пьесы и спектакли, протестовал против запрещения пост. пьесы Брехта «Мать» и цензурных искажений в сов. фильме «Броненосец „Потёмкин“». На примере анализа творчества актёров Э. Буша и В. Лангхоффа Й. указывал на начало формирования в Германии в 30-х гг. нового типа актёра, политически мыслящего, отказывающегося во имя большой идеи от модного в то время изощрённого психологизма и натурализма. Он выступал с требованием создания художеств. коллективов, состоящих из передовых актёров. В ряде статей, посв. советскому т-ру, Й. подчёркивал тесную связь сов. иск-ва с жизнью народа. В 1942 он опубликовал исследование по актёрскому иск-ву «От Йозефа Кайнца до Паулы Весселн».

После окончания 2-й мировой войны Й. живёт в ГДР. Чл. Нем. Академии иск-в (ГДР). В 1956 издал запись своих бесед с М. Марсо об иск-ве пантомимы; в 1958—61 — сборник статей о т-ре и кино «От Рейнхардта до Брехта». В 1955 награждён премией им. Лессинга.

Соч.: Albert Bassermann, Bd 1—3, B., 1920; Die getarnte Reaktion, B., 1930; Von Josef Kainz bis Paula Wessely; I, Hdlb.—B.—Lpz., 1942; Junge Schauspieler, B., 1947; Berliner Dramaturgie, B., 1947; Vom Geist und Ungeist der Zeit, B., 1947; Die Zwanziger Jahre, B., 1948; Marceau M. Die Weltkunst der Pantomime, B., 1956; Schauspieler in der Entwicklung, B., 1956; Auf der Suche nach Deutschland, B., 1952; Von Reinhardt bis Brecht, Bd 1—3, B., 1958—61.

Лит.: Zweig A., H. Jhering zum siebzigsten Geburtstag, «Sinn und Form», 1958, № 5. *И. Н.*

ЙЕ́СНЕР (Jessner), Леопольд (3.III.1878—3.X.1945)— немецкий режиссёр. Творч. деятельность начал как актёр. Затем работал как режиссёр в Гамбурге (1905—1915), Кёнигсберге (1915—19). В 1919—30 руководил берлинским Гос. т-ром и его филиалом «Шиллер-театром». Й. пригласил в труппу молодых талантливых актёров Ф. Кортнера, А. Штауб, Р. Форстера, Е. Вейгель, Э. Легаля и художников-декораторов. Вначале Й. находился под влиянием творчества Г. *Крэга*. Й. был пропагандистом *экспрессионизма* в нем. т-ре. Идеалистич., субъективный взгляд Й. на события Ноябрьской бурж. революции 1918 определил постановку спектаклей, трактующих революцию как конфликт выдающейся мятежной личности с мещанским окружением — «Настоящие Зедемунды» Барлаха (1922) и др. В 20-е гг. Й. пост. спектакли «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера, «Ричард III»; «Наполеон, или Сто дней» Граббе (1922), в к-рых показывалось падение тиранов, но не вскрывался историко-социальный смысл деспотизма. В пост. классич. драматургии Й. символически-условно и тенденциозно трактовал образы героев трагедий, подчёркивая в них одну всепоглощающую страсть,— он переделывал классич. произведения, выделял гл. сюжетную линию и сокращал побочные линии, в его спектаклях народ превращался в безликую массу, сопутствующую гл. герою. В Гос. т-ре Й. ставил пьесы совр. нем. драматургов Б. Брехта, Л. Фейхтвангера. В сер. 20-х гг. бунтарские ноты в творчестве Й. слабеют. В спектакле «Ткачи» Гауптмана Й. подчёркивал благоговейный страх рабочих перед частной собственностью (сцена, когда они в кульминационный момент восстания, ворвавшись в дом фабриканта, замирали перед роскошью и изысканностью обстановки). Для режиссуры Й. характерно введение в спектакль экспрессионистически судорожной музыки и световых, шумовых эффектов, стремление передать настроения растерянности и мистического ужаса героев перед жизнью. В разл. спектаклях Й. часто повторялась одна декорационная деталь — лестница на оголённой сцене, по к-рой порывисто метались герои и где разыгрывались сцены катастроф честолюбия. Отказ от психологич. мотивировок поступков действующих лиц часто приводил в спектаклях Й. к схематичному противопоставлению положит. и отрицат. персонажей. Несмотря на наличие в труппе крупных реалистич. актёров — А. Крауснек, М. Кёнпенхёфер — актёрское исполнение в спектаклях Й. было отмечено дидактикой и декламационностью, что определялось принципами его режиссуры. В конце 20—30-х гг. Й. часто ставил сказочно-фантастич. или религиозно-мистич. спектакли («Стойкий принц» Кальдерона, «Буря» Шекспира и др.). В 1933 Й. эмигрировал из Германии и поселился в США, где работал гл. обр. в кино. Умер в Голливуде.

Лит.: Гвоздев А. А., Театр послевоенной Германии, Л.—М., 1933; Jhering H., Reinhardt, Jessner, Piscator oder Klassikertod, B., 1929; его же, Von Reinhardt bis Brecht, Bd III, B., 1961. *И. Н.*

ЙИТС, Ейтс (Yeats), Уильям Батлер (13.VI.1865, Сандимаунт,—28.I.1939, Рокбрюн, Франция) — ирландский поэт, драматург. Один из родоначальников ирландского литературного Возрождения. Поэтич. деятельность начал в 1889. Первая стихотворная пьеса Й.— «Желанная страна» (изд. 1892, пост. 1894 в Независимом т-ре, Лондон). Вместе с группой ирл. интеллигенции (А. Грегори, Э. Мартин и др.) основал первые ирл. нац. т-ры — Лит. т-р в Дублине (1899—1901) и Ирл. нац. драм. об-во (1902), преобразованное в 1904 в т-р Аббатства, одним из директоров и драматургов к-рого стал Й. Лит. т-р открылся пьесой Й. «Графиня Кэтлин», героиня к-рой, спасая от голода народ, продаёт душу дьяволу. Пьеса вызвала нападки на Й. со стороны католич. церкви. Стремление создать иск-во, уводящее от действительности в мир чистой поэзии, роднит эстетику Й. с эстетикой неоромантизма и символизма. Путь к восстановлению попранного Англией нац. достоинства ирл. народа Й. видел в создании нац. культуры, основанной на традициях нар. поэтич. творчества и мифологии. Й. писал пьесы на разговорном англо-ирл. яз., используя диалект крестьян ирл. Запада. Приёмы романтич. поэзии часто служат для Й. средством выражения нац.-освободит. идей. В одноактной драме «Кэтлин ни-Холиэн» (1902, Ирл. драм. об-во) Й. создал символич. образ Ирландии — старой нищей Кэтлин ни-Холиэн, преображающейся в момент пробуждения ирл. народа к борьбе в юную царственную девушку. В пьесе «Под знаменем Единорога» (1904, т-р Аббатства) Й. осуждает деспотизм чужеземцев-англичан. Й. стремился возродить высокую лирич. трагедию в драмах «У порога короля» (1904, т-р Аббатства), рисующую конфликт между поэтом и королём, и «Дейрдре» (совм. с Дж. Мур, 1907, т-р Аббатства) на сюжет древней саги о роковой любви.

Й. мечтал противопоставить англ. коммерч. т-рам т-р для народа, возрождающий благородство древнего иск-ва, красоту поэтич. слова. Хотя представления Й. окрашены идеализмом, его творч. деятельность имела большое значение в становлении ирл. драмы и т-ра.

Соч.: Collected plays, L., 1934, 2 ed., L., 1952.

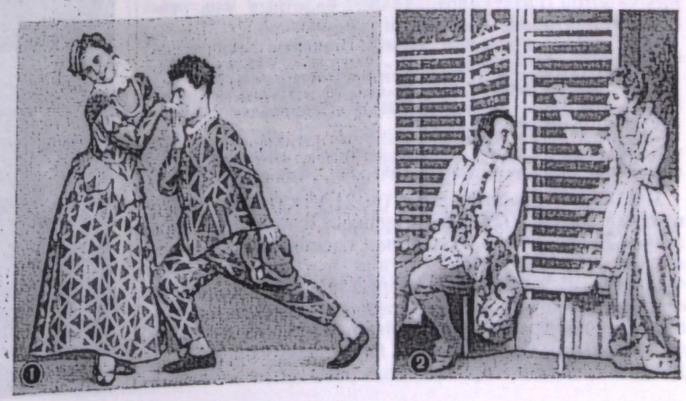
Лит.: Гвоздев А., Ирландский театр, «Искусство и жизнь», 1940, № 6, с. 10—13; Howe J., W. B. Yeats, L., 1942; Hough G. G., The last romantics, L., 1950. *Ел. К.*

ЙОВКОВ, Йордан (9.XI.1884—15.X.1937)—болгарский писатель, драматург. Творч. деятельность начал как прозаик. Написал ряд романов и рассказов. Й.— автор драм — «Албена» (1929), «Боряна» (1932), «Обыкновенный человек» (1936), отражающих жизнь болг. народа (пост. в софийском Нар. т-ре), и комедии «Миллионер» (1930), высмеивающей болг. буржуазию (ставилась гл. обр. в провинции). *Вас. М.*

«ЙОЗЕФШТАДТТЕАТР» (Josefstadttheater) — австрийский театр. Основан в 1788 в предместье Йозефштадт в Вене (отсюда название). Вначале продолжал традиции нар. т-ра, идущие от драматургии Ф. *Раймунда* и И. *Нестроя*. После подавления революции 1848 состав зрителей т-ра изменился. Расширилась граница города, и отдалённый район стал аристократическим, изменился и состав зрителей, в угоду к-рым т-р начал ставить франц. водевили и оперетты, пьесы А. Шницлера и Г. Гофмансталя.

В 1923—37 т-р возглавил М. Рейнхардт, он заново перестроил зрительный зал и сцену, укрепил труппу, в к-рую вошли талантливые актёры — семья Тимиг, Ваниек, Ф. Кортнер, позднее А. Моисси, В. Краус, Г. Вальден, П. Вессели и др. Т-р в этот период назывался «Артисты под руководством М. Рейнхардта в т-ре Йозефштадта». Программной реж. работой Рейнхардта был первый спектакль, пост. им в «Й.»,—«Слуга двух господ» (1924); он воскрешал традиции комедии дель арте. Затем им были пост. спектакли «Венецианский купец» (1924), «Сон в летнюю ночь» (1925), «Король Лир» (1925) Шекспира, 1-я часть «Фауста» Гёте (1933), «Мария Стюарт» (1934), «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло (1934), «Однажды ночью» Верфеля (1937). В 1938—45 т-р возглавлял Х. Хильперт. Среди спектаклей этих лет: «Ревизор» (1939), «Три сестры» (1940), «Крестьянин-миллионер» Раймунда (1939), «Как вам это понравится» Шекспира (1939), «Доротея Ангерман» Гауптмана (1939), «Эмпедокл» Гёльдерлина (1939), «Дон Карлос» (1943), «Коварство и любовь» (1942), «Нора» (1943). Возглавлявший т-р с 1945 Р. Штайнбек наряду с зап.-европ. драматургией ставил рус. пьесы «Живой труп» (1946); «Далёкое» Афиногенова (1946), «Вишнёвый сад» (1948). С нач. 1956 «Й.» возглавлял Э. Хойзерман. В 50—60-х гг. т-р стремится к пост. пьес, раскрывающих острые конфликты бурж. общества, горечь одиночества интеллигенции, безвыходность, бесплодность поисков. В репертуар его входят пьесы Ж. Ануя, С. Беккета, Ж. П. Сартра, А. Камю, Т. Уильямса, А. Миллера и др. Ставятся также пьесы Раймунда и Нестроя, классич. репертуар. В «Й.» сохраняется блестящий стиль исполнения, требующий от актёров виртуозного владения техникой сценич. иск-ва, умения петь, танцевать, двигаться в стремительном и точном ритме. Режиссура т-ра характеризуется верностью традициям Рейнхардта с её принципом театрализации зрелища, острой сценич. формой, использованием выразит. возможностей музыки, изобразит. иск-ва, театр. освещения. В 1962 в «Й.» работали реж.: Л. Штеккель, Б. Хильперт, Г. Шницлер, А. Амбессер; актёры — Х. Тимиг, П. Вессели, С. Николетти, Х. Лонер, Г. Эльб, М. Пресес, Г. Нольт, Л. Рудольф, В. Кохут, Г. Мозер, Г. Путу и др. В 1956 т-р принял участие в Парижском театр. фестивале,

Сцены из спектаклей «Йозефштадттеатра»: 1. «Слуга двух господ». 2. «Школа отцов».



гастролировал в Нью-Йорке, в Юж. Америке. «Й.» имеет в Вене филиалы — «Каммершпиле», «Маленький Театр в Концертхаузе», «Бюргертеатр», в к-рых работают актёры и режиссёры «Й.».

Лит.: Bauer A., Das Theater in der Josefstadt zu Wien, W. — Münch., 1957. *Зин. П.*

ЙОКСИ́МОВИЧ (Joksimović), Божидар (20.XII 1868—23.XI.1955) — югославский композитор. По национальности серб. Музыке обучался в Белграде у Т. Андреевича и в Пражской консерватории, по окончании к-рой (1896) работал преподавателем музыки в Белграде; руководил певческим об-вом, сотрудничал в муз. и лит. журналах. Й. является автором первой сербской оперы «Женитьба Милоша Обилича» (1901). Осн. жанр сценич. творчества Й.— пьеса с пением, преим. на нар. сюжет, близка совр. оперетте, ей присущи патриотич. направленность и романтич. черты («Шляпа», 1907). Й. принадлежат также: балет «Молодая девушка» (1942), музыка к спектаклям «Сербы в Белграде» П. Павловича (1909), «Погасший очаг» Ж. Лазаревича (1910) и др., ряд вок., камерно-инструмент. и др. соч.

Лит.: Бурић-Klajn Ст., Музика и музичари, Београд, 1956; Ямпольский И., Музыка Югославии, М., 1958. *Над. П.*

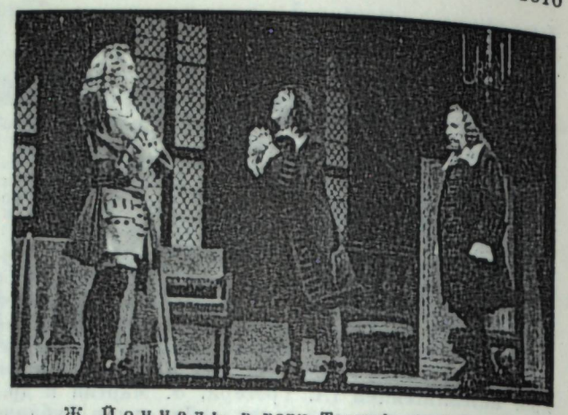
ЙОММЕ́ЛЛИ (Jommelli), Никколо (10.IX.1714—25.VIII.1774) — итальянский композитор. Один из выдающихся представителей неаполитанской оперной школы. Обучался с 1725 в консерваториях Неаполя; брал уроки у Дж. Мартини в Болонье. Первая опера Й. «Любовная ошибка», пост. в 1737 в Неаполе, принесла композитору известность. В 1741 Й. был принят в члены Болонской филармонич. академии. В 1749 написал для Вены оперы «Ахилл на Скиросе» и «Дидона» (2-я ред.). В 1753 был приглашён на должность гл. капельмейстера придворного т-ра в Штутгарте, где работал до 1769. К этому периоду творчества Й. относятся оперы: «Фаэтон» (1753; 2-я ред.—1768), «Милосердие Тита» (1753), «Триумф любви» (1763) и др. Возвратившись в Неаполь, поставил три последние оперы: «Армида» (1770), «Ифигения в Тавриде» (1771) и «Триумф Клелии» (1774).

С именем Й. связана реформа итал. оперного т-ра 18 в. Восприняв идею муз. драмы от П. *Метастазио*, на тексты к-рого написал свои наиболее значит. произв. («Демофонт», 1743, Падуя; «Александр в Индии», 1744, Феррара; «Покинутая Дидона», 1747, Рим, и др.), Й. стремился превратить итал. оперу-серия в героич. муз. драму. Й. развивал т. н. аккомпанированный речитатив (с оркестровым сопровождением), был тонким мастером оркестровки. В его соч. (впервые в опере «Артаксеркс», 1748, Рим) даны ранние образцы применения динамич. оттенков — крещендо и диминуэндо — для большей выразительности оркестра и вок. партий. Сочинял также комич. оперы (лучшая из них — «Дон Трастулло», 1749), балетные дивертисменты, оратории, кантаты и др.

Др. оперы: «Одоардо» (1738, Неаполь), «Ричимеро» (1740, Рим), «Астианакс» (1741, там же), «Эцио» (1741, Болонья), «Меропа» (1741, Венеция), «Эвмен» (1742, Болонья), «Софонисба» (1746, Венеция), «Любовь в маске» (1748, Неаполь), «Пелопс» (1755), «Олимпиада» (1761) — обе пост. в Штутгарте.

Лит.: Abert H., N. Jommelli als Opernkomponist. Halle, 1908; Mondolfi A., N. Jommelli, в кн.: Die Musik in Geschichte u. Gegenwart, Kassel, 1958, Bd 7, Lfg. 60/61. *Св. Г.*

ЙОННЕ́ЛЬ (Yonnel), Жан (р. 21.VII.1891) — французский актёр. Окончил Парижскую консерваторию (класс Лейтнера). В 1919 начал сценич. деятельность в т-ре «Одеон», затем вступил в труппу «Комеди Франсез». С 1929 — «сосьетер» (пайщик), позднее — старейшина этого т-ра. Выступает по преимуществу в «высокой» трагедии и комедии, в пьесах П. Корнеля, Мольера. Создал героич. благородный образ Дона Диего в трагедии Корнеля «Сид» (пост. Й.) и зловещий



Ж. Йоннель в роли Тартюфа (в центре).

образ Тартюфа. Среди лучших работ Й.— роли в пьесах «Полиевкт», «Никомед» Корнеля, «Мизантроп» Мольера. Для Й. характерна декламационная манера исполнения, торжественно-приподнятое чтение стихов в трагедии, мелодично-изящное — в комедии, всегда чётко передающее мысль автора. Скульптурность жеста, строгость и лаконизм внешнего рисунка роли, присущие Й., гармонируют с общим стилем спектаклей старейшего т-ра Франции. Й.— профессор консерватории. С 1912 снимается в кино.

В авг. 1944 был одним из участников восстания патриотов столицы против гитлеровских оккупантов.

Лит.: Мокульский С., «Сид» Корнеля на сцене, «Литературная газета», М., 1954, № 47; Бояджиев Г., Три спектакля «Комеди Франсез», в кн.: Сообщения Ин-та истории искусств. 6. Театр, М., 1955. *А. Я.*

ЙОРДА́НОВА, Зорка (р. 1904) — болгарская актриса. Нар. арт. НРБ. Училась в театр. студии И. *Даниэля*. Первая роль — Консуэлла в пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощёчины» (1923). Работает в Софийском нар. т-ре им. И. Вазова. Вначале играла роли молодых женщин, придавая своим страдающим героиням изящество и грустную элегичность.

Лучшие роли: Любовь Гордеевна («Бедность не порок», 1932), Фанни («Мариус», 1930, и «Фанни» Паньоля, 1933), Боряна (о. п. Йовкова, 1932), Нина («Маскарад» Лермонтова, 1935), Ангелина («Перед восходом» Савова, 1936),

З. Йорданова в роли Елизаветы.



Марил («Даяды» Мицкевича, 1937), Дездемона (1938), Надя («Враги»). В 1934 создала обаятельный, романтич. образ Герцога Рейхштадтского («Орлёнок» Ростана).

Особенного расцвета иск-во Й. достигает в годы, когда актриса переходит на роли драматич. героинь: Клавдия Петровна («Великая сила» Ромашова, 1949), Татьяна («Разлом», 1951), Мария Львовна («Дачники» Горького, 1952), Ольга («Три сестры», 1954), Елизавета («Дон Карлос», 1955), Филумена Мартурано (о. п. Де Филиппо, 1957), Надежда («Совесть» Э. Манова, 1959) и др.

Лит.: Каракостов С., Очерци за наши артисти. Лириката на Зорка Йорданова, в кн.: Годишник на ВИТИЗ, т. 5, София, 1960—61, с. 43—73; Ценев П., Лекции по история на болгарския драматически театър, ч. 4, София, 1958, с. 163. *Ст. К.*

ЙО́РИШ, Владимир Яковлевич [13(25).XI.1899—21.VI.1945] — украинский советский дирижёр и композитор. Засл. арт. Укр. ССР (1933). Музыке обучался в муз. уч-ще и муз. техникуме в Екатеринославе. Дирижёрскую деятельность начал в 1920. Был зав. муз. частью и дирижёром драм. и оперных т-ров Украины (Днепропетровск, Харьков и др.). С 1934 Й.— дирижёр, с 1943 — гл. дирижёр Т-ра оперы и балета им. Шевченко. Й. принадлежат новые редакции опер «Запорожец за Дунаем» и «Наталка-Полтавка», к к-рым он сочинил ряд сцен.

Автор опер: «Кармелюк», о нар. герое Украины (1929, Днепропетровск), «Поэма про сталь» по пьесе Погодина «Поэма о топоре» (1932, там же), «Богунцы» («Щорс») (соч. 1936), «Поэтова доля» («Шевченко»; 1940, Т-р оперы и балета им. Шевченко), балет «Чортова ночь» (1944, Иркутск) и мн. др. произв.

ЙОСС (Jooss), Курт (р. 12.I.1901) — немецкий балетмейстер, педагог. Учился в Высшей муз. школе в Вюртемберге и в драм. школе в Штутгарте. В 1920—23 работал в Мангейме и Гамбурге танцовщиком и ассистентом у педагога Р. фон Лабана. В 1924 создал группу «Нёйе танцбюне», где пост. свои первые экспрессионистич. балеты. В 1927 организовал в Эссене школу «Фольванг», при к-рой с 1928 существовала танцевальная студия. В 30-х гг. организовал труппу «Балле Йосс», где пост. антивоенный балет «Зелёный стол» Коэна (1932, 1-я пр. на междунар. конкурсе в Париже). С приходом к власти фашизма Й. уехал из Германии. Гастролируя по Европе и США, труппа Й. просуществовала до 1947. После возвращения в Германию Й. работал в Эссене в школе «Фольванг», со своей труппой. В 1951—53 выезжал на гастроли (Европа и США). В 1953 труппа распалась. В последующие годы Й. продолжал деятельность педагога и балетмейстера (в 1954—56 — в Дюссельдорфе, в 1958 — в Риме, в 1959 — в Эссене). Художеств. интерес представляет пост. балета «Большой город» (1932, Кёльн). Большинство балетов Й. сочетают элементы классич. танца и «танца модерн», а также драматич. пантомимы. В своих пост. Й. использует экспрессионистские приёмы.

Лит.: Beaumont C., Complete book of ballets, N. Y., 1939. *Е. С.*

ЙОТЕЙКО (Joteyko), Тадеуш (1.IV.1872—19.VIII. 1932) — польский композитор, музыкально-общественный деятель, педагог. В 1895 окончил консерваторию в Варшаве по классу З. Носковского; в 1889 учился в Брюсселе у Ф. Геварта. Первая опера Й.— «Музыкант» на собств. либретто по повести Г. Сенкевича «Органист из Пониклы» (1919, Варшавская опера). После пост. этой оперы Й. стал одним из популярных композиторов Польши. Его опера «Зигмунт Август» на собств. либр. по трилогии Л. Рыделя (1925, Варшавская опера) долго сохранялась в репертуаре польских т-ров. На историч. сюжет написана опера «Королева Ядвига» (1928, Варшавская опера). Й. принадлежит также музыка к драме «Волшебное озеро», «Татрский балет» и др. Муз. язык композитора отличается выразительностью, ярким нац. колоритом, глубоким лиризмом. Вёл педагогич. работу (с 1914 — проф. Варшавской консерватории).

Лит.: Niewiadomski St., Pamięci T. Joteyki, «Muzyka», Warsz., 1932 (10—11). *Л. Коз.*

ЙО́ТУНИ (Jótuni), Мария (9.IV.1880 — 30.IX. 1943) — финская писательница и драматург. Лит. деятельность начала в 1905. Первая пьеса «Старый дом» (1910) не имела успеха. Затем Й. написала пять комедий: «Ребро мужчины» (1914, Фин. нац. т-р), «Верховный жрец» (1915), «Золотой телец» (1918), «Под каблучком у жены» (1914) и «Курдский принц» (1932). Особой популярностью пользовалась социально-бытовая комедия «Ребро мужчины». Й. написала также трагедию на библейский сюжет («Я виновен», 1929) и трагедию, основанную на нар. балладе, «Клаус, господин Лоухикко» (1946). Первые пост. этих трагедий осуществлены Фин. нац. т-ром в Хельсинки. В своей драматургии Й. следует реалистич. традициям драматургов А. Киви и М. Кант. Большое влияние на творчество Й. оказала также драматургия Г. Ибсена. Её комедии насыщены сочным юмором. Пьесам Й. присуща глубокая разработка психологии героев. В характерах персонажей её пьес комическое часто переплетается с трагическим. Трагедии Й. отмечены глубоким гуманизмом. Произв. Й. ставятся во мн. т-рах Европы.

Соч.: Избранное, Хельсинки, 1954 (на финск. яз.); Под каблучком у жены. Пьеса, пер. А. Мантере и О. Терентьевой, в кн.: Финская драматургия XIX — XX в., Л. — М., 1960, с. 351 — 448 (см. также с. 16 —20).

Лит. на финском яз.: Таркиайнен В., Мария Йотуни, в кн.: Собр. соч., I, [б.м.], 1930; Коскиниес Р., Мария Йотуни, в кн.: Финская национальная литература, II, [б.м.], 1956, с. 263 — 85. *М. Сав.*

ЙО́ХУМСОН (Jochumsson), Маттиас (11.XI.1835—18.II.1920) — исландский поэт, драматург и переводчик. В 1861 начал лит. деятельность, написав первую исланд. романтич. пьесу «Отверженные» (перераб. в 1898 под назв. «Скюггасвейдн»). Среди др. пьес Й.— «Истинное мнение общества» (1875), комедия «Эмигранты» (1875) о трудной жизни исландцев, уехавших в США и Канаду, историч. драмы «Хельги Тощий» (1890), «Йоун Арасон» (1900) о нац. герое Исландии епископе Арасоне, боровшемся против реформации, за католич. веру, в к-рой видел возможность политич. освобождения Исландии. Пьесы Й. ставились любительскими кружками. Й. перевёл на исл. яз. несколько пьес Шекспира.

Лит.: Einarsson S., History of Icelandic prose writers. 1800—1940, N. Y., 1948, с. 57—60. *И. Д.*

ЙОШКА́Р-ОЛИ́НСКИЙ РУ́ССКИЙ ТЕА́ТР (Республиканский русский драматический театр Марийской АССР). Организован в 1937. Т-ром руководили Б. С. Володарский, Е. Р. Амонтов, И. С. Бабенко и др. В труппе (1962): засл. артист РСФСР А. Н. Шарский, засл. артисты МАССР В. Н. Привалихина, Б. Я. Раздольев, засл. арт. С.-О. АССР З. И. Вишневская, арт. А. В. Сорокко, Л. Г. Филатова, Ф. С. Быстров, Н. И. Булкин, Н. В. Канашенок, А. Н. Капустин и др. Гл. реж. — засл. деят. иск-в Коми АССР И. М. Гайсинский, реж. Н. И. Баль, гл. худ. — засл. деят. иск-в МАССР В. Я. Скляр.

Спектакли: «Враги» (1941); «Вечный источник» Д. Зорина (1957), «Блудный сын» Раннета (1958), «Именем революции» Шатрова, «Чёрный волк» Арбана, «Братья Ершовы» по Кочетову (1959), «Над Днепром» Корнейчука (1960), «Три сестры»; «Иркутская история» и «Потерянный сын» Арбузова (1961), «Проводы белых ночей» Пановой, «Ленинградский проспект» Штока, «Овод» по роману Войнич (1962), «Кремлёвские куранты» (1946, 1961) и др. *А. Ив.*



КАБАЛЕ́ВСКИЙ, Дмитрий Борисович [р. 17(30). XII.1904] — русский советский композитор, педагог, музыкально-общественный деятель. Нар. арт. РСФСР (1954). Чл. Коммунистич. партии с 1940.



Окончил Моск. консерваторию по классам композиции — у Н. Я. Мясковского (1929), фп. — у А. Б. Гольденвейзера (1930). С 1939 К.— профессор Моск. консерватории по классу композиции. В 30-е гг. наряду с симф. творчеством и музыкой для детей К. много внимания уделял театр. музыке.

Музыка к спектаклям: МХАТ 2-го — «Земля и небо» бр. Тур (1932); Центр. т-ра Красной Армии — «Мстислав Удалой» Прута (1932), «Шутники» Островского (1933), «Гибель эскадры» Корнейчука (1934), «Восточный батальон» бр. Тур и Прута (1935); Т-ра им. Вахтангова — «Дорога цветов» Катаева (1934); Центр. детского т-ра — «Изобретатель и комедиант» Даниэля (1938, отсюда сюита «Комедианты», 1940); Моск. т-ра Сатиры — «Чёртов мост» А. Толстого (1938); МХАТ — «Школа злословия» Шеридана (1940), «Домби и сын» по Диккенсу (1949); Камерного т-ра — «Мадам Бовари» по Флоберу (1939); Моск. т-ра им. Ленсовета — «Севильский цирюльник» Бомарше (1940) и др.

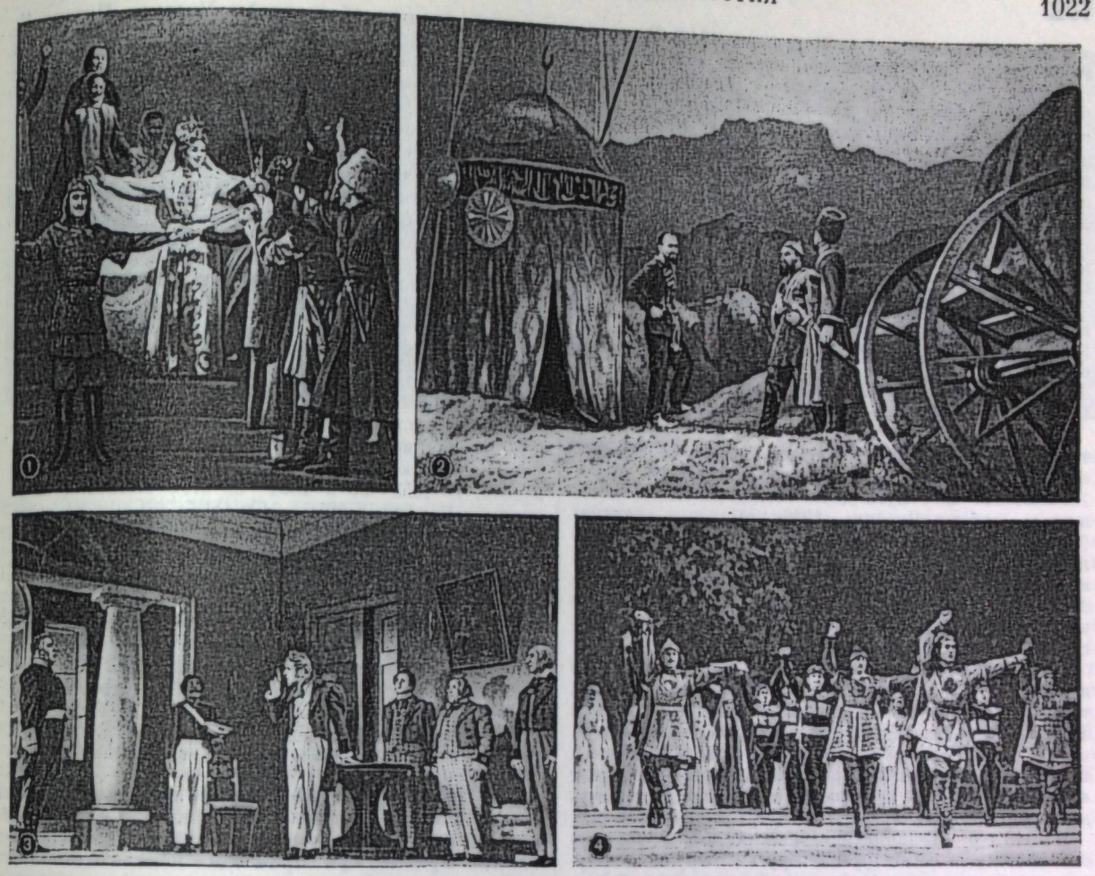
Как оперный композитор К. выступил впервые в 1938 («Кола Брюньон», по о. н. Р. Роллана, другое назв. — «Мастер из Кламси», либр. В. Г. Брагина, Ленингр. Малый оперный т-р). В этом произв. выявились характерные особенности таланта К.— задушевный лиризм, светлое жизнеощущение, тонкое понимание стиля произведения, психологич. насыщенность и симф. обобщённость художеств. образов (увертюра и антракты вошли в концертную сюиту «Кола Брюньон»). В этой опере определилась и гл. тема муз.-драматургич. творчества К.— борьба за свободу и счастье человечества; черты гл. героя — простого и мужественного человека, выразителя дум и интересов трудового народа — Кола Брюньона, развивались в последующих операх К., героями к-рых стали сов. люди, участники всенародной борьбы против фашистских захватчиков, партизаны гражданской войны. После оперы «В огне» («Под Москвой», либр. Ц. С. Солодаря, 1943, филиал Большого т-ра) К. написал оперу «Семья Тараса» (либр. С. А. Ценина по повести Горбатова «Непокорённые» , 1947, 2-я ред. и пост. 1950, Т-р оперы и балета им. Кирова, Гос. пр. СССР, 1951), к-рая явилась значит. достижением сов. оперного иск-ва. Эта опера отличается реалистич. образностью характеристики, напряжённостью драм. ситуаций, психологич. конфликтов. Эти же черты характеризуют оперу «Никита Вершинин» (либр. Ценина по повести и пьесе Вс. Иванова «Бронепоезд 14-69», 1955, Большой т-р), хотя ей недостаёт героико-эпич. широты. Юношеская жизнерадостность и обаятельный лиризм, присущий мн. вок. и инструмент. произведениям К., отличают и его оперетту «Весна поёт» (либр. Солодаря, 1957, Моск. т-р оперетты). Из музыки незаконченного балета К. «Золотые колосья» (1940) автором составлена сюита. К.— автор музыки к фильмам и многочисл. соч. в разл. жанрах. К.—член Советского комитета (защиты мира (с 1953) и Всемирного Совета Мира с 1955). Гос. пр. СССР (1946, 1949).

Соч.: Римский-Корсаков и модернизм, в кн.: Римский-Корсаков, Исследования. Материалы. Письма, т. 1, М., 1953; Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), М., 1954.

Лит.: Грошева Е., Д. Кабалевский, М., 1956; Абрамовский Г., Д. Кабалевский, М., 1960; Даниловичч Л., Д. Кабалевский, М., 1954; его же, «Мастер из Кламси». Опера Д. Кабалевского, «Советская музыка», 1937, № 12; Кола Брюньон (Мастер из Кламси). Сб. статей к пост. в Гос. акад. Малом оперном театре, [Л.], 1938; Полякова Л., Опера Д. Кабалевского «Семья Тараса», М., 1953; её же, Воплощение драматического конфликта в операх «Семья Тараса» и «Молодая гвардия», в кн.: Советская музыка. Теоретические и критические статьи, М., 1954; История русской советской музыки, т. 2—3, М., 1959. *Б. Ш.*

КАБАЛЕ́ТТА (итал. cabaletta, от cavatinetta, уменьш. от cavatina) — вокальная пьеса типа ариозо или каватины с чёткой, постоянно возвращающейся ритмич. фигурой (ранний образец — в опере «Парис и Елена» Глюка, 1770). Отличит. черты К.: небольшие размеры, замкнутая структура, волевой, героич. характер. Широкое развитие К. получили в итал. опере 1-й пол. 19 в.; исполнялись в финалах опер, где мотив К. подхватывал хор (К. в партии Манрико в финале 3-го акта оперы «Трубадур»). К. часто встречаются в операх Россини.

КАБАРДИ́НСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. Истоки театр. иск-ва кабард. народа восходят к театрализов. бытовым обрядам. Большое место в обществ. жизни кабард. народа занимали *джегуако* — певцы-импровизаторы. Политика колон. угнетения, проводившаяся царизмом, делала невозможным развитие нац. театр. культуры. Победа Октябрьской революции создала все условия для расцвета кабард. театр.иск-ва. В 1924—30 в Нальчике и в др. населённых пунктах республики возникли любительские кружки (в 1936 количество их дошло до 100). В 1927 в Нальчике были пост. «Мещане». Авторами первых кабард. пьес были участники любительских драматич. кружков, учителя и др. В конце 20-х — нач. 30-х гг. были пост. пьесы о борьбе с невежеством и религ. предрассудками — «Неграмотный, что слепой» С. Гонова (сел. Исыгансу), «Старики» А. Березгова и Т. Кимова. Трагич. судьбе кабард. женщины в эпоху феодализма была посвящена пьеса Болаева «Зули» (селение Муртазово).



Кабардинский театр. 1—3. Сцены из спектаклей Кабардинского государственного драматического театра: 1. «Даханаго». 2. «Навечно». 3. «Ревизор». 4. Кабардинский народный танец в исполнении танцевальной группы ансамбля песни и пляски Каб.-Балк. АССР.

В годы коллективизации выступил с первыми пьесами А. Шортанов; его пьесы «Кулак Абазов» и «Борьба за хлеб» отображали классовую борьбу в кабард. деревне того периода. Событиям гражданской войны были посв. пьесы «У кого лучше?» Прохорова и Киярова (сел. Ниж. Черек), «Люди леса» Шортанова (1933). Пьесы эти были пост. драмколлективом Ленинского учебного городка в Нальчике.

В нач. 30-х гг. были предприняты попытки создания постоянных проф. т-ров. В 1932 в Нальчике был создан ТРАМ, к-рый вскоре закрылся, и открыта драм. студия. В 1935 создана кабард. студия ГИТИСа. Из выпускников драматической студии (в Нальчике) в 1937 создан кабард. колх.-совх. т-р. В 1936 в Нальчике открылся рус. драм. т-р, способствовавший развитию нац. искусства. В 1938 создан балкарский колх.-совх. т-р.

В 1940 группа кабард. молодёжи, окончившая ГИТИС в Москве (рук. студии А. Ефремов), стала ядром кабард. драм. т-ра, в состав к-рого вошли также артисты расформированного в этом году колх.-совх. т-ра. Первые спектакли «Как закалялась сталь»; «Аул Батыр» Шортанова (1938) и др.

Годы 1936—41 характеризуются обращением драматургов к богатейшему кабард. фольклору. В 1936 в колх.-совх. т-ре была пост. пьеса «Коригот» П.Шекихачева (1934) о восстании народа против князей в начале 19 в. В 1938 актёр колх.-совх. т-ра М. Тубаев написал свою первую пьесу «Мажид и Марьят» о трагич. борьбе влюблённых за своё счастье. В основу сходной по сюжету пьесы З. Кардангушева «Каншаубий и Гоашагаг» положены нар. песни и сказания о моральной чистоте преданного народу героя-патриота и его верной подруги (1940, кабард. студия ГИТИСа, показана на открытии кабард. т-ра в Нальчике; позднейшие пост. в 1944, 1952). На материале древнего нартовского эпоса З. Аксиров создал пьесу-сказку «Даханаго» о «деве мудрости и света» Даханаго и храбром пастухе Джаримесе, завоевавшем народу счастье знания и свободы (пост. 1941, 1954, 1957).

В годы Великой Отечеств. войны многие актёры т-ра ушли на фронт. Для пополнения труппы была создана студия при т-ре. Окончившие её в 1944 студенты вошли в состав т-ра. Героич. защита родины в дни Великой Отечеств. войны нашла отображение в пьесах «С восходом солнца» З. Аксирова и «Испытание» Х. Теунова (1945), «Парень из Кабарды» М. Тубаева (1949).

В последующие годы т-р продолжал работу по творч. переработке нац. фольклора. Были созданы спектакли «Камбот и Ляца» А. Шортанова (1950) по поэме А. Шогенцукова, «Андемиркан» М. Диденко (1951), «Кызбурун» З. Аксирова (1956), «Сын медведя — Батыр» М. Шхагапсоева (1957), «Канамат и Касбулат» А. Шериева (1959).

В конце 40-х и в 50-х гг. были созданы значительные спектакли на совр. темы. Преобразования жизни и быта кабардинцев в послевоенные годы показаны в пьесе

«Когда загорается свет» А. Шортанова (1947). Радостью творч. труда по социалистич. переустройству жизни пронизана пьеса «Утро радости» Т. Шогенова (1953).

Первая кабард. комедия «Семья Тамаши» М. Шхагапсоева (1949) отличается сочностью и яркостью зарисовок быта совр. кабард. деревни. В жанре комедии-водевиля написана пьеса «На чужого коня не садись» А. Яралова и М. Тубаева о животноводах Кабарды (1960). Жанр социально-психологич. драмы разработан в пьесах на темы социалистич. морали: «В одной семье» А. Шортанова («Хакокуна», соч. 1954, пост. 1958) и «Счастье надо беречь» М. Тубаева (1960).

В 50-х гг. кабард. драматурги создали также пьесы, посв. истории своего народа, его тесной связи с рус. народом: «Навечно» А. Шортанова (1957) — о присоединении Кабарды к России, и «Посланец партии» А. Шортанова — о событиях гражданской войны на Сев. Кавказе.

Большое значение для повышения актёрского мастерства, создания сценич. ансамбля имели пост. сов. и классич. драматургии. В годы войны пост. «Васса Железнова» и «Слуга двух господ»; в 40—50-х гг. пост.: «Любовь Яровая» (1946), «Молодая гвардия» (1947), «Укрощение строптивой» (1949), «Ромео и Джульетта», «Без вины виноватые» (1952); «С любовью не шутят» Кальдерона (1953), «Легенда о любви» Хикмета (1954), «Ревизор» (1956), «Кремлёвские куранты» (1958), «Лекарь поневоле» (1960); «Мать своих детей» Афиногенова (1960).

В 1957 состоялся показ кабард. иск-ва и лит-ры в Москве. Т-р выступил со спектаклями «Ревизор»; «Даханаго» Аксирова, «Навечно» Шортанова, «Семья Тамаша» Шхагапсоева. В показе участвовала кабард. студия ГИТИСа (рук. И. М. Раевский) со своими выпускными спектаклями «Жорж Данден» Мольера и «В добрый час!» В. Розова. В 1958 выпускники студии вошли в состав т-ра.

В 1948 т-р объединился с балкарской (см. *Балкарский театр и драматургия*) и русской труппой, получив наименование Кабардино-Балкарский объединённый драм. т-р. В 1961 т-ру присвоено имя основоположника кабард. сов. литературы А. Шогенцукова. Т-р ознаменовал это событие пост. инсценировки поэмы А. Шогенцукова «Мадина». В кабард. труппе т-ра (1962): нар. арт. РСФСР М. К. Сонов, К. Х. Дышекова; нар. арт. Каб.-Балк. АССР Б. Н. Сибекова, Х. Х. Кумахова, М. М. Тубаев, А. М. Тухушев; режиссёр засл. деят. иск-в РСФСР и Каб.-Балк. АССР Л. Х. Эркенов; засл. арт. РСФСР и Каб.-Балк. АССР: Т. Т. Жигунов, Х. Х. Товкуев, А. М. Шериев.

Лит.: Шортанов А., Театральное искусство Каб. Балкарии, Нальчик, 1961.

Е. Ж.

КАБАРЕ́ (франц. cabaret, букв.— кабачок) — первоначально импровизированное представление, к-рое устраивали в литературно-художественных кафе поэты, музыканты, актёры. Получили распространение во Франции, гл. обр. в Париже, с 80-х гг. 19 в. В кафе поэты читали стихи, актёры распевали злободневные песенки, разыгрывали сатирич. сценки. Программу вёл конферансье, объявлявший фамилии выступавших, шутивший со зрителями и поддерживающий атмосферу непосредственности и веселья. После того как К. начала посещать бурж. публика, они всё более теряли свой первоначальный импровизированный характер. На подмостках начинают выступать проф. артисты эстрады. Первое коммерч. К.— «Ша нуар» («Чёрная кошка») — открыл в Париже Салис. В Берлине в нач. 20 в. успех имело кабаре Вольцогена, в к-ром большое внимание уделялось политич. злободневным номерам. В 1907 в Будапеште были организованы К. «Бонбоньер» (здесь выступал актёр и поэт-импровизатор Э. Надь, номера к-рого носили характер политич. обозрения) и «Модерн». Первые К. в России созданы в 1908 — «*Летучая мышь*» (Москва), «Лукоморье» (организовано в Петербурге при Театр. клубе), «*Кривое зеркало*». В 1912 Б. К. Пронин создаёт в Петербурге литературно-художеств. К. «Бродячая собака», преемником к-рого становится «Привал комедиантов». Со временем лучшие К. («Летучая мышь», «Кривое зеркало») превращаются в т-ры миниатюр, другие в рестораны, где даются эстрадные представления. В нач. 20-х гг. делались попытки возродить К. («Не рыдай» в Москве, «Хромой Джо» в Петрограде). В капиталистич. странах Зап. Европы К. существуют в виде ресторанов с эстрадной программой.

Лит.: Кузнецов Евг., Из прошлого русской эстрады, М., 1958; Шкловский В., «Жили-были», «Знамя», 1961, № 8; Благов Ф., Золушка от театра, «Зрелища», 1922, № 7.

Ю. Д.

КАБЕ́ЛЬ, Кабю (Cabel; Cabu; урожд. Дрёлет, Dreulette), Мари (31.I.1827—23.V.1885) — бельгийская артистка оперы (сопрано). Пению училась в Парижской консерватории у Ж. Кабю (впоследствии муж К.). Дебютировала в т-ре «Опера комик» (Париж) в 1849. В 1853—55 и 1861—63 К.— солистка «Т-ра лирик» в Париже, в 1856—61 и 1864—70 — т-ра «Опера комик». Пела на оперной сцене Лиона и др. городов Франции, а также Брюсселя, Страсбурга, Женевы, Лондона. Первая исполнительница партий Туанетты («Потерянное сокровище» Адана), Манон, Елены («Манон Леско», «Первый день счастья» Обера), Диноры (о. п. Мейербера), Филины («Миньон» Тома) и др. К. обладала красивым, подвижным голосом, хорошей сценич. внешностью. Выступала в концертах. В 1878, тяжело заболев, К. оставила сцену.

Партии: Мари («Дочь полка» Доницетти), Берта («Пророк» Мейербера), Атенаида («Мушкетёры королевы» Галеви), Генриетта («Жена посла» Обера).

Л. М.

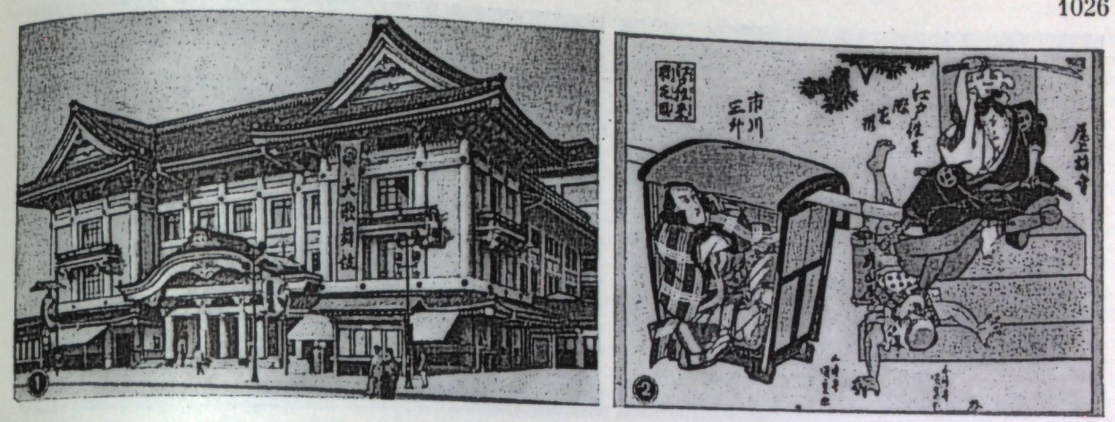
КАБРИО́ЛЬ [франц.— cabriole, от итал. capriola (capra intricata — стреноженная коза)] — движение в классич. и характерном танцах. Виртуозный танцевальный прыжок, при к-ром одна нога, поднятая на взлёте назад, вперёд или в сторону, удерживается на заданной высоте, а другая, отделяясь от пола, ударяет ранее отведённую ногу (1 или 2 раза). В прыжке танцовщик принимает ту или иную позу. Иногда прыжок совершается с заранее подготовленной позы.

Лит. см. при ст. *Жете.*

А. Н.

КАБУ́КИ — вид японского театра. Сложился и получил развитие в 17—18 вв. Словом «К.» в 16 в. обозначали всякую экстравагантность в манерах, одежде, поведении; оно же применялось к скоморохам, нар. бродячим актёрам. Истоки иск-ва К. восходят к представлениям комедиантов — исполнителей небольших сценок, фарсов, в к-рые входили пляска и пение. Сначала представления давались на открытой площадке, потом — во временных сооружениях, балаганах. Особой популярностью пользовались представления, исполнявшиеся женщинами, владевшими иск-вом пения и пляски. В нач. 17 в. известность получила женская труппа, во главе к-рой стояла О-Куни; впоследствии за ней традиция установила славу основоположницы всего иск-ва К. В 1629, по соображениям охраны обществ. нравственности, женские труппы (онна-К.) были запрещены; их место заняли труппы, состоявшие из мальчиков-подростков (вакасю-К.); в 1651 полиция запретила и эти труппы. С этого времени труппы формировались из актёров-мужчин (яро-К.), причём выработалось особое амплуа исполнителей женских ролей (*оннагата*, или ояма). Эти труппы выступали в постоянных помещениях крупнейших городов феод. Японии — Киото, Осака и Эдо (Токио).

С конца 17 в. началось формирование иск-ва К. как высокоразвитого проф. т-ра. В этот период лучшими исполнителями были актёры *Саката* Тодзюро, *Итикава* Дандзюро I и Йосидзава Аямэ (исполнитель женских ро-



1. Здание театра «Кабукидза» в г. Токио. 2. Афиша спектакля «Судзугамори» Сакурада Дзисэ с участием актёров Итикава Дандзюро VII и Оноэ Кикугоро III.

лей). Формированию спец. драматургии для т-ра К. способствовало творчество Тикамацу Мондзаэмона, писавшего пьесы для Саката Тодзюро. История драматургии К. связана с развитием разговорной драмы (кёгэн), предшественником которой был народный уличный фарс 14—15 вв. Актёрская игра строилась на основе «подражания» (мономанэ), т. е. стремления воспроизводить действительность, под к-рой понимался также и внутр. мир, состояние человека. Исполнители мужских трагич. ролей передавали арагото—силу, неистовость страстей, темперамента, исполнители женских трагич. ролей передавали вагото — мягкость, слабость. На основе этих элементов сложилась историч. трагедия, дзидаймоно,— первый из двух главных жанров драматургии К. В этих трагедиях историч. события и персонажи выражали темы, актуальные для того времени, когда пьеса создавалась. В пьесах о современности, героями к-рых были обитатели «кварталов любви», актёры передавали нуэгото — горестные любовные переживания. Так, в т-ре К. возникла чувствительная мелодрама. В пьесах, рассказывающих о происшествиях в купеческих и дворянских семьях, главным содержанием игры актёров стала передача быта, нравов. На этой основе сложилась бытовая драма, сэвамоно, — второй из двух главных жанров драматургии К.

Своё завершение иск-во К. получило во 2-й пол. 18 в., когда в репертуар К. вошли *дзёрури* — пьесы т-ра марионеток (аяцури-сибай), достигшего к этому времени своего наибольшего развития. Перенося на свою сцену пьесы дзёрури, труппы К. приспособляли их к условиям своего иск-ва. В спектаклях сохранился обязательный для дзёрури сказитель-рассказчик, к-рый под аккомпанемент трёхструнного сямисэна вёл рассказ, актёры же в пантомиме воспроизводили действенные сцены. Так, в драматургич. ткань пьес К. вошла пантомима. Под музыку исполнялись сцены боя (татимавари), «путешествия» (митиюки), давались необходимые вставные пояснения, излагались переживания героев. Таким образом, в сценич. представления т-ра К. вошли элементы муз. драмы. Новая театр. форма обусловила и новую технику актёрского исполнения, в игре актёра появилась форма («ката»), состоявшая из комплекса строго определённых движений и поз, показывающих тех или иных персонажей и их переживания. Установились определ. сценич. формы для различных амплуа. Свою форму приобрела и каждая эмоция, каждая сценич. ситуация. В этом сказалось влияние иск-ва марионеток, с их четко выработанными позами и движениями. Эстетика К. требовала, чтобы актёр находил для подмеченного им в жизни предельно выразительную форму, не заботясь о том, будет ли это выражение соответствовать внешней жизненной реальности. Основной эстетич. принцип К.— «искусство находится на грани между тем, что есть, и тем, чего нет». Так образовалось особое понятие сценич. движения — *сигуса*, сценич. речи — *сарифу*. В т-ре К. сложились амплуа: герой (татияку), злодей (катакияку), молодая девушка (вакасюннагата), молодой человек (вакасюгата), матрона (касягата), старик (оядзигата), комик (докэгата). Актёры, создававшие определённые стили исполнения, передавали эту манеру своим ученикам, лучший из к-рых наследовал и имя своего учителя (см. *Итикава*). Ввиду замкнутой цеховой организации трупп К. преемственность шла от отца к сыну (родному или усыновлённому). На основе такой преемственности образовались актёрские династии.

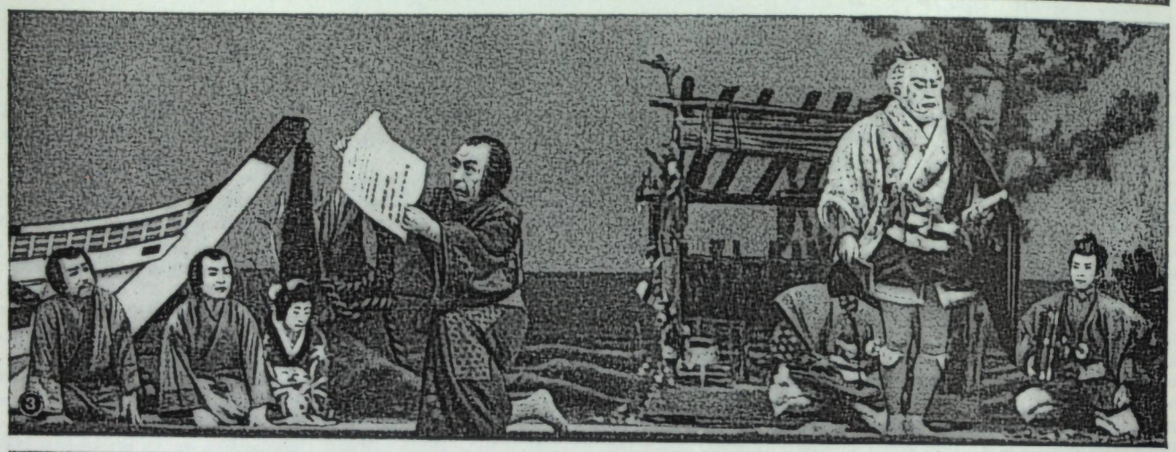
Частая смена места действия в спектаклях К. требовала быстрой смены декораций; это достигалось применением вращающейся сцены, перенесением места действия со сцены на авансцену и ханамити («цветочная тропа») — дощатый помост, возвышающийся над партером и служащий проходом со сцены через зрительный зал. «Цветочная тропа» предназначалась гл. обр. для сцен «прихода» и «ухода» действующих лиц, если они имели значение для развития действия.

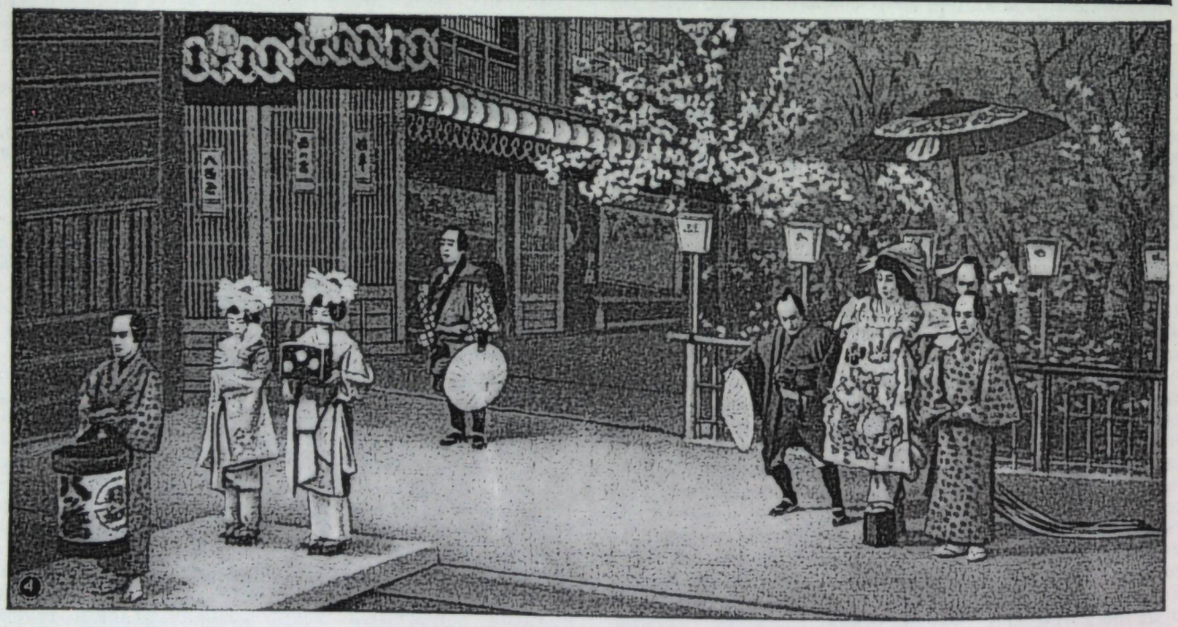
Пьесы т-ра К. представляли собой как бы партитуру, содержащую текст, режиссёрский план и указания для актёров, рассказчика и музыкантов. Над созданием такой партитуры работал обычно особый цех составителей (сакуся), существовавший при каждой труппе. Из состава цеха выделялся главный драматург (татисакуся), и пьеса шла под его именем. Нередко главный драматург только определял основную схему пьесы, к-рую завершали его помощники. Выдающимися драматургами К. стали: Тикамацу Мондзаэмон, *Намики* Гохэй, *Цуруя* Намбоку, *Кавататакэ* Мокуами. Многие пьесы этих драматургов создавались при участии крупнейших актёров К.: Саката Тодзюро, Итикава Дандзюро I, II, VII и IX, *Накамура* Утаэмон I и V, *Мацумото* Косиро IV и V, *Оноэ* Кикугоро II, III и V, *Савамура* Содзюро III и V.

В 70-х гг. 19 в. Япония вступила на путь капиталистич. развития. Связанные с этим социальные и политич. перемены в стране вызвали и новые требования к театр. иск-ву. Это привело к созданию т-ра европ. типа, характерного для 19 в., и отразилось на иск-ве К. Деятели К. стали стремиться к замене историч. пьес прежнего типа новыми, в к-рых была бы соблюдена историч. правда. Такие пьесы, получившие наименование «пьес живой истории» (кацурэ-









Сцены из спектаклей театра Кабуки: 1. «Кагамияма» Хироаэ Маюдзуми. 2. «Рэндзиси» Каватакэ Мокуами. 3. «Сюнкан» Тикамацу Мондзаэмона. 4. «Кагоцурубэ» Каватакэ Синсити.

кимоно), писали драматург Ёда Гаккай совм. с актёрами Итикава Дандзюро IX, Морита Канъя XII. Появляются бытовые драмы, действующие лица к-рых — современники, гл. обр. молодёжь (т. к. молодые люди носили новую стриженую причёску, их называли дзангири — «стриженые», а пьесы о них получили название дзангиримоно — «пьесы о стриженых»). Реформу претерпело и само иск-во т-ра К.: началась борьба со штампами, канонизированной условностью. Таким образом, и драматургия и актёрское мастерство стремятся приблизиться к современности. В этом направлении много сделал Цубоути Сёё — драматург, критик, театровед, переводчик Шекспира. Постановка его историч. трагедии — «Кири хитоха» («Листок павлонии», 1904) способствовала обновлению актёрского иск-ва К. В дальнейшем в становлении Нового К. («Син-Кабуки») положительную роль сыграли драматурги *Окамото* Кидо, *Мацуи* Сёё, *Маяма* Сэйка и др., режиссёры *Осанаи* Каору, актёры *Итикава* Садандзи II, *Оноэ* Кикугоро VI; позднее — *Итикава* Эннокэ II.

Спектакли лучших трупп Нового К. были показаны в Сов. Союзе: в 1928 труппа, возглавляемая Садандзи II и Сётё, и в 1961 — труппа Итикава Эннокэ II и Утаэмон VI.

Лит.: Конрад Н. И., Театр Кабуки, в сб.: Театральный октябрь, Л.—М., 1926; его же, Театр Кабуки, Л.—М., 1928; его же, Японский театр, в сб.: Восточный театр, Л., 1929; Каватакэ Сигэтоси, Кабукисино кэнкю, Токио, 1943; Ицука Томоитиро, Кабуки гайрон, Токио, 1928; Kawatake S., Kabuki, Tokyo, 1957; Scott A. C., The Kabuki theatre of Japan, L., 1955; Earle E., The Kabuki theatre, N. Y., 1956; Kawatake T. und Ortolani B., Zur Theatergeschichte Japans, W., 1961; Kawatake S., Kabuki. Twelve chapters of Japanese drama, «Contemporary Japan», Tokyo, 1955, v. XXIII, Nos. 7—9, 10—12; 1956, v. XXIV, Nos. 1—3, 4—6; Кабуки дзэнсю. Тоита Ясудзи-хэн, т. 1—3, 1956. *И. Кон.*

КАБУ́ЛОВА, Саодат (р. 15.XII.1925) — узбекская советская артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. СССР (1959). Пению обучалась в Моск. консерватории (1948—54). Впервые выступила на сцене в Ташкенте в 1941. До 1948 К. работала в Т-ре им. Мукими, с 1954—солистка Т-ра оперы и балета им. Навои. Партии: Джамиля, Асаль («Лейли и Меджнун», «Гюльсара» Глиэра и Садыкова), Зухра («Тахир и Зухра» Джалилова и Бровцына), Ойхон («Проделки Майсары» Юдакова), Иоланта (о. п. Чайковского), Лейла («Искатели жемчуга» Бизе), Джильда и др. К. обладает голосом красивого тембра, в её иск-ве европ. вок. техника сочетается с ярко нац. манерой исполнения. В 1956—57 гастролировала в Индии, Бирме, Афганистане, Камбодже. *Е. Н.*





С. Кабулова в роли Джильды.

КАВАКА́МИ, Отодзиро (1.I.1864—11.XI.1911) — японский актёр и театральный деятель. Исполнитель юмористич. баллад. Участвовал в движении за демократизацию театр. иск-ва Японии. В 1891 основал своеобразную труппу соси-сибай, близкую по технике исполнения т-ру Кабуки, но ставящую новые пьесы. В 1903, вернувшись со своей труппой из гастрольной поездки в Европу и США, К. пост. в т-ре «Мэйдзидза»: «Отелло», «Гамлет», «Венецианский купец». Спектакли имели успех и способствовали развитию движения за совр. драму — *сингэки*. В 1907 К. пытался организовать «Всеяпонское объединение новых актёров», но ему это не удалось.

Лит.: «Гэйнодзитэн», Токио, 1961. *Л. Г.*

КАВАККЬО́ЛИ (Cavacchioli), Энрико (1885—4.I. 1954) — итальянский драматург. Один из наиболее ярких представителей т-ра «гротеска». На драматургию К. оказали влияние пьесы Л. Андреева и футурист. «теории» Маринетти. Известность К. принесла его «гротескная» пьеса «Райская птица» (1919, т-р Талли, Турин). К. принадлежат пьесы: «Та, что на тебя похожа» (1919, т-р «Альфьери», Турин), «Танец живота» (1921, т-р «Мандзони», Милан), «Верблюд» (1929, т-р «Никколини», Флоренция), «Оазис» (1935, т-р Сан-Ремо). Для драматургии К. характерен подчёркнутый субъективизм, стремление «эпатировать» буржуа. Однако в своих «гротесках» К. никогда не выходит за узкие рамки бурж. морали.

Лит.: D'Amico S., Teatro italiano, v. 1—5, Mil., 1955—56; Pullini G., Teatro italiano fra due secoli, Firenze, [1958]. *Р. Х.*

«КАВАЛЁР РОЗ» («Der Rosenkavalier») — опера Р. *Штрауса*, либр. Г. Гофмансталя, пост. 26 янв. 1911, Дрезден (дирижёр Шух, декорации Роллера; княгиня Верденберг — Зимс, барон Окс — Перрон, Октавиан — Остен, Софи — Наст, господин Фаниналь — Шейдемантель). Пост. в др. городах Германии: Мюнхен (1911), Франкфурт (1911), Берлин (1911, там же 300-е представление, 1933). В др. странах: Базель (1911, на нем. яз.), Милан (1911), Прага (1911), Вена (1911), Будапешт (1911), Гаага (1911, на нем. яз.), Лондон (1913, на нем. яз.; 1939), Любляна (1913, на нем. яз.; 1936), Нью-Йорк (1913, на нем. яз.), Буэнос-Айрес (1915, на итал. яз.), Рио-де-Жанейро (1915, на итал. яз.), Загреб (1916), Копенгаген (1916), Стокгольм (1920), Барселона (1921, на нем. яз.; 1934), Варшава (1922), Хельсинки (1923, на швед. яз.), Антверпен (1926), Париж (1927), Бухарест (1929), Рига (1930), София (1938, на нем. яз.), Афины (1938, на нем. яз.).

На сов. сцене пост. 24 нояб. 1928, Ленингр. акад. т-р оперы и балета (дирижёр Дранишников, реж. Радлов, балетм. Вайнонен, худ. Якунин; княгиня Верденберг — Изгур, барон Окс — Журавленко, Октавиан — Преображенская, Софи — Горская, Вальзаччи — Большаков).

Издания: «К. р.», Р.—В., A. Fürstner, 1911. *Н. Гр.*

КАВАЛЁРОВА (урожд. Борисова), Елена Матвеевна [1791—30.III(11.IV).1863, Москва] — русская актриса. Сценич. деятельность начала в 1806 в Российской труппе моск. т-ра (впоследствии труппа Малого т-ра); работала здесь до 1835, затем в 1842—63. Ок. 20 лет играла не подходившие к характеру её дарования роли «вторых любовниц» и «наперсниц» в трагедиях. Получила признание лишь с переходом на комедийные характерные роли пожилых женщин и старух. Образы К. в произв. А. А. Шаховского — княжна Холмская, Ксантипа, Брюзгина («Какаду», 1828, «Аристофан», 1828, «Ворожея, или Танцы духов», 1829) — определили новый этап в её творчестве. К.— первая воплотительница на петерб. сцене ролей Хлёстовой («Горе от ума», 1830,— в сцене «Московский бал»; в пост. 1831) и Фёклы Ивановны («Женитьба», 1843). Верность жизненной правде, знание рус. быта, внутренняя и внешняя характерность, умение поддерживать ансамбль, сочность и живость игры, тонкое чувство меры, особая простота тона сделали К. замечат. исполнительницей ролей в пьесах Островского: Карповна («Бедная невеста», 1853), Пелагея Егоровна («Бедность не порок», 1854), Спиридоньевна («Не так живи, как хочется», 1854), Настасья Панкратьевна («В чужом пиру похмелье», 1856), Матрёна («Праздничный сон — до обеда», 1857), Перешивкина («Не сошлись характерами», 1858), Незабудкина

(«Бедная невеста», 1860), Фоминишна («Свои люди — сочтёмся», 1861). Её купчихи, свахи, мещанки, няньки были взяты из окружающей среды. Островский, весьма охотно поручавший К. роли в своих пьесах, считал её одной из лучших актрис московской труппы.

Сестра К.— Анна Матвеевна Борисова — известная трагич. актриса; играла на моск. сцене в 1806—37. Муж К.— Константин Прохорович Кавалеров, бывший крепостной актёр, с 1806 работал на моск. сцене; известен как исполнитель комич. ролей слуг. Выступал также как оперный певец и балетный артист; умер в 1842.

Лит.: Драматический альбом..., Изд. П. Н. Арапова и Авг. Роппольта, М., 1850, с. LII, LIII, LIV; Аксаков С. Т., Литературные и театральные воспоминания, Собр. соч., т. 3, М., 1956; Баженов А. Н., Соч. и переводы, т. I, М., 1869, с. 58, 83, 129, 132, 190, 191. *Е. Фил.*

КАВА́ЛЛИ (Cavalli; наст. имя и фам.— Франческо Калетти-Бруни, Caletti-Bruni) (14.II.1602—14.I.1676) — итальянский композитор. Один из создателей венецианской оперной школы. Музыке обучался у своего отца Дж. Б. Калетти-Бруни, капельмейстера собора в Креме. С 1617 — певец капеллы собора св. Марка в Венеции, затем органист (1640) и капельмейстер (1668). К. впервые применил к муз.-сценич. произв. назв. «опера». Автор 42 опер, б. ч. на мифологич. сюжет. Первая опера К.— «Свадьба Фетиды и Пелея»—была пост. в 1639 в т-ре «Сан-Кассиано» в Венеции. За ней последовали: «Любовь Аполлона и Дафны» (1640), «Дидона» (1641), «Эгист» (1643), «Ромул и Рем» (1645), «Торильда» (1648) (все пост. в Венеции) и др. Европ. известность принесла К. опера «Язон» (1649). В 1660 был приглашён в Париж, где пост. оперы «Ксеркс» (1661) и «Влюблённый Геркулес» (1662). Ученик и последователь К. *Монтеверди*, К. стремился в своих произв. к правдивости сценич. ситуаций и характеров. Оперы К. отличаются простотой и выразительностью мелодии, связанной с нар.-бытовыми источниками, разнообразием муз.-сценич. средств, единством серьёзного и комического.

Лит.: Wiel T., Fr. Cavalli e la sua musica scenica, Venezia, 1914. *Св. Г.*

КАВАЛЬЁРИ (Cavalieri), Лина (25.XII.1874—7.II.1944) — итальянская артистка оперы (сопрано). В 1887 начала выступать как певица в римском кафе-концерте «Эзедра» и вскоре завоевала широкую популярность. По совету тенора Ф. Маркони решила стать оперной певицей. Пению обучалась у М. Мариани. На оперной сцене впервые выступила в 1900 в неаполитанском т-ре «Сан-Карло». Затем пела в т-рах Палермо, Милана, Генуи. Гастролировала в Лисабоне, Петербурге (1901, 1907—10, 1914), Монте-Карло, Нью-Йорке (1906—10, в т. ч. вместе с Карузо), Париже, Лондоне. К. обладала чистым и свежим голосом небольшого диапазона, но пользовалась успехом благодаря искреннему и эмоциональному исполнению, исключительно красивой внешности. На итал. оперной сцене в последний раз выступила в 1916. В 1914—21 снималась в кино («Манон Леско», «Гранатовая роза» и др.).

Партии: Маргарита («Фауст»), Недда («Паяцы»), Мими, Тоска; Манон («Манон Леско» Пуччини), Виолетта; Джульетта («Сказки Гофмана» Оффенбаха), Манон, Таис, Саломея («Манон», «Таис», «Иродиада» Массне), Федора (о. п. Джордано), Адриенна («Адриенна Лекуврер» Чилеа).

Соч.: Le mie verità, Roma, 1936.

Лит.: Беляев Ю., Л. Кавальери, «Петербургский дневник театрала», 1904, № 7, с. 1—2. *Св. Г.*

КАВАЛЬКА́ДА ЦИРКО́ВАЯ [франц. cavalacade, от итал. cavalcata (cavalcare — ездить верхом)] — торжественный въезд в город труппы передвижного цирка. Известны с сер. 18 в., особое развитие получили во 2-й пол. 19 в. В К. ц. участвуют артисты, одетые в костюмы для выступления; проводят животных. В центральной части города К. ц. обычно останавливается, и артисты демонстрируют фрагменты своих номеров. В СССР выступления такого рода проводятся на стадионах и площадях. *М. Зон.*

КАВАЛЯУСКАС, Ионас (р. 10.XII.1920) — литовский советский актёр. Засл. арт. Лит. ССР (1954). Чл. Коммунистич. партии. Сценич. деятельность начал в Каунасском Гос. т-ре в 1941, с 1949 — актёр Вильнюсского т-ра. Образы, созданные К., отличаются глубиной психологич. анализа, простотой, темпераментом.

Роли: Ленин («Кремлёвские куранты», «Третья патетическая» Погодина), Фердинанд; Тарутис («Земля-кормилица» Милюнаса), Март Туйск («Блудный сын» Раннета), Войницкий; Скачкаускас («Доля предрассветная» Сруога), Лейстер («Мария Стюарт»), Король («Гамлет»), Шибаев («Незабываемый 1919-й», Гос. пр. СССР, 1952), Ветровой («Калиновая роща» Корнейчука), Доктор («Всеми забытый» Хикмета) и др. С 1953 преподаёт на актёрском ф-те Консерватории Лит. ССР.

Лит.: Petuchauskas M., Jonas Kavaliauskas, «Lietuvos teatrai», Vilnius, 1959, № 3, с. 18—26; Talentingas scénos meistras, «Tiesa», 1957, № 100. *B. M.*

КАВАРАДЗА́КИ — японская актёрская династия в т-ре Кабуки. Наиболее выдающиеся представители этой династии:



Каварадзаки Кунитаро в роли Агэмаки. «Скороку» Цуути Дэнхэй.

К. Кунитаро V (р. 14.X.1909)—ученик Итикава Энносукэ II. В 1929 впервые выступил в т-ре Кабуки как *оннагата* — исполнитель женских ролей. В 1931 принимал участие в создании труппы «Дзэнсиндза», где был одним из ведущих актёров амплуа оннагата. В 1949 вместе со всем коллективом труппы «Дзэнсиндза» вступил в компартию Японии.

Роли: Каоёгодзэн («Тюсингура» Такэда Идзумо), Таэмахимэ («Наруками» Цуути Хандзюро) и др.

Тёдзюро (р. 13.XII.1902) — сын актёра т-ра Кабуки Каварадзаки Гонносукэ VIII. Чл. коммунистич. партии Японии. Творческую деятельность начал в 1912. С 1924— ведущий актёр т-ра Кабуки. Вместе с труппой Итикава Сандзи II в 1928 выезжал на гастроли в Сов. Союз и Европу. К 1930 К. организовал и возглавил прогрессивную труппу «Дзэнсиндза», все члены к-рой в 1949 вступили в компартию. Стремясь сделать спектакли т-ра Кабуки более доступными широкому зрителю, К. провёл ряд преобразований: переработал старые классич. пьесы, переосмысливая истор. значение изображаемых событий; опираясь на систему Станиславского, усилил реалистич. тенденции. в япон. т-ре. Является руководителем, режиссёром и исполнителем гл. ролей героич. репертуара труппы «Дзэнсиндза».



Каварадзаки Тёдзюро в роли Масакадо. «Тайра-но Масакадо» Маяма Сэйка.

Роли: Наруками («Наруками» Цуути Хандзюро), Скороку («Скороку» Цуути Дэнхэй), Шейлок («Венецианский купец»), Жан Вальжан («Отверженные» по Гюго).

После второй мировой войны вместе с труппой неоднократно выезжал за границу. В 1960 был на гастролях в КНР.

Лит.: Сакамото Токумацу, «Дзэнсиндза», Токио, 1953. *Л. Г.*

КАВАТА́КЭ, Мокуами (3.III.1816 —22.I.1893) — японский драматург. Ученик Цуруя Намбоку V. В 1843 получил имя Каватакэ Синсити II и стал гл. драматургом в т-ре «Итимурадза», в 1881 получил имя Каватакэ Мокуами. Писал пьесы для крупнейших актёров т-ра Кабуки: Итикава Кодандзи IV, Оноэ Кикуторо V и Итикава Садандзи II. Большинство пьес К. рассказывает о жизни япон. города 17—19 вв.; многие идут в т-ре Кабуки до наст. времени. Среди пьес К.: классич. истор. драмы — дзидаймоно, бытовые драмы — сэвамоно, новые истор. реалистич. пьесы — кацурэкимоно, пьесы о современниках — дзангири. Наиболее известны пьесы К.: «Симатидори цуки-но сиранами» (1881, Токио), «Рэндзиси» (1861, Токио), «Цутигумо» (1881, Токио), «Бэнтэнкодзо» (1862, Токио), «Котияма Сосюн» (1881, Токио) и др.



После незавершённой япон. бурж. революции 1867—68 К., уступая требованию времени, пытался в своих пьесах использовать совр. тематику, но по идейному содержанию и стилю они оставались пьесами предшествующей эпохи.

Соч.: Мокуами дзэнсю, Токио, 1924.

Лит.: Каватакэ Сигэтоси, Каватакэ Мокуами, Токио, 1914; его же, Кабукиси-но кэнкю, Токио, 1943. *Л. Г.*

КАВАТА́КЭ, Сигэтоси (р. 9.VI.1889) — японский театральный критик и театровед. Первоначально носил имя Ёсимура Сигэтоси, затем был усыновлён драматургом Каватакэ Мокуами и принял его фамилию. В 1911 окончил университет Васэда. Доктор литературы (с 1941), профессор ун-та Васэда. В 1928—60—директор театр. музея при этом ун-те. Написал несколько книг по истории япон. т-ра, подготовил к изданию и снабдил комментариями полное собрание сочинений Каватакэ Мокуами, вышедшее в 1922, переложил на совр. яз. произв. старейшего драматурга Тикамацу Мондзаэмона.

Соч.: Кабукиси-но кэнкю, Токио, 1943; Нихон энгэки дзэнсю, Токио, 1959. *Л. Г.*

КАВАТА́КЭ, Синсити (1847—10.I.1901) — японский драматург. Ученик драматурга Каватакэ Мокуами. Унаследовал его стиль и манеру письма (писал для т-ра Кабуки). В 1857, будучи учеником, начал писать пьесы для т-ра «Итимурадза», в 1872 — ведущий драматург т-ра «Накамурадза». В 1884 получил имя К. С. III и занял место своего учителя в т-ре «Синтомидза», работал также в т-ре «Кабукидза». К. написал ок. 80 пьес на бытовые темы (сэвамоно). Наиболее популярны: «Кагоцурубэ» (1888, Токио), «Сиобаратасукэ» (1892, Токио). *Л. Г.*

КАВАТИ́НА (итал. cavatina, от cavare, букв.— извлекать) — небольшая оперная ария, обычно лирико-повествовательного характера, отличающаяся относительной простотой формы и песенным складом (напр., К. Берендея в опере «Снегурочка»). Назв. К. возникло в зап.-европ. опере 18 в. (в опере «Свадьба Фигаро» К. наз. лирич. арии, ариозо). Широкое распространение получила К. в 19 в. (К. Розины — «Севильский цирюльник», Фауста — о. п. Гуно, Людмилы — «Руслан и Людмила», Князя — «Русалка», Алеко — о. п. Рахманинова, и др.). Иногда К. используется для героич. или лирич. характеристики образа (К. Кончаковны, Владимира — «Князь Игорь», и др.). К. наз. также небольшая инструмент. пьеса с напевной мелодией.

КАВЕ́РИН, Вениамин Александрович [р. 6(19).IV. 1902] — русский советский писатель, драматург. Окончил Петрогр. ун-т (1924) и Ин-т вост. языков (1923). Лит. деятельность начал в 1920. Автор ряда популярных романов, новелл. К. написал пьесы: «Чёртова свадьба» (1932, ленингр. Красный т-р), «Дочка» (1935, пост. 1956, Центр. детский т-р), «Укрощение мистера Робинзона» (1933, Ленингр. Большой драматич. т-р, Камерный т-р, реж. Таиров), «В гостях у Кащея» («Сказка о Мите и Маше», пьеса-сказка, 1941, Ленингр. ТЮЗ), «Дом на холме» (1942, Ленингр. Большой драматич. т-р), «Большие надежды» (1945, Моск. театр-студия им. Станиславского) и др. Пьесы К. отличаются психологич. лиризмом, чёткой мотивировкой действий персонажей. Большим успехом пользовалась инсценировка «Два капитана» (по мотивам одноимённого романа К., 1948, Ленингр. т-р им. Ленинского комсомола), поставленная многими т-рами страны.

Соч.: Пьесы, М., 1959. *К. Р.*

КАВЕ́РИН, Фёдор Николаевич [1(13).II. 1897, Москва,— 20.X.1957, там же] — русский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1948). В гимназич. и студенческие годы много играл в любительских спектаклях, занимался в Поленовском нар. доме, где принимал участие в создании репертуара, писал одноактные пьесы. В 1918 поступил в школу Малого т-ра (ученик Н. А. Смирновой и В. Н. Пашенной). По окончании школы (1922) был зачислен режиссёром в Малый т-р. Первые самостоят. работы — «Комик XVII столетия» Островского (1922) и комедия Гольдони «Бабьи сплетни» (1923), поставленная под влиянием вахтанговской «Принцессы Турандот». В 1925 К. возглавил Театр-студию Малого т-ра (был режиссёром этого т-ра с момента его организации), созданную из выпускников школы (с 1932 — Новый т-р, в 1936—43 — Моск. драм. т-р). Воспитанник реалистич. школы Малого т-ра, К., однако, не был удовлетворён традиционными сценич. формами. Увлечённый иск-вом Вахтангова, он уже в первых своих спектаклях обратился к эксперименту, поискам новых приёмов театр. выразительности, проявляя богатую фантазию и изобретательность. В спектакле «Кинороман» Кайзера (1926) ирония, пародия служили целям сатирич. осмеяния аристократич. общества. Эта постановка выдвинула К. в первые ряды молодой сов. режиссуры. Свои театр. принципы К. развивал в комедийных спектаклях студии — «Похождения Бальзаминова» (по трилогии Островского, 1926), «Вредный элемент» Шкваркина (1927), «Конец — делу венец» Шекспира (1928) и в спектакле «Как 14-я дивизия в рай шла» Демьяна Бедного (1932), пост. К. в Мюзик-холле. Присущие иск-ву К. образность театр. формы, оригинальность постановочных приёмов сочетались в лучших работах режиссёра с живой реалистич. обрисовкой образов: «Без вины виноватые» (1930); «Уриэль Акоста» Гуцкова (1934), «Трус» Крона (1936) — в студии; «Суд идёт» Добрушина (1929), «Восстание в гетто» Маркиша (1946) — в Моск. гос. евр. т-ре; «Обыкновенный человек» Леонова (1945, совм. с В. А. Любимовым) — в Моск. т-ре драмы.

С 1925 К. вёл педагогич. работу — в студии Малого т-ра, ГИТИСе, театр. уч-ще Гос. евр. т-ра, в Моск.

консерватории. Профессор (с 1949). Постоянно оказывал широкую творч. помощь коллективам театр. самодеятельности. Автор статей и брошюр, посв. работе режиссёра в самодеят. т-ре, оформлению спектаклей на малой сцене и др.

Соч.: Роль самообразования в творчестве актёра, М., 1934; Работа над спектаклем, М.—Л., 1938; Работа режиссёра самодеятельного театра, М., 1945; Оформление спектакля на малой сцене, М., 1951.

Лит.: Смирнова Н. А., Воспоминания, М., 1947; Марков П., Театральные портреты, «Жизнь искусства», Л., 1928, № 13. *Л. В.*

КАВЕ́ЦКАЯ, Виктория Викторовна (ок. 1870 — г. смерти неизв.)— русская артистка оперетты. Род. в Польше. С 1905 работала в Петербурге в т-ре «Буфф» и Палас-театре. Гастролировала в Москве, Киеве, Одессе. В 1922 уехала за границу, выступала в варшавском т-ре «Новости» и др. Обладала голосом серебристого, светлого тембра, музыкальностью; особенно привлекали в исполнении К. безупречная чистота интонации и богатство нюансировки. Современники часто называли К. «соловьём».

Роли: Ева, Ганна, Анжель («Ева — фабричная работница», «Весёлая вдова», «Граф Люксембург» Легара), Елена («Прекрасная Елена» Оффенбаха), Гейша (о. п. Джонса) и др.

КАВИ́ГЛИЯ (Caviglia), Орестес (р. 9. XI.1893) — аргентинский актёр и режиссёр. Работу в т-ре начал в 1934. Играл Раскольникова в инсценировке «Преступление и наказание» по Достоевскому (т-р «Архентино»). С 1937 занимается режиссурой; пост. в Буэнос-Айресе антиклерикальную комедию «Господина Бога нет дома» Гомеса Масия. Совр. фарс «Только не Пиранделло, ради бога» Энсо Алонса, «Путешествие» К. А. Гуриа. Требуя в процессе создания спектакля тесного контакта драматурга и режиссёра, актёра и театр. предпринимателя, К. борется за подъём нац. театр. иск-ва. Преподаёт актёрское мастерство, используя теорию К. С. Станиславского. С 1956 работает в т-ре «Национальной комедии» (Монтевидео) вместе с М. Ксиргу.

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata..., 2 ed., B. Aires, 1957. *Ал. Р.*

«КАВКА́ЗСКИЙ ПЛЕ́ННИК, ИЛИ ТЕНЬ НЕВЕ́СТЫ»— балет К. А. *Кавоса*, либретто К. Дидло (по Пушкину). Пост. 15 янв. 1823, Большой т-р, Петербург (балетм. Дидло, дирижёр Кавос; Черкешенка—Истомина, Пленник—Гольц). Возобн. там же в 1834. Первая пост. в Москве — 4 окт. 1827, Большой т-р (балетм. Глушковский; Черкешенка — Воронина-Иванова, Пленник — Ришард).

«Кавказский пленник» — балет Б. В. *Асафьева*, либретто Н. Волкова, Л. Лавровского, И. Зильберштейна (по Пушкину). Пост. 14 апр. 1938, Ленингр. Малый оперный т-р (балетм. Лавровский, дирижёр Фельдт, худ. Ходасевич; Черкешенка — Чикваидзе, Пленник — Дубинин). Возобн. там же в 1947. Первая пост. в Москве — 20 апр. 1938, Большой т-р (балетм. Захаров, дирижёр Файер, худ. Вильямс; Черкешенка — Боголюбская, Пленник — Габович). Пост. в т-рах оперы и балета др. городов: Свердловск (1939), Саратов (1939), Ереван (1943), Харьков (1951) и др.

Лит.: Слонимский Ю., Дидло..., Л.—М., 1958; Красовская В., в кн.: Русский балетный театр от возникновения до середины XIX в., Л.—М., 1958, с. 151; Кавказский пленник. Балет в 7 к..., М., 1938. *Юр. Б.*

КА́ВОС, Альберт Катеринович [1800—22.V(3.VI). 1863] — русский архитектор. Сын композитора К. А. *Кавоса*. К. работал в области строительства т-ров. С 1846 — академик петерб. Академии художеств. Крупнейшая работа К. — восстановление и перестройка в 1856 Большого т-ра в Москве после пожара 1853. Сохранив общую композицию здания, сооружённого в 1824 по проекту О. И. Бове и А. А. Михайлова, К. внёс значит. изменения в его наружный облик и отделку интерьеров. В 1836 перестроил в Петербурге Каменный (Большой) театр, в 1844 — Каменноостровский т-р, в 1859 — интерьеры Михайловского т-ра (ныне Малый оперный т-р), в 1859—60 построил здание Мариинского т-ра (ныне Т-р оперы и балета им. С. М. Кирова). В лучших своих постройках К. был связан с традицией позднего классицизма. Не отличаясь оригинальностью художеств. дарования, он проявил большое мастерство в разрешении сложных архитектурно-планировочных и технич. задач строительства больших театр. зданий.

КА́ВОС, Катерино Альбертович [30.X(10.XI). 1775 — 28.IV (10.V). 1840] — русский композитор, дирижёр, вокальный педагог. По национальности итальянец. Отец арх. А. К. *Кавоса*. Ученик Ф. Бьянки. Св. 40 лет жил и работал в России (с 1797), посвятив себя работе в т-ре. Муз. деятельность начал в 1797 в Итал. опере в Петербурге. С 1806 — композитор и дирижёр рус. оперы, с 1821 — инспектор, с 1832 —«директор музыки» имп. т-ров. Автор 2 вариантов оперы «Леста, или Днепровская русалка» (первая — совм. с С. Давыдовым, 1804). Мн. оперы К. созданы на рус. историч. или былинно-сказочные сюжеты: «Князь-невидимка, или Личарда-волшебник» (1805); «Илья-богатырь» (1807, либр. И. А. Крылова); «Иван Сусанин» (1815, либр. А. А. Шаховского); «Добрыня Никитич» (1818); «Жар-птица» (1822, либр. Н. М. Языкова) и др. (все оперы пост. в Большом т-ре в Петербурге). Т. н. анакреонтич. балеты К. написаны гл. обр. на темы античной мифологии, ср.-век. поэзии и пушкинские сюжеты (либр. и пост. К. Дидло): «Зефир и Флора» (1808), «Амур и Психея» (1810), «Ацис и Галатея» (1815), «Лаура и Генрих, или Трубадур» (1819), «Кавказский пленник, или Тень невесты» (1823), «Федра» (совм. с Туриком, 1825) и др., пост. там же. Популярностью пользовалась музыка К. к водевилям А. А. Шаховского «Любовная почта» (1806) и особенно «Казак-стихотворец», пост. в годы нац. подъёма, вызванного Отечеств. войной 1812.



К. не обладал крупным композиторским даром, однако он чутко уловил потребности рус. об-ва в создании нац. муз. т-ра и содействовал этому выбором сюжетов для своих произв. Признав, как и большинство современников, неизмеримое превосходство оперы Глинки «Иван Сусанин» над своей оперой, К. сам дирижировал первым исполнением оперы Глинки. К. способствовал организации оперного театра в России, воспитал первых рус. оперных певцов.

Лит.: Грачёв П., К. А. Кавос, в кн.: Очерки по истории русской музыки. 1790—1825, Л., 1956, с. 283—305; Дехтерева-Кавос С., Катерино Альбертович Кавос, «Русская старина», 1895, т. 83, апрель; Блох Г., К. А. Кавос, «ЕИТ». Сезон 1896—1897 гг. Приложения, кн. 2, СПБ, 1898.

В. Л. Кавсадзе в роли Шута «Дареджан Коварная» М. Баланчивадзе.



КАВСАДЗЕ, Владимир (Ладо) Лонгинович [26. XII.1886 (7.I.1887)—30. XI.1953] — грузинский советский артист оперетты и оперы (лирический тенор). Нар. арт. Груз. ССР (1943). Пению обучался в Тбилиси у Э. Броджи. Сценич. деятельность начал как опереточный актёр в Москве в 1908. До 1917 работал в различных т-рах оперетты Москвы, Оренбурга, Петербурга, Смоленска и др. городов. Роли: Гипперт («Фриниш» Эверта), Катан(«Гейша» Джонса), Генадий («Ночь любви» Валентинова), Парис, Орфей («Прекрасная Елена», «Орфей в аду» Оффенбаха), Барон («Цыганский барон» И. Штрауса) и др. К. обладал небольшим, но необыкновенно красивым по тембру голосом, сценич.культурой. Принимал участие в организации Ташкентского т-ра оперы и балета, был одним из основателей Груз. т-ра муз. комедии (1921). С этого же года К.—солист Т-ра оперы и балета им. Палиашвили. Партии: Абесалом («Абесалом и Этери» Палиашвили), Шота Руставели (о. п. Аракишвили), Котэ, Сако («Кето и Котэ» Долидзе), Ленский, Альфред, Альмавива и др. С большим успехом исполнял К. комич. роли. Снимался в кино. *Л. Ц.*

КАГАНЕ́Ц, Карусь (наст. имя и фам. — Казимир Карлович Костровицкий) (1868—20. V. 1918)— белорусский драматург, поэт. Один из основоположников белорус. драматургии. В своих пьесах К. затрагивал тему социального неравенства («В ином счастье,несчастье заключено», 1903). Автор историч. драм «Сторожевой курган», «Сын Данила». Особенной популярностью пользовалась комедия К. «Модный шляхтюк» (1910), ставившаяся в т-ре И. Буйницкого и др. белорус. т-рах, в 1928 в т-ре им. Я. Коласа.

Лит.: Мачульскі В., К. Каганец, як пісьменьнік і грамадзянін, газ. «Савецкая Беларусь», Мінск, 1928, 20. V, № 115. *О. С.*

КА́ГУРА — японские древние мистерии, связанные с религиозным культом Синто. Возникли в 7—8 вв. и к 9—10 вв. приобрели наиболее законченную форму. Истоки К. восходят к народным земледельческим играм (возделывание риса) и культу Солнца. По форме исполнения К.— танцевальная пантомима, в древности сопровождавшаяся пением двух небольших хоров (полухорий) в форме вопросов и ответов (реже пением ведущего жреца и хора). К. сопровождалась также игрой на барабанах и флейте, наиболее старинные представления — игрой на кото (щипковый инструмент). Исполнители К.—жрецы, впоследствии актёры-профессионалы (К.-си). Содержанием К. служит миф о богине солнца Аматэрасу, в основе к-рого лежит идея умирающего и воскресающего бога. Действующие лица обязательно держали в руках атрибут (торимоно): священную погремушку (судзу), храмовое приношение (гохэй), мотыгу, удочку, листья тутового дерева и др. Представления К. происходили в древности прямо на земле (позднее были перенесены на специальную храмовую сцену — К.-дэн). Наиболее древняя К. состояла из 75 актов, действие начиналось ночью и заканчивалось на рассвете. Синтоистское жречество, использовавшее К. как средство идеологич. воздействия, придавало представлениям большую пышность; появляются парчёвые и шёлковые костюмы, маски, парики и др. театр. реквизит. К. сохранились до наст. времени, но в несколько изменённой форме. Самый популярный вид совр. храмовых К.— танец синтоистской жрицы (мико), заимствованный из мифа о Солнце, исполняющей его с судзу или с гохэй. В К. принимают участие жрецы, актёры-профессионалы, иногда исполнителями бывают прихожане данного храма (удзико). К. исполняются на храмовых площадках, на подмостках, воздвигнутых специально вблизи храмов вне храмовой территории. Иногда К. принимают вид массовых нар. представлений, в к-рых разыгрываются комические или нравоучительные сценки, имеющие характер светского развлекательного зрелища.

Лит.: Кодэра Юкити, Изучение кагура с точки зрения искусства, Токио, 1929 (на япон. яз.); Нисицуноя Масаёси, Исследование кагура, Токио, 1934 (на япон. яз.); Глускина А. Е., Театр и религия, «Воинствующий атеизм», М.—Л., 1931, № 5, с. 123—45. *Ан. Г.*

КАДА́ЛЬСО (Cadalso), Хосе (8.X.1741—27.II. 1782) — испанский писатель и драматург. Трагедия К. «Дон Санчо Гарсия, граф Кастильский» (изд. в 1771 под псевд. Хуан Валье, пост. в том же году в т-ре «Дела Крус», Мадрид) знаменует собой начало перехода от классицизма к романтизму: она написана ещё в классицистской манере, но сюжет её заимствован из ср.-век. исп. эпоса. Пьеса не имела сценич. успеха, но оказала большое влияние на формирование исп. романтич. драматургии.

КАДЖА́Р, Сурия Садраддиновна [р. 18.IV(1.V). 1910] — азербайджанская советская артистка оперы (сопрано) и эстрады. Нар. арт. Азерб. ССР (1954) и нар. арт. Арм. ССР (1954). Пению обучалась в Бакинской консерватории. Впервые выступила на оперной сцене в Баку в 1927. В 1927—39 К.— артистка Т-ра оперы и балета им. Ахундова. Партии: Лейли, Асли, Гюльназ («Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Не та, так эта» У. Гаджибекова), Шахсенем («Ашик Гариб» З. Гаджибекова) и др. С 1940 К.— солистка Азерб. гос. филармонии, выступает с исполнением песен народов СССР во мн. сов. городах и за рубежом. Обладает сильным голосом приятного тембра, создаёт яркие муз.-сценич. образы. *К. Кас.*

КА́ДМИНА, Евлалия Павловна [19.IX(1.X).1853, Калуга,— 10(22).XI. 1881, Харьков] — русская артистка оперы (меццо-сопрано). В 1873 окончила Моск. консерваторию по классу А. Д. Александровой-Кочетовой и в том же году поступила на сцену Большого т-ра. В сезоне 1875—76 пела в Мариинском т-ре. В течение двух лет жила в Италии, выступала в оперных т-рах Милана, Флоренции, Неаполя. Последние годы жизни работала в оперных антрепризах И. Я. Сетова в Киеве и П. М. Медведева в Харькове; гастролировала во мн. др. городах. В конце 1880 дебютировала в Харькове как драм. актриса (в роли Офелии); в 1881 выступала в операх и в драмах. С сентября 1881 перешла на драм. сцену.

С первых артистич. шагов К. проявила редкую одарённость. Слушателей привлекал её голос тёплого, задушевного тембра, глубоко продуманное и прочувствованное исполнение, одухотворённое лицо, «гипно-

1. Е. П. Кадмина. Е. П. Кадмина в ролях: 2. Княгиня. 3. Берта. «Пророк» Мейербера.



тизирующий» взгляд. «Громадную талантливость» К. отмечал в своих статьях Чайковский; он посвятил певице романс «Страшная минута» на собств. текст. К. выступила в премьере «Снегурочки» Островского с музыкой Чайковского (1873, Большой т-р), исполнив вок. партию Леля, и в первой на моск. сцене пост. «Опричника» Чайковского (1875, там же) — партию Морозовой. Среди лучших партий К.— Ваня, Ратмир (в операх Глинки), Княгиня («Русалка»), Рогнеда (о. п. Серова), Азучена («Трубадур»), Амнерис («Аида»). В последние годы исполняла и партии сопрано: Наташа («Русалка»), Маргарита («Фауст»), Селика («Африканка» Мейербера) и др. Как драм. актриса К. успешно играла роли Офелии; Катерины («Гроза»), Василисы Мелентьевой (о. п. Островского и Гедеонова), Адриенны Лекуврер (о. п. Скриба). На драм. сцене обнаружила большое дарование, особенно в трагич. ролях. Судьба К. легла в основу повести Тургенева «Клара Милич» (1883), одноим. оперы А. Д. Кастальского (1907), пьесы А. С. Суворина «Татьяна Репина» (1886).

Лит.: Чайковский П. И., Музыкально-критические статьи, М., 1953 (см. Именной указатель); Уманов-Каплуновский В., Из воспоминаний о Е. П. Кадминой, «Исторический вестник», 1905, декабрь. *Б. Яг.*

КА́ДОША (Kadosa), Пал (р. 9.IX.1903) — венгерский композитор, музыкально-общественный деятель, педагог. Муз. образование получил в Муз. академии в Будапеште (1921—27) у З. Кодая (композиция) и А. Секея (фп.). В 1923 выступил как пианист. В 1927—1943 преподавал в муз. школе; с 1945 — профессор Муз. академии в Будапеште. Автор оперы «Приключение в Хусте» (по мотивам Ш. Петёфи) (1951, Будапештский оперный т-р) и соч. в др. жанрах. Музыка К. глубоко национальна, муз. язык отличается яркостью, чистотой, эмоциональностью.

Лит.: Weissmann J. S., The contemporary movement in Hungary, «Music Today», L., 1949. *Н. Дубр.*

КАДРИ́, Фатьма Кадыровна [р. 1(14).IV.1907] — азербайджанская советская актриса. Нар. арт. Азерб. ССР (1943). По окончании бакинского театрального техникума (1926), где училась у П. Сладкопевцева, А. Туганова, Ш. Мамедовой, поступила в Бакинский рабочий т-р, где играла роли: Инги (о. п. Глебова), Гулюш («Севиль» Джабарлы), Ксении («Разлом»), Эсмеральды («Собор парижской богоматери» по Гюго). В 1932—35 работала в Бакинском русском т-ре. Роли: Солмаз, Сона («Невеста огня», «В 1905 году» Дж. Джабарлы), Жанна («Интервенция» Славина), баронесса Штраль («Маскарад»). С 1935 — актриса азерб. Т-ра им. М. Азизбекова, где особенно полно раскрылось яркое дарование актрисы, присущая ей сила темперамента, эмоциональность, искренность

Ф. Кадри в ролях: 1. Хураман. 2. Катерина.



чувств. Лучшие роли К. в этом т-ре: Гюльтекин («Айдын» Джабарлы, 1940), Мухаббет (о. п. Ибрагимова, 1942), Джульетта («Ромео и Джульетта»), Луиза («Коварство и любовь», 1938), Эмилия («Отелло»), Полина («Мачеха», 1939). Подлинное трагедийное звучание получили в исполнении К. образы: Хураман («Вагиф» Самеда Вургуна, 1938), Ларисы, Катерины («Бесприданница», 1939, «Гроза», 1943).

Лит.: Тальников Д., Актер-современник, в кн.: Советский театр. К тридцатилетию советского гос-ва, М., 1947, с. 437—438; Веприцкая Л., Встречи с Фатьмой Кадри, «Театр», 1949, № 3.

КАДЫР-ГУЛЯ́М — группа акробатов-прыгунов. Организатор и руководитель номера — В. К. Янушевский (засл. арт. РСФСР с 1939). Номер был подготовлен впервые в 1926 в системе цирков Ср. Азии. К.-Г. — один из своеобразнейших аттракционов сов.



Выступление группы акробатов Кадыр-Гулям.

и мирового цирка, соединяет дрессировку верблюдов, акробатику на верблюдах, акробатику с подкидной доской, партерную акробатику. Позднее в номер вводились элементы, заимствованные из игр и спортивных соревнований народов Ср. Азии. *М. Зон.*

КА́ЗАБАН (Kazaban), Жюль (р. 16.III.1903) — румынский актёр. Нар. арт. РНР (с 1957). Лауреат Гос. пр. (1952). Род. в актёрской семье. Дебютировал на сцене т-ра в г. Фэлтичени как актёр-любитель. Здесь он познакомился с рум. трагиком П. Стурдза, к-рый стал его педагогом. В 1924 дебютировал на сцене Нац. т-ра в Яссах. Выступал в пьесах Б. Джонсона, Шекспира, Л. Н. Толстого, Горького, Хашдеу, Делавранчи. В 1947 К. стал одним из руководителей вновь созданного в Бухаресте Муниципального т-ра. Будучи ведущим актёром этого т-ра, К. тщательно изучает систему Станиславского и становится её активным пропагандистом. Актёрское иск-во К. характеризуется простотой при исполнении комедийных ролей и утонченностью в раскрытии образов психологич. драмы. Образы, созданные им, проникнуты юмором, и в то же время острой сатиричностью, мягким лиризмом. Играя в пьесах отечеств. драматургии, К. создавал своеобразные сценич. образы.

Роли: Тэнасе («Рэваше и Видра» Хашдеу), Янке («Таке, Янке и Кадир» Попа), Майер-Байер («Триумфальная арка» Баранги), Профессор («Пассакалия» Поповича), Счастливцев; Горностаев («Любовь Яровая»), Актёр («На дне»), Ладыгин («Обыкновенный человек» Леонова), Теребилов («Баня» Маяковского) и др. Среди лучших работ К.— роли Мальволио и Шута («Двенадцатая ночь» и «Как вам это понравится»), Вилли Ломена («Смерть коммивояжёра» Миллера).

К.— профессор Бухарестского ин-та театр. и киноиск-ва. Снимается в кино.

Лит.: «Teatrul», Buc., 1959, № 4; «Народная Румыния», 1960, № 4. *Н. Р.*

КАЗАКЕ́ВИЧ, Александр Пахомович (21.VIII. 1889—2.VIII.1959) — русский советский артист оперы (бас). Нар. арт. Казах. ССР (1954). Чл. Коммунистич. партии с 1944. Муз. образование получил на Высших оперных курсах при Петрогр. консерватории. Выступал в оперных т-рах Самары и др. городов. С 1938 К.— артист Т-ра оперы и балета им. Абая (Алма-Ата).

Партии: Сусанин, Мельник; Гремин («Евгений Онегин»), Кончак («Князь Игорь»), Гудал («Демон»), Мефистофель («Фауст»), Сторожев («В бурю» Хренникова), Валько («Молодая гвардия» Мейтуса) и др. *И. Л.*

КАЗАКО́В, Вячеслав Фёдорович (р. 23.II.1915) — русский советский актёр. Нар. арт. Кирг. ССР (1950). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Был чернорабочим, слесарем-инструментальщиком. Выступал в заводской агитбригаде «Синяя блуза». В 1935, окончив ГИТИС, участвовал в организации первого постоянного рус. т-ра Кирг. ССР (г. Фрунзе). Работает в этом т-ре до наст. времени. Создал образ Ленина в спектаклях «Семья» Попова, «Кремлёвские куранты» и «Третья патетическая» Погодина.

Роли: Гайдай («Гибель эскадры»), Шванда («Любовь Яровая»), Пушкин (о. п. Глобы), Сарынжи (о. п. Эшмамбетова), Гамлет; Нил («Мещане»), Никита («Власть тьмы») и др.

Лит.: В. Ф. Казаков, сост. В. И. Молчанов, Фрунзе, 1958 (брошюра к декаде). *Д. Бр.*

КАЗАКО́В, Драгомир (8.VIII.1866—1948) — болгарский режиссёр, певец (баритон), музыкально-общественный деятель. По образованию — инженер. Пению обучался в Пражской консерватории (1886—1890), совершенствовался в Петербурге (1899—1902). Принял участие в создании «Столичной драматическо-оперной труппы» в Софии (1891), где исполнял партии в операх Верди, Гуно, Бизе, Флотова, Доницетти и др. После того как труппа прекратила существование (1892), К. работал в «Столичной болг. опере», а с конца того же года до 1894 — в труппе «Слеза и смех» (как директор и режиссёр). В последующие годы преподавал пение в уч. заведениях Софии и Варны, был в числе инициаторов создания «*Болгарского оперного товарищества*» (1908). В 1908—14 с успехом пел партии Валентина («Фауст»), Амонасро («Аида»), Жермона, Евгения Онегина; Тахирбега («Тахир беговица» Хаджигеоргиева), Борислава (о. п. Атанасова) и др. После смерти К. Михайлова-Стояна К. стал гл. реж. труппы, пост. около 20 опер. После преобразования т-ра в Народную оперу работал режиссёром и актёром. Оставил творч. деятельность в т-ре в 1929.

Соч.: Материалы по историята на народния театър и опера, София, 1929.

Лит.: Кръстев В., Очерки върху развитието на българската музика, София, 1952. *Л. М.*

КАЗАКО́ВА, Мария Рафаиловна (29.X.1877—19. IV.1943) — болгарская актриса. Училась в драматич. школе в Одессе. С 1908—актриса Нар. т-ра в Софии. Играла характерные роли в пьесах Чехова, Ибсена, Островского, инсценировках Достоевского, а также в болг. классике.

Роли: Дечна, Марковица («Свекровь», «Вампир» Страшимирова), Дуняша («Вишнёвый сад»), Инна («Дети Ванюшина» Найдёнова), Феклуша («Гроза»), Епанчина («Идиот» по Достоевскому), Линден («Нора») и др. *Вас. М.*

КАЗА́Н (Kazan), Иштван (р. 1927) — венгерский режиссёр. В 1955 окончил ГИТИС (Москва). Вернувшись в Венгрию, работал режиссёром в Передвижном т-ре им. Дерине, затем в т-ре оперетты. С 1957— ведущий режиссёр т-ра «Вигсинхаз». К. близка тема современности, для к-рой он находит острую сценич. форму.

Пост. в т-ре «Вигсинхаз»: «Жорж Данден» Мольера (1955), «Визит пожилой дамы» Дюрренматта (1958), «Фауст» (1961) и др. *А. Гер.*

КАЗА́Н (Kazan), Элиа (р. 7.IX.1909) — американский режиссёр и актёр. Окончил театр. школу в Нью-Йорке. Работу в т-ре начал в 1932 как пом. режиссёра в «Груп-тиэтре» (Нью-Йорк). Одновременно выступал как актёр в «Мартин Бек тиэтре». Роли: Келлер, Эдди и Джо Бонапарт («В ожидании Лефти», «Золотой мальчик» Одетса). В 1940 после закрытия «Груп-тиэтра» выступал в различных т-рах Нью-Йорка.

Среди пост. К.: «Якобовский и полковник» Верфеля (1944), «Глубокие корни» Гоу и Д'Юссо (1945), «Все мои сыновья», «Смерть коммивояжёра» Миллера (1949), «Трамвай именуемый „Желание"» (1947), «Кошка на раскалённой крыше» (1955) Теннесси Уильямса и др.

К.— один из представителей реалистич. режиссуры в США, сторонник системы Станиславского, активный участник совр. амер. театр. движения «off Broadway» («вне Бродвея»). Несмотря на то, что К. стремится утверждать репертуар, противостоящий пустым и пошлым спектаклям т-ров Бродвея, его творчество не лишено идейных противоречий, поиски новых средств выразительности носят чисто формальный характер (отдельные пост. пьес Теннесси Уильямса). *Э. Г.*

КАЗАНДЗА́КИС (Καζαντζάκης), Никос (18.II.1883—26.X.1957) — греческий писатель и драматург. Получил юридич. и философское образование в Афинском и Парижском ун-тах (1902—10). Первая пьеса К.— психологич. драма «Светает» (1907, т-р «Афинеон»). Драмы К., написанные в 20 — 40-е гг., опубликованы в трёхтомном собрании пьес в 1955—56. Среди них историч. и историко-философские трагедии и драмы — «Никифор Фока», «Каподистриа» (1946, афинский Нац. т-р), «Иулиан» (1959, афинский Нац. т-р), «Константин Палеолог», «Христофор Колумб» и др.; философские драмы на антич. сюжеты — «Одиссей», «Мелисса» (1960, труппа А. Бурсейе, Париж), трилогия «Прометей» (там же), «Содом и Гоморра» (1954, Нац. т-р, Мангейм), «Будда» и др. В пьесах К. критика идеологии, морали и социальных порядков бурж. общества сочетается с проповедью идеалистич. философских взглядов. Герой его пьес — сильный человек, осознающий обречённость существующих порядков, но выдвигающий в качестве выхода из тупика идеи «героич. пессимизма», «нигилизма» и т. п. Тяжеловесный язык, риторичность персонажей, отсутствие подлинно жизненного драматич. конфликта усугубляют идейные недостатки этих пьес. В инсценировках романов К. «Христа распинают снова» (инсц. Г. Ставру и Н. Пергиалиса, 1956, Греч. нар. т-р, Афины), «Капитан Михалис» (1959, инсц. Г. Ставру и К. Кодзиаса, Т-р Н. Хаджискоса, Афины) правдивое отражение социальных противоречий, протест против нац. гнёта, реалистич. характеристики действ. лиц оказываются сильнее идеалистич. воззрений автора. По мотивам романа К. «Христа распинают снова» реж. Л. Дассен снял фильм «Тот, кто должен умереть» (1957).

Лит.: Λυγίζος Μ., Τὸ νεοελληνικὸ πλάϊ στὸ παγκόσμιο θέατρο, Ἀθῆναι, 1958. *Д. С.*

КАЗА́НСКИЙ, Гиляз (1891—1938) — татарский советский актёр, режиссёр. В 1912 поступил в проф. тат. труппу «Нур» («Луч»), организованную С. Гиззатуллиной-Волжской в Уфе. В период гражданской войны работал в армейских труппах. В 1922 организовал в Уфе тат. труппу «Урнэк» («Образцовый»). Принимал активное участие в организации Башк. гос. т-ра (1924) и работал в этом т-ре актёром и режиссёром до 1930. В 1931 работал в Т-ре им. Камала (Казань), а в 1935—38 — в Мензелинском колх.-совх. т-ре (был одним из организаторов этого т-ра).

Роли: Загид («Жалкая» Файзи), Халил («Галиябану»), Закир («Несчастный юноша»), Фердинанд; Ахметжан («Распутство») и др. *Х. Г.*

КАЗА́НСКИЙ ТЕА́ТР (Казанский Большой драматический театр имени В. И. Качалова) — русский советский театр. Дата основания т-ра в Казани восходит к 1791, когда Дирекция императорских т-ров разрешила открыть в



Сцены из спектаклей Казанского театра: 1. «Юность Буревестника» Елизаровой. 2. «Лейпциг 1933 г.» Компанейца и Кронфельда. 3. «Бессмертная песнь» Ишмуратова.

Казани публичный т-р. Первой профессиональной труппой т-ра был крепостной т-р помещика П. Есипова (1803). Затем здесь держали антрепризу крупнейшие деятели театр. провинции — Н. К. Милославский, П. М. Медведев, М. М. Бородай, Н. И. Собольщиков-Самарин. В 1897—1900 в К. т. играл В. И. Качалов (см. *Казань*). Росту и развитию т-ра в 20 — 30-е гг. способствовали режиссёры и актёры — В. С. Зотов, З. М. Славянова, И. А. Слонов, А. М. Кречетов и мн. др. Среди лучших спектаклей т-ра: «Разлом» (1927; реж. Воронов; Берсенев — Колобов, Полевой — Царёв, Швач — Шарлахов); «Бронепоезд 14-69» (1928; реж. Грипич; Вершинин — Герага, Незеласов — Астангов, Обаб — Бодров, Васька-Окорок — Жаров); «Огненный мост» Ромашова (1929; реж. Грипич; Ирина — Минаева, Хомутов — Герага, Геннадий — Астангов, Порываев — Жаров); «Любовь Яровая» (1932; реж. Ростовцев, Яровая — Карташова, Яровой — Семёнов, Кошкин — Муромцев, Панова — Перкова, Шванда — Белов); «Мой друг» Погодина (1933; реж. Сазонов; Гай — Василевский); «Егор Булычов и другие» (1932; реж. Ростовцев; Булычов — Муромцев, Алексей — Соколовский, Шурка — Горянская, Глафира — Иванова, Достигаев — Злобин, Тятин — Белов, Меланья — Карташова); «Интервенция» Славина (1933; реж. Ляшенко); «Чужой ребёнок» Шкваркина (1934; реж. Ляшенко); «Оптимистическая трагедия» (1936; реж. Треплев); «Беспокойная старость» Рахманова (1938; реж. Ардаров) и др. В этих спектаклях, отмеченных поисками новых средств сценич. выразительности, проявились характерные для т-ра черты — чёткая политич. направленность, стремление к образному обобщению, выразительности театр. формы. Значит. место в репертуаре т-ра заняли также произв. рус. классич. драматургии: «Гроза» (1928, реж. Грипич), «Вишнёвый сад» (1929; реж. Грипич), «Дядя Ваня» (1941; реж. Гаккель). В т-ре раскрылись дарования актёров Ф. В. Григорьева, Г. П. Ардарова, Е. Е. Жилиной, Н. И. Якушенко, А. Д. Гусева, И. В. Загорского, Л. П. Миловой, Д. Р. Любина, М. Н. Преображенской, И. В. Никулина и др. Большую роль в создании зрелого, творчески спаянного коллектива К. т. сыграл Г. Д. Ригорин, к-рый 28 лет (1934—62) бессменно руководил т-ром, а также режиссёры Е. А. Простов, Л. М. Литвинов, Э. М. Бейбутов, Е. Г. Гаккель, А. Д. Треплев, Н. А. Медведев и др.

В дни Великой Отечеств. войны в К. т. были пост. спектакли: «Фельдмаршал Кутузов» Соловьёва (реж. Прозоровский; Кутузов — Григорьев), «Русские люди» (реж. Ардаров), «Нашествие» (реж. Ниренбург), «Фронт» (реж. Гаккель) и др., осуществлены пост. классич. драматургии — «Маскарад» (реж. В. Бебутов), «Горячее сердце» (реж. Дикий), «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского (реж. Простов). Продолжая работу по созданию спектаклей, отражающих современность, т-р пост.: «Русский вопрос» (реж. Простов), «Молодая гвардия» по Фадееву (реж. Медведев), «Великая сила» Ромашова (реж. Гусев). В этот период были пост. также «Вей, ветерок!» Райниса (реж. Литвинов), «На дне» (реж. Простов), «Старик» Горького (реж. Э. Бейбутов), и др. Сценич. образ В. И. Ленина был воссоздан в спектаклях: «Ленин в 1918 году» Каплера и Златогоровой (реж. Варшавский; Ленин — Борелин), «Кремлёвские куранты» (1940, реж. Прозоровский; Ленин — Бросевич; 1962, реж. Простов; Ленин — Провоторов), «Семья» Попова (1952, реж. Простов; Володя Ульянов — Провоторов, Мария Александровна — Павлова и Шмидт), «Третья патетическая» Погодина (1958, реж. Бейбутов; Ленин — Провоторов). В 1948 т-ру присвоено имя В. И. Качалова. В 1957 К. т. награждён орденом Трудового Красного Знамени.

Иск-во К. т. оказало большое влияние на формирование и развитие театр. иск-ва тат. народа. К. т. неоднократно обращался к лучшим произв. тат. драматургии (спектакль «Бессмертная песнь» Ишмуратова, посв. поэту-герою Мусе Джалилю, 1956, и др.).

В труппе т-ра (1961): нар. артисты СССР Е. Е. Жилина, Н. И. Якушенко; нар. арт. РСФСР и ТАССР И. В. Загорский; нар. артисты ТАССР и засл. артисты РСФСР Е. В. Лисецкая, В. М. Павлова, Л. С. Шмидт, А. Д. Гусев, Н. С. Провоторов, П. А. Цветаев; режиссёры: засл. деят. иск-в РСФСР и ТАССР Е. А. Простов (гл. реж.), засл. деят. иск-в БССР и ТАССР Л. М. Литвинов; художники: нар. художники ТАССР В. С. Никитин, Э. Б. Гельмс.

При т-ре работает театр. студия. Среди её воспитанников — Е. Е. Жилина, И. П. Зарубина, В. В. Белокуров, М. М. Белоусов, М. Л. Кондратьев, Е. К. Руднева, Д. Л. Волосов и др. Т-р рассчитан на 1027 мест.

Лит.: Крути И., Русский театр в Казани, М., 1958; Медведев П. М., Воспоминания, Л., 1929; Калинин Н. Ф., Казань, [Казань], 1952; Собольщиков-Самарин Н. И., Записки, 2 изд., [Горький], 1960. *И. И.*

КАЗА́НЦЕВА, Надежда Аполлинарьевна [р. 15 (28).III.1911] — русская советская певица (лирико-колоратурное сопрано). Нар. арт. РСФСР (1947). Пению обучалась у Е. Г. Городецкой и Л. Я. Шор-Плотниковой. В 1930—32 работала пианисткой-аккомпаниатором и певицей в Иркутском радиокомитете; в 1934 начала выступать как концертная певица. В 1944 дебютировала на сцене Большого т-ра, с 1945 гастролировала в т-рах Тбилиси, Горького и др. городов; участвовала в концертном исполнении опер. К. обладает задушевной манерой исполнения, высокой вок. техникой, чёткой дикцией, тонкой нюансировкой. Выступала с концертами в Венгрии, Болгарии, Польше, Китае, Дании, Италии и др. странах. Гос. пр. СССР за концертно-исполнительскую деятельность (1949).

КАЗА́НЬ — столица Татарской АССР. Население 711 200 чел. (1962). К. — один из старейших театр. городов. Уже в 1722 здесь действовал школьный т-р Духовной семинарии, руководителем к-рого был преподаватель семинарии драматург В. Я. Свентицкий. Позднее ученики гимназии, открытой в 1759 в К. (среди них Державин, позднее Аксаков, Лобачевский, Бутлеров и др.) и руководимой драматургом М. И. Веревкиным, разыгрывали популярные в то время трагедии А. П. Сумарокова, пьесы зап.-европ. драматургов («Школа мужей» Мольера) и др. В 1791 Дирекция императорских т-ров разрешила открыть в К. публичный т-р. «Распорядителем» т-ра был назначен приглашённый из Петербурга придворный актёр В. Р. Бобровский. Организованный им полулюбительский т-р, проникнутый прогрессивными веяниями, просуществовал 6 лет; в состав его труппы входили актёры С. А. Рождественский, В. Г. Алексеева, выступавшие впоследствии на сцене императорских т-ров. Основание проф. публичного т-ра в К. заложил крепостной т-р помещика П. Есипова, труппа к-рого играла в К. с 1803 в специально отстроенном помещении. Большое влияние на становление и развитие т-ра оказали И. А. Дмитревский, обучавший в Петербурге актёров т-ра Есипова (Ф. Львова, Ф. Аникееву), и особенно П. А. Плавильщиков, длительное время гастролировавший на сцене этого т-ра и определивший национально-демократич. характер его репертуара. В т-ре ставились: «Недоросль» (1804); «Бобыль» и «Ермак» Плавильщикова, «Мельник — колдун, обманщик и сват» Аблесимова (всё в 1805), «Фингал» Озерова (1811) и др. После смерти Есипова (1814) здание т-ра было продано. В последующие годы в К. играли случайные труппы. В 30 — 40-х гг. здесь гастролировали П. С. Мочалов, М. С. Щепкин, А. Е. Мартынов. В 1852 в К. было сооружено новое каменное театр. здание. Первую постоянную труппу т-ра возглавлял (до 1858) актёр Н. К. Милославский, боровшийся за лит. репертуар, укрепление актёрского ансамбля. В этот период в т-ре были пост.: «Горе от ума», «Ревизор», «Доходное место», «Гамлет»; свободолюбивым духом были проникнуты пост. мелодрам — «Уголино» Полевого, «30 лет, или Жизнь игрока» Дюканжа и др. Прогрессивные устремления Милославского получили наиболее полное развитие в период, когда Казанский т-р, ставший одним из лучших т-ров провинции, возглавляли крупнейшие деятели рус. провинц. т-ра — антрепренёр, актёр и режиссёр П. М. Медведев (1867—72, 1876—80, 1885—90) и антрепренёр М. М. Бородай (1895—1900). Здесь играли В. Н. Давыдов, П. А. Стрепетова, М. Т. Иванов-Козельский, М. Г. Савина, М. И. Писарев, А. А. Немирова-Ральф, М. А. Решимов, А. И. Шуберт, И. М. Шувалов, К. Н. Яковлев, М. М. Петина, Е. А. Лепковский, А. А. Александрова-Дубровина, М. И. Свободина-Барышева, А. И. Каширин, П. В. Самойлов и др. В 1897—1900 в К. работал В. И. Качалов. Основу репертуара составляли произведения классич. драматургии (пьесы Островского, Гоголя, Грибоедова, Л. Н. Толстого, Чехова, Сухово-Кобылина, Шекспира, Шиллера, Мольера). В 1901—07 Казанским т-ром руководил актёр и режиссёр Н. И. Собольщиков-Самарин. Пропагандист драматургии Чехова и Горького, он пост. на сцене т-ра спектакли: «Фома Гордеев» (1901), «На дне» (1903), «Вишнёвый сад» (1904), «Дачники» (1905), «Дети солнца» (1905), «Варвары» (1906) и др., добился разрешения на пост. пьесы «Мещане» (1902). В сов. время Казанский т-р стал одним из ведущих театр. коллективов страны (см. *Казанский театр*).

В нач. 20-х гг. в К. возникали многочисл. тат. и рус. театр. студии, драм. коллективы, агитбригады и др. Среди них–творч. содружество молодых актёров, писателей и художников — КЭМСТ (Казанская экспериментальная мастерская современного театра), существовавшее в 1923—28. Под непосредств. влиянием рус. т-ра формировалось театр. иск-во тат. народа. В 1887 Г. Ильяси пишет первую пьесу на тат. яз. — «Несчастная девушка». За ней следуют пьесы Ф. Хамиди, Г. Камала, Г. Кулахметова и др. 22 дек. 1906 состоялось первое публичное представление на тат. яз. пьесы Г. Камала «Жалкое дитя». Весной 1907 организуется первая постоянно действующая труппа «Сайяр» (рук. Кудашев-Ашказарский).

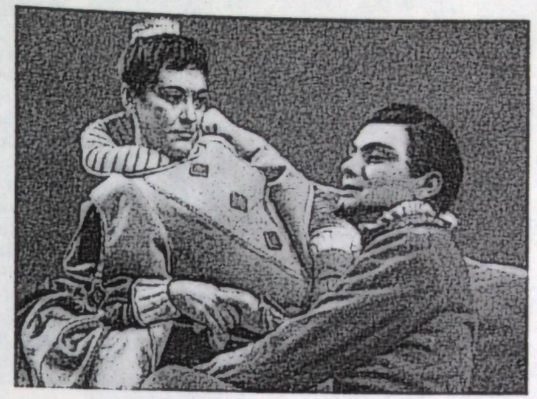
В 1920 К. становится столицей Тат. АССР. Создаётся первый показательный гос. тат. т-р (см. *Татарский театр имени Г. Камала*).

В 1922 открывается тат. театр. техникум, воспитавший мн. крупных деятелей тат. т-ра. В 1932 организован т-р кукол (два сектора — татарский и русский), в 1935 — ТЮЗ. В 1939 создан *Татарский театр оперы и балета им. Мусы Джалиля* (основу труппы составили выпускники тат. оперной студии при Моск. консерватории). В К. существует театр. уч-ще, базируется тат. республиканский передвижной т-р, имеется Тат. отделение ВТО с Домом актёра, театр. библиотека.

См. также *Татарская драматургия, Татарский театр.*

Лит.: Крути И., Русский театр в Казани, М., 1958; Калинин Н. Ф., Казань, [Казань], 1952. *И. И.*

КАЗАРЕ́С (Casarés), Мария (р. 21.XI.1922) — французская актриса. Род. в Испании. С установлением фашистского режима эмигрировала во Францию. В 1942 окончила парижскую Консерваторию драм. иск-ва и начала сценич. деятельность в т-ре «Матюрен». Выступала в др. парижских т-рах, в т. ч. в «Ателье», «Ноктамбюль», «Мариньи» (труппа М. Рено—Ж. Л. Барро). Среди работ этого периода: Марта и Виктория («Недоразумение», 1943, «Осада», 1948, Камю), Грушенька («Братья Карамазовы» по Достоевскому, 1945), Жанетта («Ромео и Жанетта» Ануя, 1946). В 1952 К. вступила в труппу т-ра «Комеди Франсез», на сцене к-рого играла роль Перичолы («Карета святых даров» Мериме). С 1954 К. работала в Национальном нар. т-ре (TNP), где создала образы леди Макбет (1954), Марии Тюдор (о. п. Гюго, 1955), Леониды («Торжество любви» Мариво, 1955), Федры (о. п. Расина, 1957) и др. С 1960 К. выступает в т-ре «Атеней» в роли П. Кэмпбелл («Милый лжец» Килти). Интеллектуальное творчество К. глубоко человечно, оно захватывает своей силой, эмоциональностью. Виртуозная тонкость игры сочетается у К. с огромным темпераментом. С 1945 снимается в кино. В 1954 с труппой TNP приезжала в Сов. Союз.

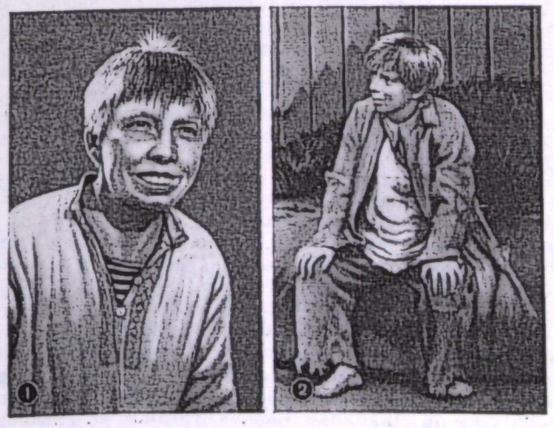


М. Казарес в роли Марии Тюдор (справа: Р. Мольен—Фабиано Фабиани).

Лит.: Бояджиев Г., Московские гастроли TNP, в кн.: Поэзия театра, М., 1960. *А. Я.*

КАЗА́РИНОВА, Нина Николаевна [р. 27.X(9.XI). 1907] — русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1944. Была одним из организаторов пермского самодеятельного ТЮЗа (1926—28). В 1931 окончила Ленингр. техникум сце-

Н. Н. Казаринова в ролях: 1. Гаврик. 2. Ваня Солнцев.



нич. иск-в (класс В. Н. Соловьёва). С 1930—актриса Ленингр. ТЮЗа. Играла в этом т-ре роли детей, проявив знание детской психологии, характеров, раскрывала внутр. мир ребёнка. Её герои — мальчишки, часто внешне грубоватые, «колючие», задиристые, но решительные, смелые, находчивые — были людьми горячего сердца и большой мечты. Широкое признание актрисе принесла роль озорного, весёлого, отважного атамана «хуторской команды» Сёмы («Детство маршала» Всеволожского). Революц. романтикой было проникнуто её исполнение ролей Гаврика, Вани Солнцева («Белеет парус одинокий» и «Сын полка» Катаева), Володи Дубинина (о. п. Гольдфельда). Среди лучших ролей К. также — Тимошка, Пашка («Тимошкин рудник» и о. п. Макарьева), Ганя («Дом № 5» Штока), Алёша Пешков («Начало пути» Груздева и Форш), Тишка («Свои люди — сочтёмся»), Гекльберри Финн («Том Сойер» по Твену) и др.

Лит.: Макарьев Л., Пятьдесят ролей, газ. «Смена», Л., 1955, 26.XI, № 279; Брушт ейн А., Советский театр для детей, в кн.: Советский театр. К тридцатилетию Советского государства, М., 1947.

А. Ю., С. Др.

КАЗАРЯ́Н, Аршавир Меликсетович [р. 25.IX (8.X).1914] — армянский советский актёр. Нар. арт. Арм. ССР (1956). Чл. Коммунистич. партии с 1948. Сценич. деятельность начал в 1935 в арм. ТЮЗе в Ереване. Актёр широкого диапазона, К. играет характерные и драматич. роли. Иск-во его отмечено театральностью, ярким нац. своеобразием.

Роли: Амбо («Гикор» по Туманяну), Аштаракеци («Хачатур Абовян» Газазяна), Артур («Овод» по Войнич), Незнамов; Миллер («Коварство и любовь» Шиллера), Шульга («Молодая гвардия»), Жухрай («Как закалялась сталь») и др. *Б. А.*

КАЗАРЯ́Н, Даниел Авакович [р. 5(17).V.1883] — армянский советский композитор. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1945). Музыке обучался в Тифлисской консерватории. Автор муз. драм «Сос и Вардитер» (1917, Тифлис), «Гикор» (1934, Ереван, т-р Дома учителя), «Лалвари Ворс» («Охота на Лалваре») (1955, Ереван), муз. сцены для детей «Побеждённый ястреб» (1917, Тифлис), «Волк» (1930) и др., а также ряда симф., камерно-инструмент., вок. и др. соч. С 1907 К. занимается муз.-педагогич. деятельностью. Засл. учитель Арм. ССР (1944).

КАЗА́ХСКАЯ ДРАМАТУРГИ́Я возникла в 1911—1912. Первые казах. драматурги — К. Тогусов и И. Мендыханов (автор пьесы «Малдыбай») и др., вышли из среды либеральной интеллигенции. Впервые казах. пьеса была напечатана в 1915 в Уфе («Жертва невежества» Тогусова).

Интенсивное развитие К. д. началось после Октябрьской революции. Пьесы М. Ауэзова («Енлик и Кебек», «Жёны-соперницы», «Каракёз»), Б. Майлина («Хитрый мулла», «Народная школа») и др., ставившиеся в нач. 20-х гг., вскрывали тёмные стороны быта старого аула, призывали к борьбе за просвещение, за раскрепощение женщины. Пьеса «Красные соколы» С. Сейфуллина рисовала становление Сов. власти в Казахстане. Однако в нек-рых пьесах нач. 20-х гг. (напр., «Каракёз» Ауэзова) заметно было любование стариной, идеализация феодального прошлого. Националистич. тенденции отчётливо проявились в творчестве авторов, подпавших под влияние буржуазно-националистич. организации алаш-орда.

В 1925 в Кзыл-Орде возник казах. т-р, к-рый способствовал развитию нац. драматургии, появлению новых авторов из среды молодой сов. интеллигенции. Пьесы «Два закона» А. Токмагамбетова (1927), «Пеломка старых феодальных устоев, рождение нового быта в условиях Сов. власти, однако их художеств. качество было невысоким. В годы первой пятилетки появились пьесы на темы индустриализации («Шахта» Ж. Шанина, 1930, «Турксиб» И. Джансугурова, 1932) и коллективизации сельского хозяйства («Борьба» К. Байсеитова и А. Шанина, 1930, «Фронт» Б. Майлина, «Месть» Джансугурова — обе 1931).

Во 2-й пол. 30-х гг. наблюдался значит. рост К. д.: расширился круг драматургов, пьесы стали богаче по тематике, глубже по характеристике образов, по развитию конфликта, разнообразнее по жанрам. Майлин написал сатир. комедию «Талтанбай» (1934), Ауэзов — историч. драму «Ночные раскаты» (1935) — о пробуждении революц. самосознания казах. народа, лирич. комедию «В яблоневом саду» (1937) — о росте совр. молодёжи, трагедию «Абай» (1940) — о жизни великого казах. поэта-демократа, Г. Мусрепов — несколько романтич. драм на материале казах. фольклора — «Кыз-Жибек» (1934), «Козы-Корпеш и Баян-Слу» (1940), «Ахан-сере и Актокты» (1942). Гражданской войне в Казахстане были посв. пьесы: «Наши джигиты» Майлина (1935), «Амангельды» Мусрепова (1937), «В дни борьбы» Муканова (1939), «Белая берёзка» Ауэзова и Тажибаева (1939). В годы войны были созданы пьесы патриотич. содержания: «В час испытания» Ауэзова (1941), «Гвардия чести» Ауэзова и Абишева (1942).

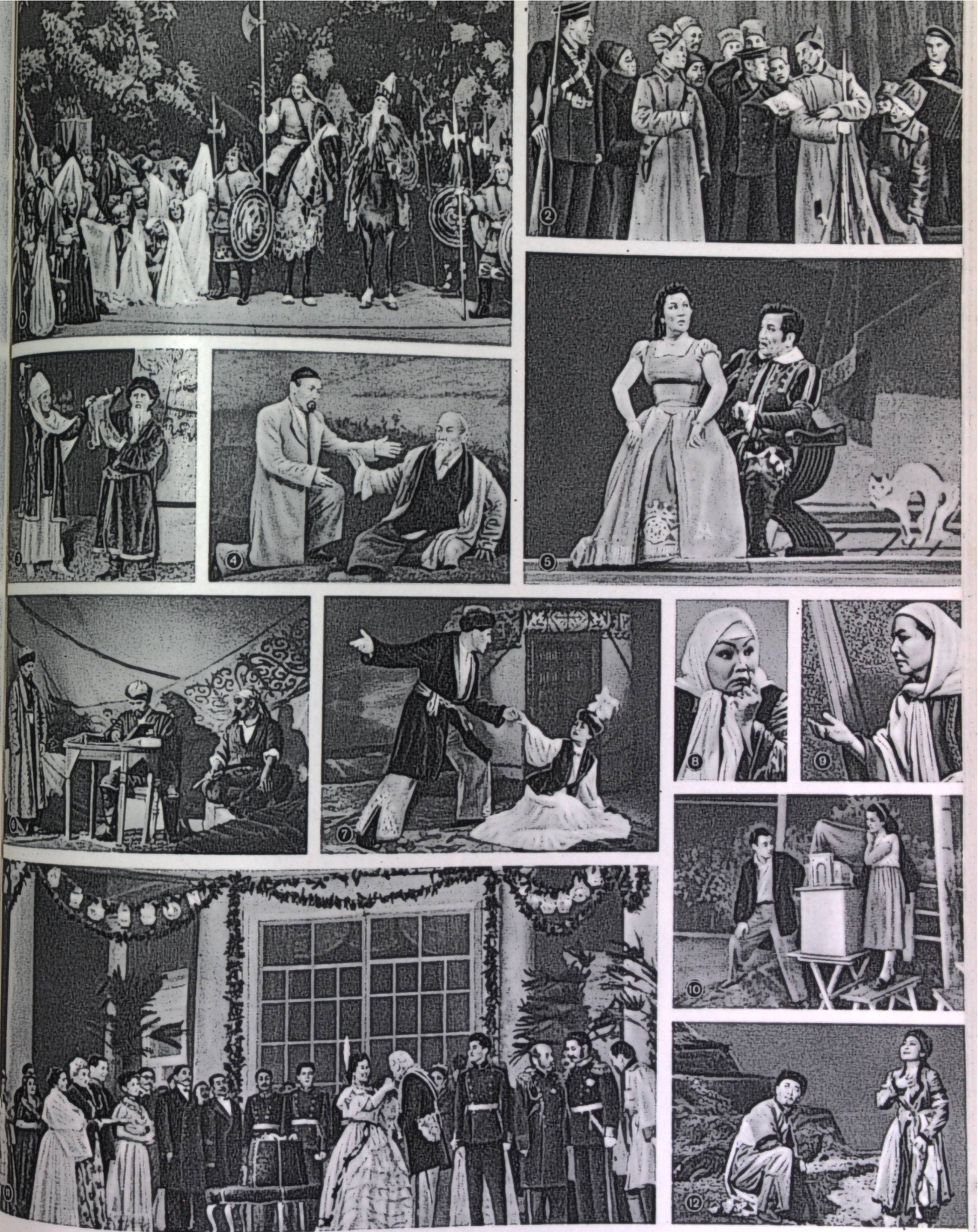
В послевоенные годы внимание драматургов сосредоточилось на темах совр. жизни казах. народа. На сценах т-ров появились пьесы новых авторов: Абишева «Дружба и любовь» — о карагандинских шахтёрах (1947), «Единая семья» — про обводнение колхозов (1949), «Зависть» — из жизни агрономов (1955); Хусаинова «Весенний ветер» — о жизни колхоза (1953), «Вчера и сегодня» — о сов. интеллигенции (1955); М. Иманжанова «Молодая жизнь» — о казах. молодёжи (1949), «Моя любовь» — об учёных-животноводах (1953); Тажибаева «Цвети, степь!» (1952; 1958— под назв. «Одно дерево—не лес») — о колхозных руководителях. В них показана жизнь колхозников, служащих, молодёжи, инженеров, врачей, научных работников Казахстана. Однако в пьесах конца 40-х гг. сказалось отрицательное влияние культа личности, положительные образы, как правило, обрисованы бледно, схематично, конфликты сглажены. Новый, значительный этап начался в развитии К. д., как и всей культуры казах. народа после XX—XXII съездов Коммунистич. партии; пост. значительные пьесы: «Чокан Валиханов» Муканова (1956), «Майра» Тажибаева (1957), «Волчонок под шапкой» Мухамеджанова (1959), «Сауле» Ахтанова (1961) и др.

Лучшие произведения К. д. отображают жизнь своего народа, они проникнуты нац. своеобразием, воплощают нар. эпос и сказания, отражают историч. прошлое, эпоху гражданской войны, победу социализма и строительство коммунизма. Пьесы Ауэзова, Мусренова и др. казах. драматургов переведены на рус. яз. и яз. др. народов СССР, пост. за пределами Казахстана.

Лит.: Очерк истории казахской советской литературы, М., 1960; Писатели Казахстана. Биографические справки, Алма-Ата, 1958; Ауэзов М., На пути к реалистической драме, «Советский Казахстан», Алма-Ата, 1954, № 11; Матурги в послевоенные годы, «Известия» АН Каз. ССР. Серия филологии и искусствоведения, Алма-Ата, 1956, вып. 5; его же, Конфликт и его решение, в кн.: Сборник статей о казахской литературе, Алма-Ата, 1957; его же, Становление жанра. Заметки о казах. драматургии, «Советский Казахстан», Алма-Ата, 1957, № 8.

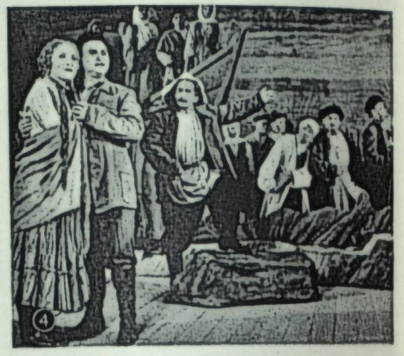
И. Л.

КАЗА́ХСКИЙ АКАДЕМИ́ЧЕСКИЙ ТЕА́ТР ДРА́МЫ ИМ. М. АУЭ́ЗОВА — старейший в республике казахский профессиональный театр. Создан в 1925 в Кзыл-Орде, открылся 13 янв. 1926. В 1928 вместе со столицей республики переведён в Алма-Ату. В 1937 получил наименование Академический. В 1946 награждён орденом Красного Знамени. Ядро актёрского коллектива составили мастера нар. творчества и участники



К ст. Казахский театр. Сцены из спектаклей Казахского академич. т-ра драмы: 1. «Енлик и Кебек» Ауэзова. 1933. 2. «Человек с ружьём» Погодина. 1940. 3. «Козы-Корпеш и Баян-Слу» Мусрепова. 1940. 4. «Абай» Ауэзова. 1949. 5. «Укрощение строптивой» Шекспира. 1943. 6. «Амангельды» Мусрепова. 1952. 7. «Трагедия поэта» Мусрепова. 1957. 8—10. «Одно дерево — не лес» Тажибаева. 1957. 8. Р. Койчубаева в роли Улсуйгун, 9. С. Майканова в роли Токбике. 10. Сцена из спектакля. 11. «Чокан Валиханов» Муканова. 1956. 12. «Енлик и Кебек» Ауэзова. 1957.







К ст. Казахский театр. 1—2. Сцены из спектаклей Русского т-ра драмы Казахской ССР: 1. «Наследники» Анова. 1958. 2. «Платонов» Чехова. 1958. 3—8. Сцены из опер (3—6) и балетов (7—8) Т-ра оперы и балета им. Абая: 3. «Биржан и Сара» Тулебаева. 4. «Дударай» Брусиловского. 5. «Абай» Жубанова и Хамиди. 6. «Семья Тараса» Кабалевского. 7. «Камбар и Навым» Великанова. 8. «Дорогой дружбы» Тлендеева, Степанова, Манаева.

художеств. самодеятельности, среди них старейшие: К. Куанышпаев, С. Кожамкулов, Е. Умурзаков, К. Джандарбеков, К. Бадыров. В дальнейшем труппа пополнялась актёрами, окончившими театральные школы в Алма-Ате, Ташкенте, выпускниками двух казах. студий ГИТИСа (1938 и 1954). В первые годы существования т-ра режиссёры выдвигались из среды самого коллектива: Ж. Шанин, С. Кожамкулов, К. Джандарбеков, К. Байсеитов. С 1932 началось привлечение режиссёров-профессионалов из русского т-ра. Художеств. руководителями т-ра были: М. Г. Насонов (1932—35 и 1937—39), М. И. Гольдблат (1941—1944 и 1951—59), Ш. Айманов (1947—51) и др. В т-ре работали художники: К. Ходжиков (1933, 1939, 1948), Э. В. Чарномский (1937—48 и 1959), В. В. Голубович (1946—58), И. Б. Бальхозин (1946—59).

В первые годы организации т-р ставил преим. пьесы нац. драматургии, рисовавшие жизнь старого аула—«Жёны-соперницы» и «Каракёз» Ауэзова, «Золотое кольцо» Кеменгерова, «Малкамбай» Ерданаева (все 1926) — или становление Сов. власти,—«Красные соколы» Сейфуллина (1926),«Зарлык» Успанова и Утеулина (1927), «Перизат и Рамазан» Тлебергенова (1928). Большое место в репертуаре занимали пьесы историко-фольклорного содержания, впоследствии неоднократно возобновляемые: «Енлик и Кебек» Ауэзова (1926, 1933, 1957), «Аркалык-батыр» Шанина (1926, 1935). Наряду со спектаклями т-р давал концерты, устраивал вечера нар. творчества. Постановки т-ра отличались этнограф. точностью в передаче нац. быта. В годы первой пятилетки в репертуаре появились пьесы на темы индустриализации — «Шахта» Шанина (1930), «Турксиб» Джансугурова (1932), о коллективизации — «Месть» Джансугурова, «Фронт» Майлина (обе 1931). Освоение рус. театр. культуры в сочетании с развитием прогрессивных нац. традиций определило подъём актёрского творчества. Глубже по содержанию, ярче по образам стали спектакли нац. драматургии: «Ночные раскаты» Ауэзова (1935), «Амангельды» Мусрепова (1937), «В дни борьбы» Муканова (1939), «Абай» Ауэзова и Соболева (1940). Шире отображена современность в спектаклях: «Талтанбай» Майлина (1934), «Каменное оперение» Ауэзова (1935), «Марабай» Ш. Хусаинова, «Товарищи» Абишева (обе 1941). Большое значение для творч. роста и утверждения т-ра на позициях социалистич. реализма имели постановки пьес рус. и мировой классики и сов. драматургии: «Ревизор» (1936), «Любовь Яровая» (1937), «Человек с ружьём» (1940), «Отелло» (1939), «Укрощение строптивой» (1943). На темы войны созданы патриотич. спектакли: «Гвардия чести» Ауэзова и Абишева, «Бдительность» Абишева (обе 1942), «Победители» Чирскова (1947), «Дружба и любовь» Абишева (1947).

Трудности в развитии нац. драматургии отразились и на развитии т-ра, но в 50-х гг. т-р создал спектакли, правдиво отображающие жизнь республики, трудовые успехи казах. народа: «Зависть» Абишева (1955), «Одно дерево — не лес» Тажибаева (1958), «Моя любовь» Иманжанова (1953), «Вчера и сегодня» Хусаинова (1955), «Волчонок под шапкой» Мухамеджанова (1959). Среди спектаклей т-ра 1959—62 на совр. темы «Ох, девушки» Байсеитова и Шангытбаева, «Сватья приехала» Мухамеджанова, «Мечтатели» Абишева, «Сауле» Ахтанова и др. С успехом прошли спектакли, рисующие историч. прошлое Казахстана: «Абай» по роману Ауэзова (1949, Гос. пр. СССР 1952), «Амангельды» Мусрепова (1952), «Чокан Валиханов» Муканова (1956), «Майра» Тажибаева (1957). Много лет сохраняются в репертуаре спектакли на сюжеты нар. сказаний и поэм: «Енлик и Кебек» Ауэзова (возобновлён в 1957), «Козы-Корпеш и Баян-Слу» (1940, 1953), «Ахан-сере и Актокты» Мусрепова (1942, возобновлён в 1958 под назв. «Трагедия поэта», «Айман и Шолпан» Ауэзова (1960). Продолжалась работа по освоению классич. наследия: «Таланты и поклонники» (1949), «Гроза» (1950), «Скупой» (1952). В составе т-ра (1962): нар. арт. Казах. ССР—К. Бадыров, Х. Букеева, Ш. Джандарбекова, К. Кармысов, С. Кожамкулов, Р. Койчубаева, С. Майканова, М. Суртубаев, С. Тельгараев, Е. Умурзаков, засл. арт. Казах. ССР — К. Адильчинов, Н. Жантурин, А. Мусабекова, И. Ногайбаев, Б. Римова, М. Сыздыков, З. Шаринова. В 1959—61 — гл. реж. т-ра К. Джандарбеков, с 1961— А. Л. Мадиевский, реж. А. Мамбетов.

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА

(в скобках указаны фамилии постановщиков)

1926. «Енлик и Кебек» Ауэзова, «Алтын сақыйна» («Золотое кольцо») Кеменгерова (Кожамкулов), «Байбише — токал» («Жёны-соперницы») Ауэзова, «Балкыи» Дулатова, «Карьеристы» Аймаутова, «Равноправие женщины» Серкебаева, «Шернияз» Аймаутова, «Исатай-батыр» Басимова, «Каракёз» Ауэзова (Джандарбеков), «Хитрый мулла» Майлина (Кожамкулов), «Народная школа» Майлина, «Меховая шапка» Успанова (Кожамкулов), «Малкамбай» Ерданаева (Умурзаков), «Торсыкбай» Шанина (Шанин), «Бракосочетание» Майлина, «Девушка-кокетка» Аймаутова, «Уйшик-Уйшик» Мендыханова, «Избавление от язвы» Анова, «Қызыл сунқарлар» («Красные соколы») Сейфуллина (Шанин).

1927. «Аркалык-батыр» Шанина (Ж. Шанин), «Каменный гость», «Скупой рыцарь» Пушкина, «Гамлет» (Шанин), «Зарлык» Успанова и Утеулина (Кожамкулов), «Хитрый Айдарбек» Шанина, «Старая школа» Кеменгерова, «Неровнивые жёны» Абланова, «Рабига» Аймаутова, «1916-й год» Албанова, «Жёлтый холм» Забаева, «Два закона» Токмагамбетова, «Чалма» Майлина.

1928. «Влюблённые», «Перизат и Рамазан» Тлебергенова, «Канапья-Шарбану» Аймаутова, «Муллы мадоимцы» Байгужаева, «Надир-хан» Нариманова, «Затворницы» Малабаева, «Женитьба» Гоголя (Кожамкулов и Джандарбеков), «Взяточники» Кеменгерова, «От смерти к надежде» Ж. Шанина, «Каракалпакская девушка» Ерманова, «Бани-батыр» Ж. Шанина.

1929. (После переезда в Алма-Ату) «Очки» Майлина, «Зауре» Байсеитова и А. Шанина (Байсеитов), «Женитьба» (Соколов).

1930. «Кровавая дубинка» Камалова и Жарокова, «Болат» А. Шанина (Ж. Шанин), «Приговор» Левитиной (Соколов), «Шахта» Ж. Шанина (Джандарбеков, худ. Столяров), «Агония» Темирбекова (Ж. Шанин), «Борьба» Байсеитова и А. Шанина (Байсеитов), «Праздношатающийся» Майлина.

1931. «В день суда» (Ж. Шанин), «Чёрные сердца» Джансугурова (Ж. Шанин), «Кровавая пытка» Байсеитова (Бенсов), «Митенк» по Фурманову, «Месть» Джансугурова, «Фронт» Майлина (Ж. Шанин, худ. Столяров), «На Дальнем Востоке», «Жёлтый чёрт» (Джандарбеков).

1932. «Зарево» Гайдовского (Байсеитов), «Учитель медресе» Майлина (Кожамкулов), «Беспризорники» Шанина (Куанышпаев), «Турксиб» Джансугурова, «Подводная лодка» Тригера (Танеев, худ. Столяров), «За Октябрь» Ауэзова (Ж. Шанин).

1933. «Хлеб» Киршона (Насонов, худ. Зверев), «Мой друг» Погодина (Насонов, худ. Улановский), «Метислав Удалой» Прута (Насонов, худ. Ходжиков), «Енлик и Кебек» Ауэзова.

1934. «Документ» Рахманкулова (Байсеитов), «Хан Кене» Ауэзова (Насонов, Беков), «Талтанбай» Майлина (Насонов, худ. Ходжиков).

1935. «Ночные раскаты» Ауэзова (Рутковский, худ. Кантор), «Аркалык-батыр» Шанина (Насонов, Умураков, худ. Кантор), «Наши джигиты» Майлина (Калабухов), «Две девушки» Байсеитова (Насонов), «Каменное оперение» Ауэзова (Насонов, худ. Ненашев).

1936. «Аристократы» Погодина (пер. Ауэзова, реж. Боров, худ. Уфимцев), «Ревизор» (пер. Ауэзова, реж. Боров, худ. Заварзин), «Красные соколы» Сейфуллина (Насонов, худ. Кондоиди).

1937. «Амангельды» Мусрепова (Боров), «В яблоневом саду» Ауэзова (Боров, худ. Чарномский), «Любовь Яровая» (Насонов).

1938. «Аврет—Султан» Токмагамбетова (Насонов), «На границе» Ауэзова (Насонов), «Проделки Скапена» (Холодная), «Исатай и Махамбет» Ахинжанова (Исмаилов).

1939. «В дни борьбы» Муканова (Насонов), «Отелло» (пер. Ауэзова, реж. Соколовский, худ. Ходжиков, Ускембаев), «Белая берёзка» Тажибаева и Ауэзова (Насонов).

1940. «Не всё коту масленица» Островского (Насонов), «Человек с ружьём» (Соколовский, худ. Силаев), «Ревизор» (возобн. Соколовский), «Козы-Корпеш и Баян-Слу» Мусрепова (Насонов, худ. Михеев), «За Родину» Абишева (Насонов), «Абай» Ауэзова и Соболева (Токпанов, худ. Чарномский, Ходжиков).

1941. «Евгения Гранде» Бальзака (Бейсеков), «Марабай» Хусаинова (Токпанов, худ. Ходжиков), «Товарищи» Абишева (Бадыров), «Профессор Мамлок» Вольфа (Гольдблат), «В час испытания» Ауэзова (Токпанов).

1942. «Ахан-сере и Актокты» Мусрепова (Гольдблат, худ. Чарномский), «Песня победы» Муканова (Токпанов, худ. Распопов), «Гвардия чести» Ауэзова и Абишева (Гольдблат, худ. Чарномский), «Вдительность» Абишева (Исмаилов, худ. Распопов), «Алдар-Косе» Хусаинова (Гольдблат, худ. Чарномский).

1943. «Пётр Крымов» Финна (Марголин), «Козы-Корпеш и Баян-Слу» Мусрепова (Исмаилов), «Укрощение строптивой» (пер. Ауэзова, реж. Пыжова, Бибиков, худ. Чарномский).

1944. «Енлик и Кебек» Ауэзова (Токпанов).

1945. «Амангельды» Хусаинова (Айманов), «Обнажённый меч» Ауэзова и Мусрепова (Ридаль), «Ковер Жомарта» Тажибаева.

1946. «Ревизор» (Рутковский), «Кобланды» Ауэзова (Бадыров, Штейн), «На дне» (Ридаль, худ. Бальхозин).

1947. «Победители» Чиркова (Товстоногов, худ. Чарномский), «Дружба и любовь» Абишева (Айманов), «Хозяйка гостиницы» (Исмаилов), «Человек с ружьём» (Айманов, Рутковский).

1948. «Глубокие корни» Гоу и Д'Юссо (Токпанов, худ. Голубович), «Поединок» Жумалиева и Сарсембаева (Айманов), «Острословы» Хусаинова, Куанышпаева (Айманов, худ. Ходжиков), «Закон чести» Штейна.

1949. «Таланты и поклонники» (Айманов), «Самоцветы» Баймухамедова (Айманов), «Единая семья» Абишева (Дьяков), «Абай» Айманова и Штейна (Штейн, худ. Голубович).

1950. «Гроза» (Маркова, худ. Голубович), «Миллионер» Мустафина (Токпанов), «Голос Америки» Лавренёва (Айманов).

1951. «Делегат Данияр» Байжанова (Штейн), «Калиновая роща» Корнейчука (Айманов).

1952. «Амангельды» Мусрепова (Гольдблат, худ. Голубович), «Скупой» (Гольдблат, худ. Пак), «Цвети, степь!» Тажибаева (Гольдблат).

1953. «Козы-Корпеш и Баян-Слу» Мусрепова (Гольдблат, худ. Ненашев), «Шёлковое сюзане» Каххара (Естемесова), «Моя любовь» Иманжанова (Естемесова).

1954. «Любовь на рассвете» Галана (Гольдблат), «Дубай Шубаевич» Тажибаева (Штейн, Бадыров).

1955. «Фархад и Ширин» Хикмета (Гольдблат), «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского (пер. Тажибаева, реж. Естемесова, Диордиев), «Зависть» Абишева (Гольдблат, худ. Голубович), «Вчера и сегодня» Хусаинова (Ибрагимов, худ. Бальхозин).

1956. «Чокан Валиханов» Муканова (Гольдблат, худ. Голубович), «Больные зубы» Каххара (Ибрагимов).

1957. «Енлик и Кебек» Ауэзова (Гольдблат), «Майра» Тажибаева (Токпанов), «Кто мой отец?» Абишева (Огузбаев), «На берегу Иртыша» Хусаинова.

1958. «Укрощение строптивой» (возобн. Пыжова и Бибиков), «Трагедия поэта» Мусрепова (Айманов, худ. Голубович), «Одно дерево — не лес» Тажибаева (Гольдблат, Мамбетов, худ. Ержанов).

1959. «Волчонок под шапкой» Мухамеджанова (Мамбетов, худ. Ержанов), «Блудный сын» Раннета (Мамбетов), «Как бы ты поступил?» Мусрепова (Мамбетов).

1960. «Знакомые люди» Хусаинова, «Айман и Шолпан» Ауэзова (Мамбетов, худ. Ненашев), «Ох, девушки!» Байсеитова и Шангатбаева (Мамбетов), «Так начиналась эпоха» Шашкина (Мамбетов, худ. Чарномский).

1961. «Женитьба» (Жантурин, худ. Чарномский), «Сваха приехала» Мухамеджанова (Мамбетов), «Сауле» Ахтанова (Джандарбеков и Мадиевский), «Мечтатели» Абишева (Мамбетов).

1962. «Четвёртый» Симонова (Мадиевский).

Лит.: Львов Н., Казахский Академический театр драмы, Алма-Ата, 1957; его же, Казахский театр. Очерк истории, М., 1961; Олидор О., В борьбе за сценический реализм, М., 1957; Джанысбаева Г. и Рыбакова И., Любимые спектакли, Алма-Ата, 1956; Канапин А. К. и Варшавский Л. И., Искусство Казахстана, Алма-Ата, 1958. *И. Л.*

КАЗА́ХСКИЙ КАРАГАНДИ́НСКИЙ ДРАМАТИ́ЧЕСКИЙ ТЕА́ТР — основан в 1932 как ТРАМ. В 1934 т-р становится проф. коллективом и в 1936 преобразуется в обл. казах. драм. т-р. На сцене т-ра были пост. пьесы М. Ауэзова, Г. Мусрепова, Г. Муканова и др. казах. драматургов. О героизме на фронте и трудовой доблести шахтёров Караганды в тылу рассказывал спектакль «В час испытания» Ауэзова (1942). В 1948 т-р показал новую пьесу о карагандинских шахтёрах — «Дружба и любовь» Абишева. Жизнь шахтёров Донбасса показывал спектакль «Макар Дубрава» Корнейчука (1949). Ставились переводы совр. и классич. драматургии — «Ревизор» (1940, 1946, 1952), «Коварство и любовь» и др. Т-р ставит и муз. спектакли. Коллектив проводит большую работу по обслуживанию горняков и металлургов области и тружеников с. х-ва. В труппе (1962): засл. арт. Казах. ССР М. Абдыкаримов, А. Шаймерденов, Ж. Шашкина и др.; гл. реж.—М. Косубаев.

Лит.: Львов Н., Казахский театр. Очерк истории, М., 1961, с. 98—101, 181—183. *А. Ив.*

КАЗА́ХСКИЙ СЕМИПАЛА́ТИНСКИЙ ТЕА́ТР — см. *Семипалатинский объединённый театр.*

КАЗА́ХСКИЙ ТЕА́ТР. Зачатки театр. иск-ва содержались в казах. быту, в обрядах, играх, в нар. творчестве: напр., в свадебных обрядах, девичьих играх («кыз-ойнак»), выступлениях нар. комиков, острословов и рассказчиков, песенных состязаниях («айтысы») певцов-импровизаторов («акынов»). Но полит. и культурная отсталость страны в условиях феодального строя и колонизаторской политики царского правительства задерживала развитие театр. иск-ва. Оживление культурной жизни у мн. народов царской России после революции 1905—07, в т. ч. в Казахстане, привело к зарождению в 1911—12 казах. нац. драматургии, к появлению любительских спектаклей на казах. яз. в городах, где казах. население имело возможность познакомиться со спектаклями рус. и татарских трупп (Оренбург, Троицк, Омск, Петропавловск, Семипалатинск). Однако зачатки театр. любительства в те годы не привели к формированию постоянных театр. трупп.

После Октябрьской революции началось интенсивное развитие казах. нац. культуры, в т. ч. театр. иск-ва. В годы гражданской войны появились казах. театр. любительские кружки в школах, клубах, частях Красной Армии. В 1925 в столице республики Кзыл-Орде создан первый казах. проф. театр (с 1928 в Алма-Ате), куда вошли участники художеств. самодеятельности. Т-р ставил пьесы нац. драматургов, особенно — М. Ауэзова («Енлик и Кебек», «Жёны-соперницы»), С. Сейфуллина («Красные соколы»), Б. Майлина, Ж. Шанина. На первом этапе драматич. т-ру было поручено и развитие муз. иск-ва; наряду со спектаклями он давал концерты, вечера нар. творчества и т. п. Т-р был прочно связан с жизнью казах. народа. В актёре ценились знание быта, умение воспроизвести на сцене подмеченный в народе характер. Сильное влияние на т-р имело нар. творчество, особенно старинные поэмы, придававшие исполнению романтич. приподнятость. Однако отрыв от сов. театр. культуры задерживал рост казах. т-ра. Общий рост экономики и культуры Казахстана в нач. 30-х гг. вызвал (начиная с 1933) мощный подъём нац. театр. иск-ва на основе освоения культуры и опыта всего сов. н, в первую очередь, рус. т-ра. В республиканский т-р драмы были привлечены проф. режиссёры, поднявшие художеств. уровень спектаклей. В репертуаре появились пьесы сов. драматургии и мировой классики («Любовь Яровая», 1937, «Ревизор», 1936, «Отелло», 1939). Театр стал центром художеств. жизни республики, способствовал росту драматургии, развитию местных т-ров.

В 1933 в Алма-Ате создан казах. муз. т-р, ставивший вначале муз. драмы. «Айман и Шолпан» Ауэзова (1933), «Кыз-Жибек» Мусрепова (1934) и «Жалбыр» Джандарбекова (1936) (муз. Е. Брусиловского) были показаны на декаде казах. иск-ва (1936) в Москве. В 1936 т-р реорганизован в т-р оперы и балета с двумя труппами — казахской и русской — и перешёл на оперный репертуар. Первая казах. опера — «Ер-Таргын» Брусиловского поставлена в 1937. В 1934 в Алма-Ате вместо сезонных трупп создан постоянный рус. т-р. Тогда же началось развитие сети областных т-ров, возникавших на основе художеств. самодеятельности, но позднее (с 1937) пополненных актёрами-профессионалами. В 1940 в республике было 7 казах. областных и 14 районных (колхозно-совхозных) т-ров. Кадры для т-ров Казахстана готовили: Алма-атинское театр. уч-ще, ГИТИС, Алма-атинская и Моск. консерватории, Ленинградский техникум сценич. иск-в, Ленингр. хореографич. уч-ще и др.

В годы войны казах. т-ры создали спектакли о борьбе народа: в драм. т-ре — «Гвардия чести» Ауэзова и Абишева, в опере — «Гвардия, вперёд!», либр. Муканова, муз. Брусиловского и др. Развитию театр. иск-ва в республике способствовала деятельность т-ров, эвакуированных из Москвы, с Украины и др. В Алма-Ате создан т-р для детей и юношества (рус. труппа в 1945, казах.—в 1948).

Однако влияние культа личности замедляло творч. развитие нац. т-ра, порождало нац. ограниченность, бесконфликтность, идейную бедность спектаклей. В конце 40-х гг. т-ры сняли с репертуара спектакли, рисовавшие прошлую жизнь казах. народа («Кыз-Жибек», «Енлик и Кебек» и др.). Только после разоблачения культа личности были восстановлены прежние и появились новые историч. и фольклорные спектакли: драмы «Чокан Валиханов» Муканова, «Майра» Тажибаева, опера «Назугум» уйгурского композитора Кужамьярова.

Спектакли «Одно дерево — не лес» Тажибаева, «Волчонок под шапкой» Мухамеджанова, «Сауле» Ахтанова — в драм. т-ре; опера «Золотые горы» Кужамьярова и Тлендеева, балет «Дорогой дружбы» Тлендеева, Степанова, Манаева, определили новый этап развития нац. т-ра.

Казах. т-р многогранно отобразил жизнь своего народа в прошлом и настоящем. На сцене т-ров были созданы красочные образы героев старинного эпоса (Кыз-Жибек, Козы-Корпеш, Ер-Таргын), нар. сказаний (Енлики Кебек), деятелей казах. культуры (Чокан Валиханов, Абай, Ахан-сере), героев гражд. войны (Амангельды), показаны наши современники, ярко обрисованы черты их характеров.

В 1962 в Казах. ССР существовали: в Алма-Ате — Казах. Академич. т-р драмы им. М. Ауэзова, Казах. Академический т-р оперы и балета им. Абая, Алма-атинский рус. т-р, Театр для детей и юношества; на местах — областные казах. т-ры в Гурьеве, Джамбуле, Караганде, Кзыл-Орде, Чимкенте, объединённый рус.-казах. т-р в Семипалатинске, областные рус. — в Караганде, Кустанае, Павлодаре, Петропавловске, Уральске, Усть-Каменогорске, Целинограде; корейский — в Кзыл-Орде; районный казах. — в Уиле Актюбинской области; уйгурский т-р.

Значит. вклад в развитие казах. театр. иск-ва внесли драматурги М. Ауэзов, Г. Мусрепов, С. Муканов, А. Тажибаев, А. Абишев; композиторы А. Жубанов, Е. Брусиловский, М. Тулебаев; нар. арт. СССР К. Байсеитова, Ш. Айманов, К. Куанышпаев, Р. Джаманова, Е. Серкебаев; нар. арт. Казах. ССР К. Бадыров, Х. Букеева, Ш. Джандарбекова, К. Карысов, Р. Койчубаева, С. Кожамкулов, С. Майканова, С. Тельгараев, М. Суртубаев, Е. Умурзаков — в драме, Р. и М. Абдуллины, К. Байсеитов, Ш. Бейсекова, К. Джандарбеков, Б. Досымжанов, М. Ержанов, Г. Курмангалиев, А. Умбетбаев — в опере, в областных т-рах — А. Абдуллина и Г. Хайруллина (Чимкент), С. Кыдралин и К. Сакиева (Семипалатинск).

Нац. т-р помог казах. народу внести свой вклад в общую сокровищницу сов. многонац. иск-ва и одновременно содействовал приобщению казах. народа к достижениям всей сов. и мировой культуры.

Лит.: Львов Н., Казахский театр. Очерк истории, М., 1961; Канапин А. К. и Варшавский Л. И., Искусство Казахстана, Алма-Ата, 1958; Олидор О., Путь к зрелости, «Театр», 1958, № 12; Сурков Е., Народ смотрит в будущее, там же, 1959, № 3; Театры Казахстана. Фотоальбом, Алма-Ата, 1961. *И. Л.*

КАЗА́ХСКИЙ ТЕА́ТР О́ПЕРЫ И БАЛЕ́ТА ИМ. АБА́Я (Казахский ордена Ленина академический театр оперы и балета им. Абая) — основан в 1933 в Алма-Ате как казахский муз.-драматич. театр (был открыт 13 янв. 1934). В 1935 в составе т-ра были образованы рус. оперная (первый спектакль 1935) и балетная (первый спектакль 1938) труппы. В 1936 т-р преобразован в Гос. объединённый т-р казах. и рус. оперы (спектакли шли на казах. и рус. яз.). В 1939 получил назв. Государственный театр оперы и балета Казахской ССР; в августе 1945 в связи со 100-летием со дня рождения выдающегося казах. поэта-просветителя Абая Кунанбаева т-ру было присвоено имя Абая. В 1959 т-р награждён орденом Ленина. На сцене этого т-ра пост. популярная нац. муз. драма «Кыз-Жибек» Брусиловского (1934), оперы «Абай» Жубанова и Хамиди (1944), «Биржан и Сара» Тулебаева (1946, Гос. пр. СССР, 1949) и др. Балетная труппа т-ра пост. казах. нац. балеты, в т. ч. «Камбар и Назым» Великанова (1950), «Дорогой дружбы» Тлендеева, Степанова и Манаева (1958) и др. Т-р ставит классич. и сов. оперы и балеты. В 1936 и 1958 т-р принял участие в декадах казах. иск-ва в Москве. В т-ре была воспитана выдающаяся представительница казах. оперного иск-ва нар. арт. СССР К. Байсеитова. В труппе т-ра (1962): нар. арт. СССР — певец Е. Серкебаев, певица Р. Джаманова; нар. арт. Казах. ССР — певцы Г. Курмангалиев, Р. и М. Абдуллины, С. Абжанов, Б. Досымжанов, К. Кенжетаев, А. Умбетбаев, певицы — А. Байкадамова, Ш. Бейсекова, А. Круглыхина; засл. арт. Казах. ССР — Э. Епонешникова, А. и Р. Мусабековы, О. Симонова; в балетной труппе — засл. арт. Казах. ССР З. Райбаев, Р. Тажиева, С. Тулусанова, Н. Викентьева, К. Карабалина, С. Кушербаева, И. Манская. В развитии т-ра активное участие приняли режиссёры — нар. арт. Казах. ССР К. Джандарбеков и К. Байсеитов, засл. деят. иск-в Казах. ССР, Ю. Рутковский; дирижёры — нар. арт. Казах. ССР Г. Дугашев и Н. Тлендеев, Т. Османов, Е. Манаев, В. Чернов; балетмейстер засл. деят. иск-в Казах. ССР Д. Абиров; художники — А. Ненашев, В. Колоденко и др.

РЕПЕРТУАР ТЕАТРА

(в скобках указаны фамилии постановщиков)

1934. «Кыз-Жибек» Брусиловского (Байсеитов).

1936. «Жалбыр» Брусиловского (Джандарбеков).

1937. «Ер-Таргын» Брусиловского (Джандарбеков).

1938. «Айман и Шолпан» Брусиловского (Байсеитов), «Калкаман и Мамыр» Великанова, «Лебединое озеро» (Жуков).

1939. «Терен-куль» Надирова (Дысковский и Хусаинов), «Раймонда» Глазунова.

1940. «Бекет» Зильбера (Байсеитов), «Туткын-кыз» («Пленница») Великанова (Байсеитов), «Золотое зерно» Брусиловского (Юнгвальд-Хилькевич), «Весна» Надирова (Чекрыгин).

1941. «Кыз-Жибек» Брусиловского (возобновление) «Нергиз» Магомаева (Юнгвальд-Хилькевич).

1942. «Гвардия, вперёд!» Брусиловского (Джандарбеков).

1943. «Данси» Палиашвили (Байсеитов), «Казахская сюита» Надирова (Березовская), «Жизель» Адана (Уланова).

1944. «Чио Чио-сан» (Сац), «Абай» Жубанова и Хамиди (Джандарбеков).

1945. «Амангельды» Брусиловского и Тулебаева (Байсеитов).

1946. «Евгений Онегин» (Байсеитов), «Биржан и Сара» Тулебаева (Джандарбеков).

1947. «Тулеген Тохтаров» Жубанова и Хамиди (Байсеитов).

1948. «Кармен» (Джандарбеков).

1949. «Алтынчеч» Жиганова (Байсеитов).

1950. «Доктор Айболит» Морозова (М. Моисеев), «Аршин мал алан» Гаджибекова (Джандарбеков), «Красный мак» Глиэра (М. Моисеев), «Камбар и Назым» Великанова (М. Моисеев).

1951. «Морозко» Красева (Рутковский).

1952. «Юность» Чулаки (Абиров), «На берегах Иссык-куля» Власова, Малдыбаева и Фере.

1953. «Эсмеральда» Пуни, Глиэра и Василенко (Абиров), «Дударай» Брусиловского (Байсеитов), «Берег счастья» Спадавеккиа (Романовский).

1954. «Ер-Таргын» Брусиловского (Джандарбеков), «Чародейка» Чайковского (Малявин), «Спящая красавица» (Ковалёв).

1955. «Кыз-Жибек» Брусиловского (Джандарбеков), «Медный всадник» Глиэра (Ковалёв).

1956. «Назугум» Кужамьярова (Джандарбеков), «Шурале» (Абиров).
1957. «Биржан и Сара» Тулебаева (Джандарбеков), «Джунгарские ворота» Степанова (Ковалёв), «Дударай» Брусиловского (возобновление; Байсеитов).
1958. «Абай» Жубанова и Хамиди (Джандарбеков и Байсеитов), «Дорогой дружбы» Тлендеева, Степанова и Манаева (Абиров, Захаров, Ковалёв), «Бахчисарайский фонтан» (Захаров, Абиров).
1959. «Камбар и Назым» Великанова (возобновление), «Амангельды» Брусиловского и Тулебаева (Кенжетаев).
1960. «Жизель» Адана (Селезнёв), «Алтын таулар» («Золотые горы») Кужамьярова и Тлендеева (Байсеитов и Домбровский), «Большой вальс» Штрауса (Шульгина), «Кыз-Жибек» Брусиловского (Байсеитов, Джандарбеков).
1961. «Шурале» (возобновление; Абиров), «Даиси» Палиашвили (возобновление; Байсеитов), «Старик Хоттабыч» Зацепина (Абиров).
1962. «Жалбыр» Брусиловского (Байсеитов).

Лит.: Мекишев Б., Бисенова Г., Казахский госуд. академич. театр оперы и балета им. Абая, Алма-Ата, 1954; Мессман В., Возрождение песни, Алма-Ата, 1958; Қазақ халқының музыкалық театры (Музыкальный театр казахского народа), Алма-Ата, 1961; Львов Н., Казахский театр. Очерк истории, М., 1961. *И. Л.*

КАЗАХСКИЙ ЧИМКЕНТСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР. Основан в 1934. В 1938—39 труппа пополнилась выпускниками казах. студии Ленингр. театр. уч-ща (Х. Букеева, Г. Хайруллина, Х. Шаженов и др.). В дни войны т-р пост. «Гвардия чести» Абишева и Ауэзова (1942), «Не всё коту масленица» Островского (1944). В 50-е гг.—«Абай» (по Ауэзову, 1951), «Ибрай Алтынсарин» Ахинжанова, «Амангельды» Мусрепова, «Ревизор» (1952); «Цвети, степь!» Тажибаева (1953), «Чокан Валиханов» Муканова, «Жалбыр», муз. драма Майлина и Брусиловского (1955), «Без вины виноватые» (1956); «Майра» Тажибаева (1957), «Свет и тень» Адамбекова, «Волчонок под шапкой» Мухамеджанова (1960), «Лиса и виноград» Фигейреду (1961). В 1956 реж. А. Ордабаев и актёр К. Шанин написали и пост. пьесу «Сила убеждения»; в 1961 т-р пост. пьесу местного автора А. Байтанаева «Современники» (инсц. романа С. Ерубаева «Мои ровесники»). В т-ре работали режиссёры Ю. Л. Рутковский и М. Г. Насонов. В труппе (1962): нар. арт. Казах. ССР А. Абдуллина, засл. арт. Казах. ССР Ж. Серикбаева, С. Иргалиев, А. Мухамедьяров, Д. Турсунов, А. Шанин, артисты С. Досмагамбетов, М. Утебаев, Е. Садакбаева и др.; гл. реж.—засл. арт. Казах. ССР В. И. Дьяков.

Лит.: Львов Н., Казахский театр. Очерк истории, М., 1961, с. 158—164. *А. Ив.*

КАЗАХСТАНСКИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА (Театр для детей и юношества Казахстана). Создан в 1944. Рус. труппа начала спектакли в 1945, казах. труппа — в 1948. Организатор и первый режиссёр т-ра — Н. Сац, в дальнейшем руководителями т-ра были: Е. Маркова, Б. Гронский, А. Мадиевский, В. Добронравов, М. Косубаев. Казах. труппа осуществила спектакли из жизни казах. молодёжи — «Молодая жизнь» Иманжанова (1949), «Лучистый камень» (1949), «Весенний ветер» (1953), «Баловник» (1954) Хусаинова, «Ибрай Алтынсарин» Ахинжанова (1951); сказки—«Золотой биток» Ахинжанова и Бадырова (1948), «Алдар Косе» Хусаинова (1953), «Красавица Аягоз» Сатыбалдина (1956), классическую драматургию — «Коварство и любовь» (1952), «Проделки Скапена» (1960). В 1957 совместно казах. и рус. актёрами пост. «Мятеж» по Фурманову на рус. яз. Рус. труппа пост. «Красную шапочку», «Снежную королеву» Шварца, «Аттестат зрелости» Гераскиной, классич. драматургию (Островский, Горький, Шекспир, Мольер).

В составе т-ра для детей и юношества в 1962 были: нар. арт. Казах. ССР С. Саттарова, засл. арт. Казах. ССР — Б. Калтаев, К. Кожабеков, К. Умурзаков, А. Умурзакова (Ергужинова), в русской труппе — Г. В. Кузьменков, О. В. Решетниченко.

Лит.: Канапин А. К. и Варшавский Л. И., Искусство Казахстана, Алма-Ата, 1958. *И. Л.*

КАЗАЧЁНКО, Георгий Алексеевич [21.IV(3.V).1858—18.V.1938]—русский композитор, дирижёр, хормейстер, педагог. Муз. образование получил в Придворной певческой капелле и в Петерб. консерватории (по классу композиции — у Н. А. Римского-Корсакова), к-рую окончил в 1883. С 1889 К.— хормейстер Мариинского т-ра, преподаватель пения в хоровых классах оперы и др. Деятельность К. способствовала поднятию хоровой культуры спектаклей Мариинского т-ра. Написал оперы: «Князь Серебряный» (на собств. либр. по одноим. роману А. К. Толстого, 1892, Мариинский т-р, под упр. автора), «Пан сотник» (на собств. либр. по поэме «Кобзарь» Шевченко, 1902, петерб. Нар. дом), «Марфинька» (по комедии В. Крылова «Девичий переполох») и др. В сценич. произв. К.— мн. массовых сцен и хоров, использованы мелодии рус. и укр. нар. песен. С 1924 К.— профессор Ленингр. консерватории.

Лит.: Иванов М. М., История музыкального развития России, т. 2, СПБ, 1912, с. 82—84.

КАЗБЕ́ГИ, Александр [8 (20).I.1848, с. Степанцминда, ныне Казбеги,— 10 (22). XII. 1893, Тифлис] — грузинский писатель, драматург. Род. в богатой дворянской семье. В 1867—70 учился в Тифлисе и Москве, в Петровской (ныне с.-х.) академии. Лит. деятельность начал в 1880. Автор выдающихся произв. груз. прозы. К. принадлежит ряд пьес, в т. ч. «Мученица Кетевана» (1889) о судьбе царицы Кетеваны, сохранившей верность родине, «Арсен» (1882) о нар. герое Арсене Одзелашвили. На сценах груз. т-ров шли инсценировки произв. К.— «Хевисбери Гоча» (1945) и др. К. выступал как актёр в груз. драм. спектаклях.

Соч.: Полное собр. соч., т. 1—4, Тбилиси, 1948—50 (т. 3 и 4—пьесы) (на груз. яз.).
Лит.: Гришашвили И., В старом театре, Тбилиси, 1948; Бенашвили Д., Александр Казбеги. 1848—1948, Тбилиси, 1948; Гришашвили И., Театральные письма, Тбилиси, 1960 (на груз. яз. все изд.). *А. П.*

КАЗБЕ́ГИ, Николай Иванович (р. 1910) — грузинский советский театральный художник. Засл. деят. иск-в Груз. ССР. Работу в т-ре начал в 1929. Оформлял спектакли в Т-ре им. К. Марджанишвили, Муз. комедии, в т-рах Кутаиси, Батуми, Поти. В 1940—43— гл. художник Груз. ТЮЗа (Тбилиси), в 1943—58 — Сухумского т-ра. Спектакли, оформленные К., отличаются выразительностью формы, ярким колоритом, лёгкостью. Среди его лучших работ: «Отелло», «Дон Карлос» в Сухумском т-ре, «Гибель эскадры» в Т-ре им. Марджанишвили, «Сильва» Кальмана в т-ре Муз. комедии, «Большой Иван» Преображенского в Груз. т-ре кукол.

КАЗЕ́ЛЛА (Casella), Альфредо (25. VII. 1883—5.III.1947) — итальянский композитор, пианист, дирижёр. Виднейший представитель модернизма в Италии. Музыке обучался сначала в Турине, затем в Парижской консерватории (по классу композиции—у Г. Форе). Как пианист и дирижёр гастролировал во мн. европ. странах; в 1926 и 1935 выступал в Москве и Ленинграде. Автор хореографич. комедии «Монастырь над водой» (1925, т-р «Ла Скала», Милан), балетов «Чаша» (1924, Париж), «Комната рисунков» (1940, Рим), «Роза сновиденья» (1943, там же) и др., опер «Женщина-змея» (по сказке К. Гоцци, 1932, Рим), «Сказка об Орфее» (на текст А. Полициано, 1932, Венеция) и «Соблазнённая пустыня» (1937, пост. на фестивале «Флорентийский музыкальный май»), соч. в др. жанрах. Автор монографий о И. С. Бахе, И. Стравинском, критич. статей и др.

Лит.: Cortese L., A. Casella, Genova, [1935]. *Св. Г.*

КАЗИКО, Ольга Георгиевна [р. 12 (25).IV. 1900]—русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1956). Чл. Коммунистич. партии с 1945. Доцент (1952) по кафедре «Сценическая речь» Ленингр. театр. ин-та. В 1922 окончила Школу рус. драмы в Петрограде (класс Л. С. Вивьена). В том же году начала сценич. деятельность (Школа-студия при Академич. т-ре драмы в Петрограде). В 1922—27 работала в т-рах Витебска, Смоленска, Ленингр. т-ре «Вольная комедия», Киевском т-ре драмы, Кременчугском т-ре. Роли: Луиза («Коварство и любовь»), Кларисе («Слуга двух господ» Гольдони), Рози («Бой бабочек» Зудермана) и др. С 1927 — актриса Большого драм. т-ра в Ленинграде. Остро современное, смелое по краскам исполнение ролей Ксении («Разлом», 1927) и Гоги («Человек с портфелем», 1928) положило начало активной работе К. над образами в пьесах сов. драматургов. Убедительно и увлечённо передаёт К. цельность, моральное здоровье, оптимизм, черты нового в образах Вали («Заговор чувств» Олеши), Мурки («Линия огня» Никитина), Маши («После бала» Погодина). Жизнеутверждающий характер иск-ва К., присущие ей лиризм, ирония, ощущение «историч. перспективы» роли нашли выражение в пьесах Горького: Шура («Егор Булычов и другие», «Достигаев и другие»), Елена («Мещане»), Настя («На дне»), Юлия Филипповна («Дачники»), Татьяна Луговая («Враги»), Лидия Богаевская («Варвары»). Комедийное дарование актрисы проявилось в ролях Беатриче («Много шуму из ничего»), Епанчиной («Идиот» по Достоевскому). Драматизмом, сердечной мудростью проникнуты созданные актрисой образы Веры Филипповны («Сердце не камень» Островского), Савиной («В поисках радости» Розова, 1957), Бабушки («Обрыв» по Гончарову, 1956).

Лит.: Малюгин Л., Ирония и лирика. О творчестве О. Казико, «Искусство и жизнь», Л., 1939, № 2, с. 22—24; Любинский И., Правда театра, «Театр», 1940, № 7; Золотницкий Д., Горький на ленинградской сцене, в сб.: Театр и жизнь. Сб., Л.—М., 1957, с. 11—44. *С. Др.*

КАЗИМИР (Kazimir), Карой (р. 1928) — венгерский режиссёр. В 1955 окончил Будапештский театр. ин-т. В 1957 пост. «Оптимистическую трагедию» в Т-ре им. Петёфи (Будапешт). С 1960 работает в Т-ре им. Йокаи. Режиссёрское иск-во К. отличается стремлением к заострённо-публицистич. форме, поискам нового условного решения оформления спектакля.

Среди др. пост.: «Люди из Будапешта» Мештерхази (1958), «Одна» Алёшина (1958), «Лисистрата» Аристофана (1959), «Война и мир» по Толстому (инсц. Пискатора, 1959) — все спектакли пост. в т-ре «Вигсинхаз». *А. Гер.*

КАЗИМИ́РОВА, Екатерина Григорьевна (р. 1921)—молдавская советская актриса. Нар. арт. Молд. ССР (1960). Депутат Верх. Совета Молд. ССР. В 1939 окончила Одесское театр. уч-ще и начала свою актёрскую деятельность в Молд. драм. т-ре Тирасполя. Роли: Любовь Гордеевна, Полина («Бедность не порок», «Доходное место» Островского); Галя («Майская ночь» по Гоголю), Беатриче («Слуга двух господ»), Надя («Враги»), Сынзяна («Сынзяна и Пепеля» Александри), Зоя («Потерянное письмо» Караджале), Нила Снежко («Барабанщица» Салынского), Флоричика («Гайдуки» Ром-Лебедева), Маша Забелина («Кремлёвские куранты»). Глубоким драматизмом овеян образ Катерины («Гроза»), живописностью и внутр. силой отличается в исполнении К. Гонерилья («Король Лир»). Сценич. образы К. овеяны лиричностью и теплотой.



О. Г. Казико в ролях: 1. Ксения. 2. Юлия Филипповна.

«КАЗИНО» (Casino) — первый частный датский театр. Работал в 1848—1937 в Копенгагене. Основан актёром и антрепренёром Х. В. Ланге для обслуживания демократич. слоёв городского и сельского населения. Организация т-ра происходила в ожесточённой борьбе с реакционными правящими кругами. Труппа т-ра состояла из драм. актёров, танцоров (К. Шмидт, П. Хансен, сёстры Прайс и др.). Спектакли сопровождались музыкой. В 50—60-х гг. 19 в. решающее значение для работы «К.» имело творчество Х. К. *Андерсена*, написавшего для этого т-ра сказочные комедии: «Дороже жемчуга и злата» (1849), «Оле Лукойе» (1850), «Бузинная матушка» (1851) и принявшего участие в их постановке. Демократизм и антибурж. направленность комедий Андерсена, надолго вошедших в репертуар т-ра, весёлая праздничность спектаклей, сочетавших драму, пение, танцы, определили в эти годы идейно-эстетич. направленность работы «К.». Однако вскоре художеств. уровень спектаклей снизился, театральные представления превратились в эффектные, феерические, трюковые зрелища. С 80-х гг. 19 в. на сцене «К.» преобладали оперетты и т. н. «народные» комедии второстепенных авторов, идиллически изображавшие крестьянский быт.

Лит.: Neiiendam R., Casino. Oprindelse og historie i omrids, Kbh., 1948. *Вл. М.*

КАЙБИ́ЦКАЯ, Галия Мутыгулловна [р. 8(21).V. 1906] — татарская советская артистка оперы (колоратурное сопрано). Нар. арт. Тат. АССР (1939). Сценич. деятельность начала в возрасте 15 лет в Уральской тат. драм. труппе. В 1923—34— актриса Т-ра им. Камала. Роли: Мария Антоновна («Ревизор»), Офелия, Дездемона, Луиза Миллер. В 1934—1938 училась в Тат. оперной студии при Моск. консерватории. С организацией Гос. тат. т-ра оперы и балета (1939) К. становится одной из его ведущих артисток. Играла роли в первых тат. драмах: Галиябану (о. п. Сайдашева), Майсара, Гюлендэм («Заигар шэл», «Кандырбу» Тинчурина) и др. К. исполняла гл. партии в первых нац. татарских операх: Райхана («Качкын» Жиганова), Галиябану (о. п. Музафарова), Алтынчеч (о. п. Жиганова), Фарида (о. п. Юдина), в первой тат. муз. комедии — роль Сарван («Башмачки» Д. Файзи) и др. К. успешно выступала также в классич. оперном репертуаре: Снегурочка, Марфа, Джильда, Виолетта, Розина и др.



Г. Кайбицкая в роли Гюльзем. «Наёмщик».

Лит.: Латыйфуллин М., Г. Кайбицкая, Казань, 1957 (на тат. яз.). *М. Лифш.*

КАЙДУ, Эпп (наст. имя и фам.—Лейда Пауловна Ирд)[р. 2(15).IV.1915] —эстонский советский режиссёр и актриса. Нар. арт. Эст. ССР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1940. Окончила в 1936 студию драм. иск-ва в Тарту. В 1937—39 работала в Тарту-



ском рабочем т-ре. После восстановления Сов. власти в Эстонии в 1940 вступила в т-р «Ванемуйне» (Тарту). В годы Отечеств. войны работала в Эстонских художеств. ансамблях в Ярославле. С 1940—актриса, с 1947 — режиссёр т-ра «Ванемуйне». Спектакли К. характеризуются чётким раскрытием темы драматургич. произв., психологич. глубиной. К.-режиссёр достигает слияния слова, музыки, танца, ансамблевости игры, выразительности массовых сцен. Пост.: «Борьба без линии фронта» Якобсона (1947), «Губернатор провинции» Шейнина, бр. Тур (1948), «Неуловимое чудо» Вильде (1952), «Железный дом» Таммлаана (1954), «Любовь Яровая» (1957); «Новогодняя ночь» Лийвеса (1958), «Живой труп» (1960); «Призраки» Якобсона (1960, в Рабочем театре в Финляндии); оперетты «Вольный ветер» Дунаевского (1948), «Только мечта» (1955) и «Лесной цветок» (1960) Кырвера и Лийвеса, «Кому нужны деньги» Мазанца (1959).



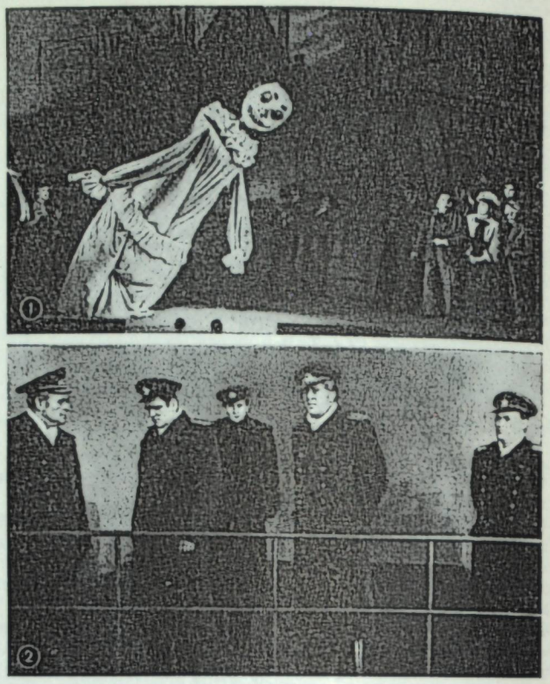
Э. Кайду в роли Королевы. «Двенадцать месяцев» Маршака.

Актёрские работы К. отмечены яркостью, разнообразием деталей, искренностью и теплотой. Роли: Салли («Железный дом» Таммлаана), Эмилия Вярихейн («Жизнь в цитадели» Якобсона), Королева («Двенадцать месяцев» Маршака), Элиза Дулиттл («Пигмалион» Шоу), Лаврова («Великая сила» Ромашова), Куикли («Виндзорские проказницы»), Глафира («Егор Булычов и другие»).

Лит.: Eesti Nõukogude teater. 1940—1960, Tallinn, 1960, с. 25—60; Eesti Nõukogude teater. Almanahh I, Tallinn, 1954, с. 94—118. *Эв. К.*

КАЙЗЕР (Kaiser), Вильгельм (29.VIII.1813—21.VIII.1892) — немецкий актёр и режиссёр. Дебютировал в 1836 в Дессау, затем выступал в Глогау, Тернице, Альтенбурге, Ганновере, Мюнхене. С 1857 — актёр Берлинского королевского т-ра, в 1869 по приглашению Э. Девриента занял пост директора придворного т-ра в Карлсруэ. В 1872—79 выступал как гастролёр во мн. городах Германии. Конец жизни провёл в Зигмарингене.

К. играл гл. обр. характерные роли, его творчество было суховато, рационалистично; исполнение К. отличалось строгой продуманностью, детальной разработкой отд. эпизодов. Лучшие роли: Диего («Сид» Корнеля), Вагнер и Мефистофель («Фауст» Гёте), Альба («Дон Карлос»), Саладин, Одоардо («Натан Мудрый», «Эмилия Галотти» Лессинга), Вернер («Вильгельм Телль» Шиллера) и др. У К. был незаурядный педагогич. талант, он занимался сценич. иск-вом с актёрами Королевского т-ра. В 1858 под руководством К. начал свою творческую жизнь Э. *Поссарт*. При обучении актёров К. особое внимание уделял сценич. речи, старался добиться от них безупречного владения словом, придавал большое значение внешней характерности, воспитывал у актёров стремление к продуманной, виртуозной игре. *Г. Гур.*



Сцены из спектаклей в пост. Э. Кайду: 1. «Лесной цветок». 2. «Океан» Штейна.

КАЙЗЕР (Kaiser), Георг (25.XI. 1878—5.VI. 1945)— немецкий драматург. Один из наиболее значительных драматургов *экспрессионизма*. По количеству постановок его пьесы занимают в экспрессионистич. т-ре первое место. Первая законченная пьеса К.— трагикомедия «Ректор Клейст» (1903—05)— была запрещена цензурой (пост. в Кёнигсберге в 1918). В ранних драмах — «Еврейская вдова» (1911, пост. 1921), «Король-рогоносец» (1913, пост. 1921), «Давид и Голиаф» (1914, пост. 1921) — К. использовал легендарные сюжеты для изображения чувственной страсти как изначальной стихийной силы в духе З. Фрейда и Ф. Ведекинда. В пьесе «Европа» (1915, пост. 1920, Берлин) К. критикует бурж. эстетизм, подготовляя почву для теории экспрессионизма. 2-й период творчества К. приходится на годы расцвета экспрессионизма (1914—20), он создал в это время свои наиболее значит. социальные драмы. В них он выступал с резкой критикой войны — историч. пьеса «Граждане Кале» (1914, пост. 1917, Новый т-р Франкфурт-на-Майне), с критикой бурж. общества за его жажду наживы, социальную несправедливость и чудовищные преступления — пьесы «С утра до полуночи» (1916, пост. 1917), «Ад, путь, земля» (1919, Лессинг-театр). В драматич. трилогии «Коралл» (1917, Новый т-р, Франкфурт-на-Майне), «Газ I» (1918, Берлин), «Газ II» (1920, Новый т-р, Франкфурт-на-Майне) драматург выступал в защиту прав человека, показывал жестокую эксплуатацию рабочих на военном газовом заводе, превращение людей в автоматы, придатки машин. Но осуждая капитализм за стремление к обезличиванию человека, К. не понимал значения рабочего движения, отрицал революц. методы борьбы, призывал к нравственному самоусовершенствованию. Герой К.—индивидуалист-одиночка, пытающийся искупить вину всех членов общества добровольной смертью и отречением. Непротивление злу насилием, мирная жизнь среди природы — таков положительный идеал К., его антимилитаризм является по существу буржуазным пацифизмом. Художественный метод драматургии К. во второй период его творчества экспрессионистичен, его отличает крайний схематизм изображения, отсутствие индивидуализации героев, риторика, напряжённый драматизм, предельный лаконизм языка. К сер. 20-х гг. драматургия К. в значительной мере утрачивает критич. заострённость и черты экспрессионистич. стиля. Это объясняется временной стабилизацией капитализма. Наряду с комедией «Рядом» (1923, Берлинский т-р комедии), в к-рой осмеяние бурж. нравов сочетается с призывом к всеобщей любви, К. пишет развлекат. пьесы «Бегство в Венецию» (1923, Берлин) и «Бульварщина» (1924, Берлин и Франкфурт-на-Майне, рус. пер. «Кинороман»). Наступление фашизма вновь вызывает обращение драматурга к политич. тематике и к сатирич. жанру: «Октябрьский день» (1928), «Миссисипи» (1930, Дармштадт), сатирич. драма «Кожаные головы» (1928, Новый т-р, Франкфурт-на-Майне). В последней пьесе особенно проявился протест писателя-гуманиста против надвигающейся фашистской опасности, драматург бичует фашистов, превращающих страну в казарму. В 1933 произв. К. были запрещены в Германии. В 1938 он эмигрировал в Голландию, а потом в Швейцарию. В эмиграции он написал 13 драм. В пьесе «Солдат Танака» (1940, Цюрих и Нью-Йорк) К. сочувственно изображает гибель японского солдата, раздавленного военной машиной империи. Фашистский режим К. разоблачает в драмах «Дважды Амфитрион» (1944, Цюрих), «Наполеон в Новом Орлеане» (1950, Карлсруэ) и др. Драмы К. с успехом идут в т-рах ГДР (Берлинский т-р им. М. Горького, Дрезденский т-р) и ФРГ (Т-р в Ганновере). В СССР пьесы К. ставились в 20-е гг.: коллектив Дома печати в Москве в 1923 пост. «Газ I»; Студия Малого т-ра в 1926 пост. «Кинороман» и др.

Соч. в рус. пер.: Драмы, М.—П., 1923; Кинороман, Л., 1925.

Лит.: Omankowski W., G. Kaiser und seine besten Bühnenwerke, B., 1922; Fivian E. A., G. Kaiser und seine Stellung im Expressionismus, Münch., 1947; Fürdaner V., G. Kaisers dramatisches Gesamtwerk, B., 1949; Elle A., Technische und soziale Probleme in der Dramenstruktur G. Kaisers, Köln, 1959. *Нат. В.*

КАЙЗЕР (Kayser), Карл (р. 14.V.1914) — немецкий режиссёр и театральный деятель. Был генеральным интендантом (директор и гл. реж.) Нем. нац. т-ра в Веймаре, затем лейпцигских т-ров (оперного, двух драматич. и детского). В начале режиссёрской деятельности для К. было характерно нек-рое стремление к натурализму, его спектакли изобиловали бытовыми деталями, в последующие годы он пришёл к монументальному, лаконичному решению спектаклей. Его интересует гл. обр. проблема актёрского ансамбля. К. ставил классич. драматургию — «Орлеанская дева», «Валленштейн», «Дон Карлос» Шиллера, «Макбет»; совр. драматургию — «Счастье не падает с неба» Клима, «Чёртов круг» Виппера, «Зимняя битва» Бехера и др. Особое место в творчестве К. занимает пост. советских пьес— «Оптимистическая трагедия», «Любовь Яровая» (1952); «Интервенция» Славина (1956), «Иркутская история» Арбузова (1959). Нац. пр. (1952).

Соч.: Arbeit am Sowjetdrama — ein Bewusstseinhildender Faktor, «Theater der Zeit», 1952, № 8.

Лит.: Ergenbeck F., Aus dem Theaterleben, Aufsätze und Kritiken, B., 1959. *Зин. П.*

КАЙНАР (Kainar), Йосеф (р. 29.VI.1917) — чешский поэт и драматург. Автор своеобразных лит. сценич. монтажей, антифашистской сатиры «Жестяной

цирк» (1946), сатирич. скетча, направленного против атомной истерии, «Дело Айбиша» (1946, Т-р сатиры, Прага). В 1947 К. написал сатирич. пьесу «Убу вернулся, или Рубцов не будет», пост. в том же году в Новом т-ре сатиры. В 1958 К. написал комедию «Покойный Насредин» — политич. сатиру. К.— автор пьес для кукольных т-ров: «Стишки» (1948), «Златовласка» (1952, Центр. т-р кукол, Прага, Гос. пр., 1953).

Соч.: «Nebožtík Nasredin», Praha, 1959. *Л. Сол.*

КАЙНЦ (Kainz), Йозеф (2.I.1858, Визельбург, Венгрия,— 20. IX. 1910, Вена) — австрийский актёр. Окончил (в 1873) театр. школу Сулковского (Вена). В 1873 выступал в любительских т-рах, в 1875—78— актёр т-ров Касселя, Марбурга, Лейпцига, где играл Фердинанда и Дон Карлоса. В 1878—80 — актёр Мейнингенского т-ра, лучшая роль — принц в драме Клейста «Принц Фридрих Гомбургский». В 1880—83 играл в Мюнхенском т-ре роли молодых героев в классич. репертуаре. В первое десятилетие работы К. формируется его творческая индивидуальность. Не имея внешних данных для амплуа героя (у него была угловатая фигура, невысокий рост, худое нервное лицо), К. достигал глубокого раскрытия внутреннего мира романтических героев—страстных, порывистых, одержимых поисками истины. В 1883—89 актёр работал в Немецком театре в Берлине, который открылся спектаклем «Коварство и любовь» с К. в роли Фердинанда. В этом т-ре К. играл Ромео; Ричарда II (о. п. Шекспира), принца Генри («Генрих IV» Шекспира), Альфонса («Еврейка из Толедо» Грильпарцера) и др. К. достиг высокого мастерства сценич. речи, богатства нюансировки, передающей широкую гамму чувств,— актёр выделял в роли отдельные фразы и слова, чтобы подчеркнуть гл. мысль произведения. Жест и экспрессивная мимика К. выражали стремительность развития мысли и напряжение страстей. Глубокая интеллектуальность и эмоциональная взволнованность сочетались в его творчестве с огненным темпераментом, с лёгкостью и изяществом исполнения. В 1891—92 К. гастролировал в России (Петербург), Дании (где впервые играл Гамлета), Америке.



В 1892—99 К. опять работает в Немецком т-ре. Репертуар его становится разнообразнее — он играет Франца Моора; Марка Антония («Юлий Цезарь» Шекспира), Альцеста («Мизантроп» Мольера), Генриха, Иоганнеса, Беккера («Потонувший колокол», «Одинокие», «Ткачи» Гауптмана). Но натуралистич. направление Немецкого т-ра противоречило творческим убеждениям К. Ему было глубоко чуждо характерное для этого т-ра стремление подменять поэтич. силу иск-ва внешним воспроизведением жизни. Актёр всем своим творчеством опровергал как натурализм, так и условный т-р. С 1899 и до своей смерти (1910) К. был актёром венского «Бургтеатра», где его талант получил наивысшее развитие. Он продолжал играть свои юношеские роли — Ромео, Альфонсо, Дон Карлоса. Но вершиной творчества К. стали Освальд (1900), Гамлет (1901), Фигаро (1904); Тассо, Мефистофель («Торквато Тассо», «Фауст» Гёте, 1906). В этих ролях проявился гуманизм К., его демократизм, в образах К. звучал протест против действительности, уродующей личность человека, страстная вера в силу человеческого разума. Его Гамлет, хрупкий и нежный, был активным одухотворённым искателем истины, в нём были мужество,



И. Кайнц в ролях: 1. Цвири. «Злой дух Лумпацивагабундус» Нестроя. 2. Леон. «Горе тому, кто лжёт» Грильпарцера. 3. Мефистофель. 4. Франц Моор.

постоянная готовность к действию и трагическая горечь, мучительное сознание собственного бессилия, тревожные раздумья о жизни. 12 мая 1910 К. последний раз выступил на сцене в роли Марка Антония. Он умер, не успев сыграть подготовленные им роли Ричарда III, Макбета; Сольнеса («Строитель Сольнес» Ибсена). Актёр-мыслитель, К. стоял на позициях, близких Станиславскому и Художеств. т-ру, был противником натурализма и декадентства. Много выступал на эстраде, покорял слушателей ясностью, силой мысли, к-рая раскрывалась в музыке слова, выразительном жесте. В К.-чтеце соединялся оратор и актёр.

Лит.: Gregori F., J. Kainz, 2. Aufl., 1905; Bab J., Was ist uns Kainz?, B., 1905; Brahm O., Kainz, B., 1910; Briefe von Josef Kainz, W., 1921; Falke K., Kainz als Hamlet, Z., 1911; Richter H., Kainz, W. — Lpz., 1930; Bahr H., Josef Kainz, W., 1910; Wiegler P., Josef Kainz. Ein Genius in seinen Verwandlungen, B., 1941; Kober E., Josef Kainz, W., 1948; Гвоздев А., Западноевропейский театр на рубеже XIX и XX столетий, М.—Л., 1939; его же, Хрестоматия по истории Западного театра..., М.—Л., 1939; Юрьев Ю. М., Записки, т. 2, М.—Л., 1945. *Л. Лоб.*

КАЙРО́Н (Cairón), Сальвадора (2-я пол. 19 в.) — испанская актриса. Дебютировала как танцовщица, затем перешла в драму. С 1865 была первой актрисой театра Эспаньоль, выступала вместе с известным актёром Х. Валеро, к-рый был её мужем. Роли: донья Констанс («Колокол Алмуданны» Палоу), Коль, Инглатеса («Ссоры мудрого короля» Л. де Эгилас). Обладая прекрасной внешностью, играла комедийные и драм. роли. Работам её была присуща тщательность отделки. Рано оставила сцену из-за болезни.

КА́ЙСЛЕР (Kayßler), Фридрих (7.IV.1874 —24.IV. 1945) — немецкий актёр, театральный деятель и драматург. В 1893—94 изучал философию в Мюнхене и Бреславле. В 1895 становится артистом берлинского Немецкого т-ра О. Брама. Творч. деятельность К. в основном связана с т-рами, руководимыми М. Рейнхардтом. В 1900 К. участвует в спектаклях кабаре «Шум и дым», в 1903—05 он—актёр Нового т-ра, с 1905 — Немецкого т-ра. Пост. «Фауста» Гёте (1909, 1911, играл Фауста). В 1918—23 К.— директор берлинского «Фольксбюне», позднее выступает в Гос. т-ре. В 1903—13 сыграл в т-рах, руководимых Рейнхардтом, роли: Одоардо, Вернер («Эмилия Галотти» и «Минна фон Барнхельм» Лессинга), Эдип («Эдип и Сфинкс» Гофмансталя), Гигес («Гигес и его кольцо» Хеббеля), принц Гомбургский («Принц Фридрих Гомбургский» Клейста), Сатин («На дне»), Вильгельм («Праздник мира» Гауптмана), пастор Мандерс («Привидения»). Игра К. отличалась сдержанной силой, даже нек-рой статичностью, его излюбленные образы — трагические, благородные «чистые души», к-рые он воплощал на сцене с огромным мастерством. После кратковременного увлечения натурализмом К. примкнул к экспрессионизму. Будучи директором «Фольксбюне», К. превратил его в экспрессионистич. т-р; под его руководством были осуществлены пост. спектаклей: мистерия Иммермана «Мерлин» (с К. в заглавной роли), «Газ» Кайзера, «Мера за меру» и «Комедия ошибок» Шекспира, «Путь в Дамаск» Стриндберга, «Антигона» Софокла, «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера, «Кот в сапогах» Тика, «Человек-масса» Толлера. Но эти увлечения почти не отразились на игре К., к-рый в своей актёрской практике следовал принципам психологич. реализма — Саранцев («И свет во тьме светит» Л. Н. Толстого, 1923) и др. К.— автор ряда работ, посв. актёрскому иск-ву: «Заметки актёра», т. 1, 1910, т. 2, 1914, т. 3, 1929; «Памяти Й. Кайнца», 1911, и пьес: «Симплициус» (1905), «Чудесный Жан» (1917), «Письмо» (1917) и др. Снимался в кино (с 1912).

Соч.: Gesamtausgabe, Bd 1—3, Roma, 1930.
Лит.: Bab J., F. Kayßler und die Schaubühne, B., 1907; Witte K., Kunstwollen und Kunstforderung F. Kayßlers Greifswald, B., 1940. *Нат. В.*

КАЙТА́НИ, Яоко (р. 28. III. 1921) — японская артистка балета, балетмейстер. В 1942 организовала балетную труппу «Кайтани барадан», где пост. «Золушку», «Щелкунчика», «Лебединое озеро», «Коппелию» (в 1951 спектакли «Золушка» и «Щелкунчик» были удостоены премии япон. фестиваля иск-в). В балетных пост. в собственной труппе исполняла партии: Одетта-Одиллия, Джульетта, Коппелия, Золушка и др. В 1961 К. посетила Советский Союз, занималась в Моск. хореограф. уч-ще. По возвращении пост. «Корсар» Адана и Пуни (1961), в к-ром использовала опыт рус. и сов. балетмейстерской школы. Ведёт педагогическую деятельность, руководит балетной школой. *Л. Г.*

КАКАБА́ДЗЕ, Давид Нестерович (1889—1951) — грузинский советский художник. Начал работу в т-ре в 1928—30, когда К. Марджанишвили создавал т-р в Кутаиси. К. был первым художником этого т-ра. Оформил спектакли «Гоп-ля, мы живём!» Толлера, «Баил» Чианели, «Кварквare Тутабери» Какабадзе. Работы К. для т-ра отличались простотой и лёгкостью, остроумным решением сценич. пространства, но в них сказалось увлечение абстрактно-декоративной живописью. Поворот художника к реализму определился в его поздних театр. работах — «Гурия Цицишвили» Дадиани (1934), «За тех, кто в море!» (1946); «Начальник станции» Мосашвили (1947).

Лит.: Алибегашвили Г., Давид Какабадзе, Тбилиси, 1958.

КАКАБА́ДЗЕ, Поликарп Малхазович [р. 23.II(7.III). 1895] — грузинский советский драматург. Род. в крест. семье. Лит. деятельность начал в 1918 и сразу же проявил себя как знаток крестьянского быта, тонкий психолог, мастер диалога и обрисовки характеров. Уже в первых драм. произв. К. «Три девицы» и «Перед рассветом» (1918) был создан характерный для творчества К. образ обездоленного в дореволюц. России груз. крестьянина. Сочувствуя своему герою, К. в то же время указывает на ограниченность его кругозора, бичует своекорыстие, мелкособственнич. эгоизм. Пьеса «Землетрясение в Лисабоне» (1925) посв. революц. борьбе, однако протест против угнетателей не имеет определ. политич. программы и носит стихийный характер. Широкое признание К. получил в 1929, когда К. А. Марджанишвили пост. его пьесу «Кварквare Тутабери». В этой комедии создан образ политич. авантюриста, случайно оказавшегося в роли «руководителя» масс. Беспощадно высмеивая его, драматург разоблачал антинар. режимы царизма, временного правительства и меньшевиков, несостоятельность иллюзий груз. крестьянства. В 1938 К. написал комедию «Свадьба колхозника». Герои этой комедии — груз. крестьяне — сознательные, передовые люди, строящие новую жизнь. Пост. этой пьесы в Т-ре им. Марджанишвили вошла в историю сов. груз. т-ра. В историч. драме К. «Давид VIII» (1953) дана широкая картина жизни феодальной Грузии, показаны патриотич. устремления угнетённого крестьянства. Пьеса отличается чертами, характерными для драматургии К.— поэтичностью, филигранностью отделки, яркостью, образностью языка, афористичностью стиля, свежестью колорита. Является также автором пьес на совр. тему («Спор» и др.).

Соч.: Драматические произведения, Тбилиси, 1959 (на груз. яз.); Избр. драм. произведения, пер. с груз., Тбилиси, 1958.

КА́КТЫНЬ, Адольф [р. 14(26).VII. 1885] — латышский артист оперы (баритон). В 1918—44 К. был одним из крупнейших артистов латышского оперного т-ра. В нач. 1900-х гг. выступал как драм. актёр в латышских т-рах Риги; был первым исполнителем роли Лачплесиса в драме Я. Райниса «Огонь и ночь» в Новом рижском латыш. т-ре (1910) и др. С 1910 стал выступать в оперных спектаклях и концертах. В 1913—14 пел в Нюрнбергском оперном т-ре, в 1914—15 — в «Латышской опере» в Риге, в 1916 — в т-ре Музыкальной драмы в Петрограде. Гастролировал в Монте-Карло, Париже, Мюнхене, Праге, Стокгольме и др. городах. Сочетая выдающееся дарование драм. актёра, яркий сценич. темперамент с редким по красоте, мощи и благородству голосом, К. создал ряд ярких муз.-сценич. образов.

Партии: Лачплесис («Огонь и ночь» Яна Медыня), Дауманта («Цацюта» А. Калиньш), король Ольгерт («Жрица» Я. Медыня), Риголетто; граф Луна, Ренато, Амонасро, Яго («Трубадур», «Бал-маскарад», «Аида», «Отелло» Верди), Голландец, Вольфрам, Тельрамунд, Вотан, Ганс Сакс, Амфортас («Летучий голландец», «Тангейзер», «Лоэнгрин», «Валькирия», «Нюрнбергские мейстерзингеры», «Парсифаль» Вагнера), Борис Годунов, Демон и др. *Н. В.*

КАЛАБРЕ́ЗИ (Calabresi), Орест (1857—1915) — итальянский актёр. Начал выступать на сцене в 1881. Играл в разл. труппах. В 1900 К. вместе с Талли и И. Граматикой организовал труппу, к-рая в течение пяти лет (1900—05) была одной из самых известных в Италии. К. был больше актёром интуиции, чем анализа. Он с большим темпераментом исполнял драматич. роли и блестяще играл характерные роли: в пьесах Бракко («Потерянные во мраке»), Верга («От тебя ко мне»), Бертолацци («Дом снов»), Джакоза («Грустные влюблённые», «Самый сильный»), Феррари («Лекарство больной девушке»), Роветта («Король шутов») и т. д. Одна из лучших ролей К.— Лацаро ди Ройо в пьесе Д'Аннунцио «Дочь Йорио» (1904, Милан).

Лит.: Simoni R., Ritratti, Milano, 1923; его же, Trent'anni di cronache dramm., I, Milano, 1951; Varaldo A., Profili di attrici e di attori, Firenze, 1926. *Л. Л.*

КАЛА́ДЗЕ, Карло Ражденович [р. 16(29).III. 1904] — грузинский советский поэт, драматург. Засл. деят. иск-в Груз. ССР. Первые драматич. произв. К. «Как это было» (1929) о революции 1905 и «Хатидже» (1930) о раскрепощении женщины пост. К. Марджанишвили в Кутаисском т-ре. Автор пьес на совр. тему: «Дом на берегу Куры» из жизни груз. интеллигенции (1931), «Комедия одной ночи» (1945, Т-р им. Марджанишвили, Т-р им. Руставели) о героизме сов. людей в годы Отечеств. войны, «Лали» (1953, Т-р им. Марджанишвили) о воспитании молодёжи. *Е. Ш.*

КАЛАНТА́Р, Левон Александрович [4(16).I.1891— 29.X.1959] — армянский советский режиссёр, театральный деятель. Нар. арт. Арм. ССР (с 1954). Чл. Коммунистической партии с 1942. Будучи студентом Вост. ф-та Петерб. ун-та, занимался у режиссёра Александринского т-ра А. Петровского и у режиссёров А. Санина и И. Шмидта. По окончании ун-та в 1916 К. возвратился в Тифлис и начал сценич. деятельность как актёр и режиссёр. В 1921 организовал арм. Т-р им. С. Шаумяна (Тбилиси), был одним из основоположников и организаторов Т-ра им. Сундукяна (Ереван), где работал гл. реж. до 1928. Здесь им пост. спектакли: «Разбойники» (1922); «Суд» Демирчяна, «Потонувший колокол» Гауптмана (1922), «Укрощение строптивой» (1923); «Яд» Луначарского (1926), «Дядя Багдасар» Пароняна (1927), «Любовь Яровая» (1927) и др. В 1928—30 работал гл. реж. в Бакинском арм. т-ре. Пост. «На дне» (1929), «Ревизор» (1930), «Мятеж» (1930) и др. В 1931 К. основал Рабочий т-р им. Горького (Ереван), где работал гл. режиссёром до 1935. Пост. «Свадьбу Кречинского» (1933), «Лес» (1934) и др. В 1937—43 и в 1957—59 был гл. режиссёром Ереванского рус. т-ра. Пост. спектакли «Злой дух» Ширванзаде (1959), «Профессор Полежаев» Рахманова (1957) и др. Среди пост. К. в др. т-рах «Лусабацин» Степаняна (1938, в Т-ре оперы и балета им. Спендиарова), «Венецианский купец» (1937, Ленинаканский т-р им. Мравяна). Режиссёрская деятельность К. способствовала поднятию общей сценич. культуры арм. т-ра. Лучшие пост. К. отличались глубиной режиссёрского замысла, чёткостью, выразительностью мизансцен, конкретностью, правдивостью актёрских образов. К. вёл



большую работу по воспитанию актёров, режиссёров и театроведов Армении. С 1944 был профессором Художественно-театрального ин-та (Ереван). Выступал со статьями как театр. критик и театровед. Перевёл на арм. яз. «Ревизора», «Женитьбу» и др.

Лит.: Меликсетян С., Очерк истории армянского советского театра, Ереван, 1960 (на арм. яз.). *Б. А.*

КАЛА́ШНИКОВ, Юрий Сергеевич [р. 26.XII.1909 (8.I.1910)]— русский советский театровед и критик. Чл. Коммунистич. партии с 1944. Окончил театроведческий ф-т ГИТИСа (1932). Печататься начал в 1931. Работал нач. Гл. управления т-рами (1944—48). С 1956 — зам. директора по научной части Института истории искусств. Один из редакторов и автор ряда глав в «Очерках истории русского советского драматического театра» в 3 тт. (т. 1, М., 1954, т. 2, М., 1960, т. 3, М., 1961). Вёл педагогич. работу (ГИТИС).

Соч. в кн.: Очерки истории русского советского драматического театра, т. 1, М., 1954, с. 124—139, 407—420, 481—504, 706—718, т. 2, М., 1960, с. 42—72 (главы: Формалистические направления в театре. [Введение]. Драматургия первой половины 30-х гг.); Василий Васильевич Ванин, в сб.: В. В. Ванин, М., 1955, с. 3—96; Театральная этика Станиславского, М., 1960; Некоторые вопросы режиссуры, «Театр», М., 1942, № 12; Б. Г. Добронравов, в сб.: Мастера МХАТ, М., 1938; Карпенко-Карый и его комедии, в кн.: Карпенко-Карый, Четыре комедии, М., 1948. *С. Г.*

КАЛБОРЯ́НУ (Calboreanu), Джордже (р. 3.I.1896)— румынский актёр. Нар. арт. РНР (1955). Учился на ф-те драматич. иск-ва в консерватории в Яссах, к-рую окончил в 1919. В том же году дебютировал в Яссах в Нац. т-ре. В 1921 — актёр Нац. т-ра в г. Клуже. С 1924 — актёр Бухарестского нац. т-ра. Сценич. образы, созданные К., отличаются большой внутренней силой. Гос. пр. (1949).

Роли: Штефан Великий («Закат» Делавранчи), Влайку Водэ (о. п. Давила), Ион Водэ Лютый (о. п. Фулги), Павел Аржок («Огненная крепость» Давидоглу), Михай Бузни («Чёрные годы» Баранга и Морару), Егор Булычов; Вершинин («Бронепоезд 14-69»), Берест («Платон Кречет»), Коста Варра («В одной стране» Вирты), Гамлет, Лир.

Лит.: «Teatrul», Buc., 1959, № 12, с. 50—55; «Народная Румыния», 1961, № 4, с. 46. *И. Р.*

КАЛГА́Н, Александр Дмитриевич (р. 25.XII. 1911) — чувашский советский поэт, драматург, прозаик. Засл. деят. иск-в Чуваш. АССР (1945). Чл. Коммунистич. партии с 1943. Автор пьес «Анисса», «Соседи», «Женили», «Волна Октября» и др. Перевёл на чуваш. язык ми. пьесы Островского, Гоголя, Шекспира («Отелло», «Король Лир»), Н. Погодина и др. Инсценировал поэму К. Иванова «Нарспи».

Лит.: Пьесăсем (Виҫĕ комеди), Шупашкар, 1961 (на чувашском яз.). *А. Ив.*

КАЛИГРА́Ф (наст. фам.— Иванов) — 1) Иван Иванович (1744—80) — русский актёр. Первый трагич. актёр на моск. сцене. Поступив в Моск. ун-т в год его основания (1755), выступал в университетском т-ре (1759 или 1760). В 1766 поступил в труппу Н.С. Титова. К. был «чудесно одарен природою для ролей царей, тиранов и всех, кои называются первыми ролями» (Н. Ильин). Лучшие роли — Димитрий Самозванец (о. п. Сумарокова) и Магомет (о. п. Вольтера). К. играл также в «слёзных» драмах (дон Альфонс — «Гонимые» Хераскова, 1775). В нач. 70-х гг. как «человек довольно учёный и хорошего поведения» К. был приглашён преподавателем сценич. иск-ва в т-р при моск. воспитательном доме. Осуществил там постановку 12 пьес и 2 опер («Жорж Данден», «Лекарь поневоле» и «Скупой» Мольера, «Друг несчастных» Хераскова, «Торжество дружбы» Потёмкина, опера «Добрые солдаты» и др.). Среди учеников К.— известный комич. актёр А. М. Крутицкий.

2) Надежда Фёдоровна (г. рожд. неизв.— ум. 1813) — русская актриса. Жена И. И. Калиграфа (после его смерти — гражданская жена актёра Я. Е. Шушерина). Служила сначала в Москве. Затем в Петербурге (до 1793 и в 1801—08, в перерыве— в Москве). Актриса большого бурного темперамента, К. прославилась исполнением ролей чёрствых, коварных «злодеек» в трагедиях. Её лучшие роли: Марвуд («Мисс Сара Сампсон» Лессинга), Вителлия («Титово милосердие» Княжнина).

Лит.: Вирен В. Н., Университетский театр в Москве, в кн.: Ежегодник Ин-та истории искусств. 1958. Театр, М., 1958, с. 184—86. *В. Вир.*

КАЛИДА́СА (4—5 вв. н. э.) — индийский поэт и драматург. Творчество К. относится ко времени империи Гуптов — последнего крупного рабовладельч. гос-ва Индии, когда санскритский классич. т-р достиг своего расцвета. Драматич. произв. К. «Малавика и Агнимитра» — лёгкая комедия интриги о любви царя Агнимитры и пленницы Малавики. В ней осуждается бездеятельность монарха, пренебрегающего своими обязанностями защитника государства. В основе драмы «Мужеством обретённая Урваши» — легенда (о любви царя Пururaваса к небесной деве), утверждавшая, что земная любовь преходяща, счастье же бесконечно только на небесах. Сохраняя верность традиции, К. в то же время изменяет трактовку легенды. Драма исполнена ненависти к косности, смысл жизни К. видит в борьбе, в напряжении физич. и духовных сил человека для достижения высокой цели. Особое место в творчестве К. занимает драма «Шакунтала» на сюжет сказания о царе Душьянте, соблазнившем девушку из лесной обители Шакунталу и лишь по велению богов сочетавшегося с ней браком. Драма К. повествует о борьбе добра и зла.

В «Шакунтале» цари, боги и придворные говорят на санскрите, женщины и представители более низких слоёв населения — на др. лит. языках древней Индии (пракритах); в тексте проза перемежается со стихами. Неотъемлемыми элементами драмы являются танец, пение и музыка. Творчество К. было ограничено жёсткими канонами теоретич. трактатов о драматургии, выражавшими стремление господств. классов ослабить общественную роль т-ра. Но традиц. сюжеты он наполнял живым содержанием. В драмах К. открывался радостный мир гармонии и разума, в них стиралась непроходимая грань между всемогущим божеством и бессильным человеком. Он писал о высокой любви, героизме. К. широко пользовался приёмом невысказанного смысла — «отзвука», «эха» (т. н. дхвани, близкого в совр. понимании подтексту). Драматургия К. построена на единстве действия и единстве чувства. Согласно законам инд. эстетики, драматург должен подчинить композицию пьесы тому или иному чувству героя (любви, гневу, страху и т. д.). Используя узаконенные поэтич. трактатами драматич. формы, К. наполнил их содержанием, в известной мере противоречащим этим формам. Хотя драматургия К. была доступна лишь узкому кругу людей, т. к. книжные языки древней Индии были оторваны от живых языков, драмы К. народны благодаря героич. пафосу, пронизывающему их, утверждению ценности человеческой личности. Выступая с требованиями принципов просвещённой монархии, К. обличал безнравственность антинародной власти, отражал подлинно нар. интересы.

В 1903 «Шакунтала» была пост. в т-ре «Шаушпильхауз» (Берлин); в 1914 — в Камерном т-ре (Москва); в 1957 — в Художеств. т-ре китайской молодёжи (Пекин) и др.

Соч. в рус. пер.: Драмы, пер. К. Бальмонта, М., 1916; Сакунтала, М., 1955; Избранное, М., 1956.

Лит.: Пащенко В. И., Гордость индийской литературы — Калидаса, М., 1956; Кальянов В. И., Эрман В. Г., Калидаса. Очерк творчества, М., 1958; Пыжова О. В., Об эстетическом идеале Калидасы, в сб.: Из истории эстетической мысли древности и средневековья, М., 1961. *И. Р.*

КАЛИМА (Kalima), Эйно Армас (р. 19. IV. 1882)— финский режиссёр и театральный деятель. Доктор

наук Хельсинкского ун-та (1950). Учился в Хельсинкском ун-те. В 1904—08 совершенствовал свои знания в Москве и Петербурге, где познакомился с рус. т-ром, к-рый произвёл на него глубокое впечатление. С 1914 работал зам. директора Фин. нац. т-ра (в 1917—50— гл. директор). Обладая большой культурой, знанием т-ра, К. способствовал улучшению репертуара фин. т-ра. Впервые выступил как режиссёр в 1914, пост. в Фин. нац. т-ре «Дядю Ваню» (Хельсинки). В дальнейшем много работал над рус. драматургией, пост. «Вишнёвый сад» (1916), «Три сестры», «Чайку» (1949). Эти спектакли показали режиссёрское мастерство К., за к-рым утвердилась слава одного из лучших постановщиков чеховской драматургии. Среди др. пост. К.: «Лес», «Гроза», инсц. «Преступление и наказание» Достоевского, «Месяц в деревне» Тургенева. К. ставил пьесы Гауптмана, Шиллера, Ибсена, Мольера, «Женитьбу Фигаро», «Господин Топаз», «Мариус» Паньоля, пьесы Ануя и др.

К. пост. спектакли в Шведском т-ре (Хельсинки), в Рабочем т-ре (Тампере), Норвежском т-ре (Осло) и др. В своей режиссёрской практике — последователь системы К. С. Станиславского. Занимался лит.-критич. деятельностью. Написал пьесы «В деревне» и «Хилма» (обе изд. в 1910), перевёл на фин. яз. пьесы Чехова (совм. с Я. Калима). В 1947 К. присвоено почётное звание профессора.

Лит.: Koskimies R., Suomen kansallisteatteri, vv. 1902—1917, Helsinki, 1953, с. 181. *М. С.*

КАЛИМУ́ЛЛИН, Самигулла Масифуллович (25.VIII.1914) — башкирский советский художник, по нац. татарин. Засл. деят. иск-в (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1939. Окончил (1940) башк. художеств. уч-ще в Уфе. С 1935 работает как театр. художник, с 1945 в Башк. академич. т-ре драмы. Творчество К. характеризуется яркой образной передачей стиля произведения, эпохи.

Спектакли: «Ёзанкай» Ибрагимова, «Любовь Яровая»; «Глубокое дыхание» Крона (1946), «Последняя жертва» (1950), «Отелло» (1954), «Бесприданница» (1953); «Черноликие» Амири и Галимова, «Легенда о любви» Хикмета (1955), «Разлом» (1956); «Похищение девушки» Карима (1958), «Живой труп» (1958). *Д. Б.*

КАЛИ́НИНА, Ольга Павловна [10(23).VII.1907— 28.VI.1959] — русская советская артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). Засл. арт. РСФСР (1950). В 1938 окончила Свердловское муз. уч-ще. В 1938—39 пела в Свердловском т-ре оперы и балета, в 1939—40—в Т-ре оперы и балета в Алма-Ате (ныне Т-р им. Абая); в 1940—41—в Горьковском т-ре оперы и балета; в 1941—42 — в Пермском т-ре оперы и балета. С 1942 К. работала в Саратовском т-ре оперы и балета. К. обладала тёплым, подвижным голосом, создала образы, полные обаяния и грации. Занималась концертной деятельностью.

Партии: Шемаханская царица («Золотой петушок» Римского-Корсакова; Гос. пр. СССР, 1947), Снегурочка, Людмила; Антонида («Иван Сусанин»), Джильда, Виолетта, Розина, Лакме; Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно), Церлина («Фра-Дьяволо» Обера) и др. Выступала также в комич. опере и оперетте: Кето («Кето и Кото» Долидзе), Розалинда («Летучая мышь» Штрауса), Лаура («Нищий студент» Милёкера) и др. *А. Ив.*

КАЛИНИНГРА́ДСКИЙ ТЕА́ТР (Калининградский областной драматический театр) — русский советский театр. Осн. в 1947. Ядро труппы составили выпускники ГИТИСа (класс И. М. Раевского), в труппу влились и актёры старшего поколения. Театр открылся 6 ноября 1947 спектаклем «Парень из нашего города». В 1960 выстроено новое здание театра со зрительным залом на 950 мест. Работая с местными драматургами, коллектив т-ра создал спектакли: «Братья Рунковы» Куприянова (1950) — о калининградских целлюлозниках; «Вилла Эдит» Баринова и Корогодского (1957) — о героизме советских разведчиков в дни штурма Кёнигсберга; «Крутые берега» Бобринева и Зараховича (1961) — о калининградских рыбаках. В труппе т-ра (1962): нар. арт. Тадж. ССР А. В. Мирошольская, засл. арт. РСФСР Н. П. Андриевская, С. В. Клементьев, Н. Н. Друтман, Т. М. Крыман, П. М. Мальцев, Н. И. Семёнов; засл. арт. Якут. АССР К. Е. Шахет; артисты А. Ш. Галеев, И. Ф. Диденко, С. М. Либман, Н. В. Оболенская, Р. Г. Михайлова, И. Н. Фадеева, Ю. С. Юрченко, М. С. Хижняков и др. Гл. режиссёр т-ра—засл. деят. иск-в ТАССР И. С. Петровский. Т-р возглавляли режиссёры—З. Я. Корогодский, В. К. Данилов, В. В. Тан.

Наиболее значит. спектакли т-ра: «Разлом» (1948), «Бесприданница» (1950), «Последние» (1950); «Лондонские трущобы» Шоу (1951), «Таланты и поклонники» (1952), «Коварство и любовь» (1952), «Мещане» (1952), «Васса Железнова» (1953); «Годы странствий» Арбузова (1954), «Мария Стюарт» (1954); «Семья» Попова (1955, в роли Ленина — Красногор); «Баня» Маяковского (1956), «Вечно живые» Розова (1956), «Гостиница „Астория“» Штейна (1957), «Пигмалион» Шоу (1958), «Вишнёвый сад» (1958); «Центр нападения умрёт на заре» Кусани (1958), «Маскарад» (1959); «Двенадцатый час» (1959) и «Иркутская история» (1960) Арбузова, «На золотом дне» Мамина-Сибиряка (1960), «Кремлёвские куранты» (1960, в роли Ленина — Гусев); «Браконьеры» Раннета (1961), «Орфей спускается в ад» Уильямса (1962). *А. Ив.*

КАЛИ́НИНСКИЙ ТЕА́ТР (Калининский драматический театр) — русский советский театр. До Октябрьской революции в Твери (ныне г. Калинин) приезжавшие на гастроли актёры играли на сцене Общественного собрания или Дворянского собрания. Здесь выступали труппа Моск. т-ра Корша, артисты Малого т-ра (Е. К. Лешковская, А. И. Южин, А. А. Яблочкина), бр. Адельгейм, К. А. Варламов и др. После революции здание Общественного собрания было отдано под городской т-р (в 1934 реконструировано). В 1922 создана постоянная труппа. Во время фашистской оккупации здание т-ра было разрушено. В 1951 сооружено новое театр. здание на 850 мест. Т-р много работает с драматургами над созданием своего репертуара. Среди спектаклей: «В дни первой бури» Щеглова (1955, спектакль показывался во время гастролей в Москве), «Годы минувшие» Ветлугина (1956, спектакль о М. И. Калинине; показывался в Москве в числе лучших премьер страны), «Чистая совесть» Званцева (1956), «Алмазы» (1958) и «Домик в овраге» (1961) Глазова, «До свидания, Анна!» Полевого и Раданинского (1960, по роману Полевого «Глубокий тыл»; спектакль показывался в Кремлёвском т-ре в Москве). В труппе т-ра (1962): нар. арт. РСФСР Н. В. Гончарова, И. П. Лобанов, засл. арт. РСФСР В. М. Брянский, О. В. Дроздова, Е. З. Попова, А. Ф. Годлевский, Е. М. Савельев, А. А. Андреев, артисты Т. Ф. Бизяева, А. М. Вольская, А. А. Аннапольский, В. П. Важнов, А. А. Вокач, А. А. Добряков, Ю. И. Шефер и др. Гл. реж. т-ра — засл. деят. иск-в РСФСР Г. А. *Георгиевский*; режиссёр — засл. арт. РСФСР А. С. Сафронов. Директор т-ра (св. 20 лет) — Е. М. Ботвинников.

Спектакли: «Слесарь и канцлер» Луначарского (1922), «Мандат» Эрдмана (1926), «Любовь Яровая» (1927), «Бронепоезд 14-69», «Платон Кречет» (1936); «Мать» по Горькому (1938), «Русские люди», «Фронт», «Нашествие» (1942); «Офицер флота» Крона (1943), «Дали неоглядные» Вирты (1958), «Третья патетическая» Погодина (1960), «Коллеги» Аксёнова (1961, показан на сцене Кремлёвского т-ра в Москве). *А. Ив.*

«КАЛИ́НОВАЯ РО́ЩА» («Калиновый гай»)— комедия в 4 д., 5 к. А. Е. *Корнейчука*. Соч. 1950 (на укр. яз.). Пост. 1 мая 1950 в Т-ре им. Франко (реж. Юра, худ. Петрицкий; Романюк — Шумский, Надежда — Осмиловская, Наталья — Ужвий, Василиса — Кусенко, Ветровой — Братерский, Добровольский, Батура—Сергиенко, Верба—Пономаренко, Щука — Нитко; Гос. пр. СССР, 1951). 27 мая 1950 «К. р.» показал Малый т-р (пер. автора, реж. Дикий, худ. Петрицкий; Романюк — Ф. Григорьев, Любезнов, Наден-

да — Ликсо, Солодова, Наталья — Пашенная, Сальникова, Василиса — Роек, Ветровой — Анненков, Павлов, Батура — Горбатов, Телегин, Царёв, Верба — Доронин, Любезнов, Шука — Фадеева, Крым — Светловидов). В 1950—51 «К. р.» пост. мн. т-ры страны, в т. ч. Т-р им. Заньковецкой (реж. Тягно, худ. Стефанчук; Романюк — Романицкий); Т-р им. Шевченко, Харьков (реж. Крушельницкий, худ. Греченко; Романюк — Сердюк); Воронежский т-р, Днепропетровский т-р, Одесский т-р им. Октябрьской революции, Т-р им. Я. Купалы, Т-р драмы Латв. ССР, Ростовский-на-Дону т-р, Свердловский т-р, Казахский т-р драмы, Ленинаканский т-р, Ярославский т-р и др. Пьеса ставилась и в последующие годы. За рубежом «К. р.» шла в т-рах Болгарии — Коларовград, Толбухин и др. (1952); в 1952—53— в Венгрии (Т-р им. Мадача, Будапешт), Румынии (Т-р Румынской армии, Бухарест), в т-рах ГДР, Польши, Чехословакии, в Англии (Т-р «Юнити», Лондон).

Издания: Первое изд. «К. р.» на укр. яз.: «Калиновий гай», Київ, 1950; первое рус. изд., «Новый мир», М., 1950, № 6; Корнейчук А. Е., Собр. соч., т. 3, М., 1956.

Лит.: Гебель В. А., А. Е. Корнейчук, М., 1957; Горбунова Е., Драматургия А. Корнейчука, М., 1952. *А. Шн.*

КАЛИНО́ВСКАЯ, Валентина Фёдоровна (р. 21.VII. 1938) — советская украинская артистка балета. Засл. арт. УССР (1961). В 1957 закончила Киевское хореографич. уч-ще по классу Г. А. Берёзовой и А. В. Ярыгиной. Исполняет ведущие партии в сов. и классич. балетах (Т-р им. Шевченко). Танец К. отличается чистотой рисунка, чёткостью, технич. завершённостью.

Партии: Зарема («Бахчисарайский фонтан»); Китри («Дон-Кихот»), Одиллия; Вари («Чёрное золото» Гомоляки), Русалка («Лесная песня» Скорульского). *Ю. С.*

КАЛИНО́ВСКИЙ, Осип Иванович (г. рожд. неизв.— ум. в 1820-х гг.) — русский антрепренёр и актёр. По национальности поляк. Сценич. деятельность начал в одной из немногочисл. «вольных» польских трупп, странствовавших в конце 18 в. по территории Польши и Украины (играли на рус. яз.). Возглавив одну из таких трупп (включавшую, помимо польских, также рус. и укр. актёров), К. с 1813 начал выступать с нею в Харькове во время ежегодно устраивавшихся там ярмарок. В 1814 совладельцем т-ра К. стал И. Ф. *Штейн*, значительно укрепивший состав труппы. Деятельность К. и Штейна способствовала демократизации рус. провинц. сцены, сближению её с широкими кругами городских зрителей. Это сказалось как на репертуаре харьковского т-ра (ставились комедии, мелодрамы, феерии, трагедии, комич. оперы), так и на иск-ве актёров, среди к-рых выделялись естественностью игры М. С. Щепкин, П. Е. Барсов, комедийный актёр И. Ф. Угаров. Амплуа героя и героини занимали К. и его жена Анна Ивановна К. (игра самого К. строилась на грубых мелодраматич. эффектах и приёмах). В 1816 труппа перешла в новое здание, выстроенное Штейном, и К. с частью труппы пришлось покинуть Харьков. Впоследствии К. держал антрепризу в Калуге и Воронеже; в его труппу входило 70 чел. актёров, танцовщиков и музыкантов (ставились драмы, оперы, балеты). После смерти К. его имущество, сбережения и труппа перешли по завещанию к его другу, впоследствии известному антрепренёру П. А. *Соколову*. О трудных условиях работы К. свидетельствует рассказ В. А. Соллогуба «Собачка», написанный им со слов М. С. Щепкина (К. здесь выведен под фам. Почеповского).

Лит.: Квитко-Основьяненко Г. Ф., История театра в Харькове, сб.: Харьковский иллюстрированный театральный альманах, Харьков, 1900; М. С. Щепкин, Записки. Письма. Современники о Щепкине. (Сб.), М., 1952; Курочкин Ю., Из театрального прошлого Урала, Свердловск, 1957. *А. Кл.*

КАЛЛАС (Callas; наст. фам.— Калогеропулос, Καλογερόπουλος), Мария (р. 3. XII. 1923, Нью-Йорк) — артистка оперы (лирико-драматическое сопрано). По национальности гречанка. Одна из крупнейших представителей совр. вок. иск-ва. С 1937 училась на вок. отделении Афинской консерватории у Э. де Идальго. Одновременно выступала на сцене оперного т-ра в Афинах (дебютировала в 1938). В 1947 выступала на открытой арене в Вероне. Затем пела в Генуе, Венеции, Турине, Риме и др. итал. городах. С 1950 К.— солистка т-ра «Ла Скала». В 1952 пела в т-ре «Ковент-Гарден» (Лондон). В 1954—55 К. — солистка оперного т-ра в Чикаго, в 1956—1958 — т-ра «Метрополитен-опера». С 1960 К. выступает эпизодически на муз. фестивалях в Афинах и в т-ре «Ла Скала». Иск-во К. близко к романтич. направлению итал. оперной школы. В отличие от вокалистов, добивающихся только мастерства бель канто, К. стремится к гармонии вок. и драматич. иск-ва. Она создаёт высокотрагедийные муз. сценич. образы, утверждает пафос гуманизма, величие человеческого духа, игра её насыщена яркой эмоциональностью, глубоким психологизмом. Голос К. отличается хорошо развитым верхним регистром (до м и 3-й октавы), позволяющим певице исполнять партии колоратурного сопрано. Сочный, красивый, яркий звук, виртуозная техника и законченность вокализации подчинены у К. задаче наиболее верного воплощения творч. замысла композитора. Страстная, проникновенная игра К. отличается точностью деталей. Скульптурно рельефный жест, выразительность движений К. приковывают внимание слушателей даже тогда, когда артистка почти не принимает непосредственного участия в действии.



М. Каллас в роли Нормы.

Лучшие партии: Медея (о. п. Керубини), Лючия, Анна Болейн («Лючия ди Ламмермур», «Анна Болейн» Доницетти), Норма, Амина, Имогена («Норма», «Сомнамбула», «Пират» Беллини), Виолетта, Тоска.

Другие партии: Джулия («Весталка» Спонтини), Ифигения («Ифигения в Тавриде» Глюка), Эльвира («Пуритане» Беллини), Леонора, леди Макбет («Трубадур», «Макбет» Верди), Джоконда (о. п. Понкьелли), Кундри, Брунгильда («Парсифаль», «Валькирия» Вагнера), Турандот (о. п. Пуччини), Федора (о. п. Джордано), Розина, Аида.

Лит.: Тимохин В., Мария Каллас, в его кн.: Выдающиеся итальянские певцы. Очерки, М., 1962; Rosenthal H., Sopranos of to-day, L., [1956]. *Вс. Т.*

КАЛЛИПИ́Д (Καλλιπίδης) (2-я пол. 5 в. до н. э.) — древнегреч. трагический актёр. К. был одним из крупнейших актёров Афин. Неоднократно одерживал победы на драм. состязаниях. Игра К. отличалась яркой эмоциональной выразительностью. По словам Ксенофонта («Пир», III, 11), К. гордился своим умением вызывать у зрителей слёзы. Многим приверженцам старой сдержанной манеры исполнения трагедии его экспрессия казалась преувеличенной; так, по сообщению Аристотеля («Поэтика», 26, 1462а), актёр Мениск, старший современник К., называл его обезьяной за то, что он слишком перенгрывал. *Н. Зем.*

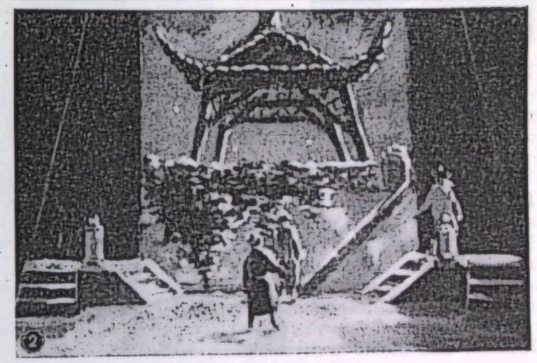
КАЛМЕТ, Лео (р. 2. III. 1900) — эстонский советский режиссёр. В 1920—24 учился в Театр. школе в Таллине. В 1924 участвовал в организации т-ра «Драмастудио» (с 1937 — Эстонский драм. т-р). В 1927—41 был художеств. руководителем этого т-ра. Пост. спектакли «Песня об огненном цветке» Линнанкоски (1938), «Весна» (1937) и «Лето» (1937) Лутса, «Табачная дорога» Киркланда (1939), «Цезарь и человек» Ивашкевича (1940). С 1944 работает в т-ре драмы им. В. Кингисеппа (Таллин). Спектакли, пост. К., характеризуются глубоким анализом, чувством стиля: «На дне» (1940); «Оборотень» Китцберга (1941—45), «Король Лир» (1945); «Борьба без линии фронта» Якобсона (1947), «Дон Карлос» (1957). Инициатор и постановщик (с 1922) массовых спектаклей под открытым небом («Лембиту» Сютисте, 1947). С 1927 ведёт педагогич. работу в Консерватории, театр. ин-те и др.

Лит.: Särev A., Leo Kalmet, «Eesti NSV teatrid», 1960, № 3, с 55—57. *К. Каск.*

КАЛМЫ́ЦКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. До Октябрьской революции калмыки не имели своего т-ра. Элементы театр. действия были заложены в играх, хороводах, нар. празднествах, в старинных обрядах. В 1925 в Астрахани была создана калмыцкая драм. школа, реорганизованная в 1930 в техникум иск-в с отделениями муз., лит.-драм., хореографич. и драм. студией. Студенты в каникулярное время выезжали в селения (улусы, хотоны; аймаки), давали концерты (песни, танцы) и показывали сценки, разоблачающие попов и кулаков, помогали создавать кружки художеств. самодеятельности. В 1930 была пост. пьеса С. Каляева «Улан Сар» («Красный месяц»), отразившая мечты калмыцкого народа о счастливой жизни, разоблачавшая старый быт и суеверия. В пост. этой пьесы, носившей характер массового действия, участвовало около 300 человек, выезжавших в районы для проведения ликвидации неграмотности. Спектакль был показан в Москве, Саратове, Астрахани; нек-рые из участников спектакля стали проф. актёрами.

В 1936 на базе техникума искусств в Элисте был организован калмыцкий драматический театр, который открылся пьесой «Борец-сирота» Х. Сян-Белгина, показывающей тяжёлую жизнь народа до революции, нарастание протеста против угнетателей. В формировании театрального иск-ва Калмыкии принимали участие режиссёры — В. А. Гольф (Гольдфельд), Л. Н. Александров, художник Д. В. Сычев, вокалисты О. А. Зурабова, Е. Я. Тимухин, балетмейстер Е. М. Марголис. В 30-е гг. пост. пьесы: «Чуче» Басангова (1937) — сатирич. комедия из эпохи 18 в., обличавшая бесправие трудового народа, взяточничество царских чиновников; «Запоздалый богач» Басангова (1937) о гибели кулачества и зарождении коллективного хозяйства; «Страна Бумбы» Басангова о революц. событиях в Калмыкии (1939); «Сяхля» Б. Эрдниева (1939) о коллективизации, борьбе с кулачеством; «В поисках счастья» А. Сусеева (1940) о гражданской войне, революц. событиях 1918, борьбе калмыцкого народа вместе с рус. народом за установление Сов. власти; «Случай, достойный удивления» Басангова (1940) о молодёжи Калмыкии. Одновременно калмыцкий т-р ставил произв. рус. классич. и мировой драматургии, пьесы рус. сов. авторов: «Лекарь поневоле» (1937), «Коварство и любовь» (1938), «Слуга двух господ» (1939), «Враги» (1937), «Гроза» (1938), «Мятеж» (1936), «Любовь Яровая» (1938). Среди первых нац. актёров — У. Б. Лиджиева, Н. У. Эрдженов, Э. И. Манджиев. В 1941 в состав т-ра вошли воспитанники калмыцкой студии ГИТИСа. В 1942 т-р был закрыт и возобновил свою деятельность в Элисте в 1958. Основу репертуара калм. т-ра составляют пьесы Басангова («Запоздалый богач», «Случай, достойный удивления»), Сусеева («В поисках счастья»). Т-р пост. также пьесы: «Тайфун» Цао Юя (1960), «Песнь Софии» Хубецова и Хугаева (1959), «Цветы живые» Погодина, «Стряпуха» Софронова, «Иркутская история» Арбузова (1960). В 1959 в Ленингр. театр. ин-те организована калм. театр. студия. Среди деятелей театр. иск-ва Калмыкии (1962) — засл. арт. РСФСР и Калм. АССР Н. Эрендженов, засл. артист РСФСР Э. Манджиев, засл. арт. Калм. АССР Б. Мемеев, У. Б. Лиджиева, реж. Л. Н. Александров, худ. Д. В. Сычёв. В республике работает также нар. т-р в Яшалтинске. Имеется 362 коллек-

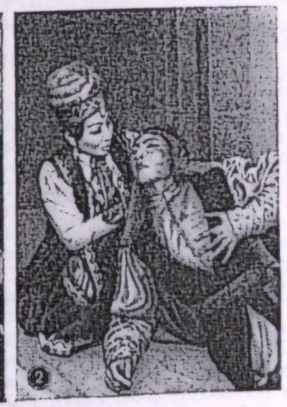




1. Сцена из спектакля Калмыцкого театра «В поисках счастья». 2. Эскиз декорации худ. Сычева к спектаклю «Белый месяц» Эрдниева и Хонинова.

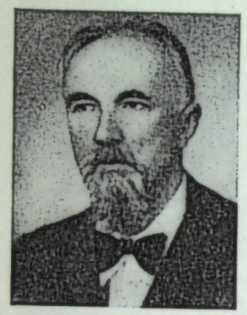
Сцены из спектаклей Калмыцкого театра: 1. «Красный месяц». 2. «Стрелка счастья» Басангова.





тива художественной самодеятельности, межколхозный ансамбль песни и танца, 122 клуба. *Б. Э.*

КАЛНЫНЬ, Альфред Янович [11(23).VIII.1879, Цесис,— 23.XII.1951, Рига] — латышский советский композитор, органист, педагог, музыкально-общественный деятель. Один из основоположников латышского оперного искусства. Нар. арт. Латв. ССР (1945). Музыке обучался в Петерб. консерватории по кл. композиции А. К. Лядова, А. Бернгардта и Н. Ф. Соловьёва и кл. органа Л. Ф. Гомилиуса. Композиторскую деятельность начал в 1900-х гг.; работал также в качестве органиста, пианиста-аккомпаниатора и дирижёра в Риге, Пярну, Лиепае, Тарту. В 1923—26 был одним из директоров Латв. нац. оперы; в 1927—33 жил в США.



С 1933 К. работал в Риге. В 1944—47 — ректор (с 1947 — профессор) Латв. консерватории. Творчество К. отличается глубокой народностью и нац. колоритом, мелодич. богатством, яркой муз. образностью. Ему принадлежат оперы «Банюта» (1920, 2-я ред.—1941, Т-р оперы и балета Латв. ССР), «Островитяне», или «Пробуждение родины» (1926, там же), балет «Стабураг» («Стабурадзе», 1943, там же, Пр. Латв. ССР, 1958), музыка к спектаклям «Пан» Ван Лерберга, «Даугава», «Король мух» Райниса и др., а также симф., камерно-инструмент., вок. и др. соч. Опера «Банюта» (либр. А. Круминя) воплощает нар. образы прошлого и творчески использует традиции рус. классич. оперы. Произв. насыщено монументальными хоровыми нар. сценами, песнями, плясками (праздник Лиго). В 1941 «Банюта» была пост. с новым жизнеутверждающим (вместо первоначального трагического) финалом; в такой редакции опера была показана на декаде латв. иск-ва в Москве, 1955). Балет К. «Стабураг», основанный на творческом использовании композитором лат. муз. фольклора, сыграл важную роль в становлении нац. лат. балетного иск-ва..

Лит.: Vitoliņš J., Alfreds Kalniņš, «Literatura un māksla», 1951, № 52. *Я. В.*

КАЛНЫНЬ, Теодор Петрович [11(23).XI.1890—17.X.1962] — латышский советский хормейстер оперы. Нар. арт. Латв. ССР (1960). Музыке обучался в Рижском муз. уч-ще и в Петроградской консерватории. Как дирижёр хора оперы впервые выступил в 1921. В 1921—37 К.— хормейстер, с 1934 — гл. хормейстер Латв. т-ра оперы и балета. С 1928 был одним из гл. дирижёров латыш. певч. праздников. С 1948 — работал педагогом консерватории в Риге. Пр. Латв. ССР (1959) за заслуги в развитии латыш. хорового иск-ва. *Я. В.*

КАЛОМЙРИС (Καλομοίρης), Манолис (р.14.XII.1883) — греческий композитор. Основоположник совр. нац. муз. школы Греции. Муз. образование получил в Афинской консерватории, совершенствовался в Константинополе, а также в Венской консерватории у Г. Греденера. В 1906—10 К.— преподаватель Харьковской консерватории. С 1911 живёт в Греции. Создал произв. в разл. жанрах, в т. ч. ряд опер. Муз. драма К. «Протомасторас» («Старший мастер») на сюжет старинной нар. легенды (1915, Афины) положила начало греч. опере. На ранних произв. К. сказалось влияние Вагнера, от к-рого К. впоследствии освобождается и создаёт оперы, нац. по муз. языку и сюжетам: «Кольцо матери» (1917), «Анатоли» (1945), «Источник мрака» (1951) (все пост. в Афинах), «Константин Палеолог» (соч. 1961), балет «Смерть отважного» (1945, Афины) и др. соч. Основатель (1919) и первый директор (с 1926) Нац. консерватории в Афинах. Почётный председатель Союза греч. композиторов. Член Афинской академии наук, профессор. *Л. М.*

КАЛУ́ЖСКИЙ ТЕА́ТР (Калужский областной драматический театр) — русский советский театр. Первая труппа в Калуге была создана в 1777. В её состав вошли актёры И. Ермолин, В. Луков, Н. Никитин, Е. Порываев и др. С 1783 во главе т-ра стоял П. С. Батурин. Затем т-ром руководил В. И. Левшин, поставивший здесь свои комич. оперы «Король на охоте», «Мнимые вдовцы». В конце 18 в. постоянная труппа в Калуге распадается. Спектакли ставятся нерегулярно приезжими актёрами (наряду с драмой идёт оперетта и опера). В Калуге гастролировали П. С. Мочалов, М. С. Щепкин, М. Т. Иванов-Козельский, Г. Н. Федотова, П. Н. Орленев, М. В. Дальский, В. Н. Давыдов и др. Работала М. Г. Савина. Постоянная труппа была создана после 1917. Плодотворно сотрудничая с местными драматургами, т-р пост. спектакли «Приятный парень» Нарожнова (1956), «Тайна бессмертия» Нарожнова и Королевича (1958), «Румяной зарёю» Каменевых (1957), «Навстречу звёздам» Бедлинского (1961). В труппе (1962): нар. арт. РСФСР В. И. Никитина, засл. арт. РСФСР С. Н. Сладкий, Т. Б. Валасиади. Гл. реж.—засл. деят. иск-в Башк. АССР С. А. Крутов.

Спектакли: «Гибель „Надежды"» Хейермаиса (1918), «Враги» (1919), «Любовь Яровая» (1927); «Мой друг» Погодина (1933), «Профессор Полежаев» Рахманова (1938), «Машенька» (1941); «Старые друзья» Малюгина (1946), «За тех, кто в море!» Лавренёва (1947), «Отелло» (1949); «Семья» Попова (1951), «Ревизор» (1952), «Король Лир» (1954), «Оптимистическая трагедия» (1956), «Гамлет» (1957); «Дали неоглядные» Вирты (1958), «Третья патетическая» Погодина (1959; в роли Ленина — Белов), «Иркутская история» Арбузова (1960).

Лит.: 175 лет Калужского театра (1777—1952), Калуга, 1952. *А. Ив.*

КАЛЬВЕ́, Кальве де Рокер (Calvé de Roquer), Эмма (15.VIII.1858—6.I.1942) — французская артистка оперы (сопрано). Пению обучалась у М. Маркези в Париже. На оперной сцене впервые выступила в 1882 (т-р «Де ла Монне», Брюссель), после чего пела в т-рах Парижа (Итальянский т-р — 1884 и 1888—92, «Опера комик» — 1885 и с 1892, «Гранд-Опера» — 1899), Лондона («Ковент-Гарден» — 1892), Берлина, Рима. В 1910 оставила сцену, продолжая выступать в концертах. Первая исполнительница партий Сафо, Аниты («Сафо», «Наваррьянка» Массне), Бьянки («Абен Хамет» Дюбуа). Обладая голосом красивого тембра, высокой вок. техникой, К. особенно успешно исполняла партии, требующие большого темперамента и драматич. силы [Сантуцца («Сельская честь» Масканьи, 1892, Париж), Кармен].

Партии: Офелия («Гамлет» Тома), Лейла («Искатели жемчуга» Бизе), Маргарита («Фауст») и др.

Соч.: My life, N. Y.— L., 1922; Sous tous les ciels j'ai chanté, P., 1940.

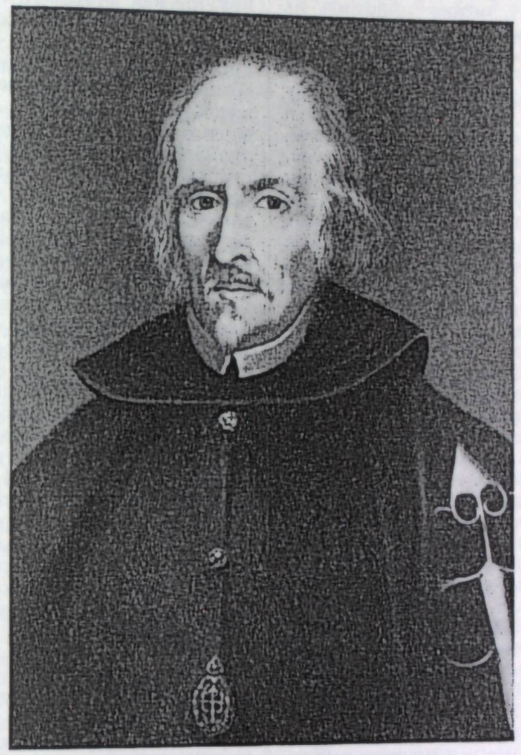
Лит.: Wisner A., E. Calvé. Her artistic life, N. Y., 1902. *Л. М.*

КА́ЛЬВО (Calvo), Альдо (р. 6.X.1906) — итальянский живописец и театральный художник. В т-ре работает с 1935. К. принадлежат эскизы декораций и костюмов к спектаклям: «Золушка» Россини (1937, т-р «Ла Скала», Милан), «Ромео и Джульетта» (1938, Театр. фестиваль в Венеции), «Отелло», «Аида» Верди (оба в 1938, Гос. опера, Берлин), «Севильский цирюльник» Россини (1938, Зальцбургский фестиваль), «Бал-маскарад» Верди (1942, т-р «Опера», Рим), «Купец из Смирны» Гольдони (1947, Театр. фестиваль в Венеции) и др. В 1948 К. участвовал в организации «Бразильского т-ра комедии» (Сан-Паулу), руководил технич. оборудованием т-ра. Среди работ в этом т-ре: «Лгун» Гольдони (1948), «Как важно быть серьёзным» Уайльда (1950), «Дама с камелиями» Дюма-сына (1951).

КА́ЛЬВО (Calvo), Рафаэль (19.III.1842 — 3.X.1888) — испанский актёр. Долгое время выступал в амплуа первого любовника в т-ре «Эспаньоль» (Мадрид), вёл режиссёрскую работу. Гастролировал во Франции, Италии, Англии, Америке. Имя К. связывают с возрождением на исп. сцене классич. драматургии. Играл в пьесах Лопе де Вега, Кальдерона (Сехисмундо — «Жизнь есть сон»), Тирсо де Молины (Мирено — «Робкий во дворце»), Морето (Карлос, «На презренье — презренье»), Аларкона (Гарсия — «Сомнительная правда»). Успешно выступал и в совр. ему репертуаре: в романтич. драмах Соррильи (Дон Хуан в одноим. пьесе) и Сааведры (Дон Альваро в пьесе «Дон Альваро или власть судьбы»); одна из лучших ролей К.—в пьесе Эчегарая «Великий Галеотто». К. великолепно владел сценич. речью, считался непревзойдённым мастером декламации. Вёл режиссёрскую работу.

Лит.: Clarín (Leopoldo Alas), Rafael Calvo y el teatro español, Madrid, 1890; Díaz de Escovar N. y Lasso de la Vega F. de P., Historia del teatro español, v. 1, Barcelona, 1924. *Л. Крас.*

КАЛЬДЕРО́Н, Ла Кальдерона (Calderón, La Calderona), Мария — испанская актриса первой трети 17 в. В 1623 вместе с мужем П. Сармьенто заключила контракт на выступления в Вальядолиде, в 1624 играла в Мадриде (корраль де ла Крус), позднее выступала в Севилье (играла ауто), Валенсии. Пользовалась большим успехом в ролях первой дамы. Талант К. высоко ценил Лопе де Вега. Любовница короля Филиппа IV, мать его сына дон Хуана Австрийского, К. по приказу короля (ок. 1633) стала монахиней, а впоследствии — настоятельницей монастыря. *Л. Крас.*



Кальдерон де ла Барка. Худ. Х. де Альфаро.

КАЛЬДЕРО́Н (Calderón), Фернандо (20.VII.1809—18.I.1845) — мексиканский поэт и драматург. Один из первых представителей романтизма в Мексике. В драматургии К. сильно влияние исп. (Гутьеррес Гарсиа) и франц. романтиков. Его юношеские пьесы (комедия «Рейнальдо и Эльвира», «Задиг», «Сейла, или Индианка-рабыня», «Армандина», «Политики дня», «Рамиро, граф Лусенский» и др.) ставились в т-рах Гвадалахары и Сакатекас (1827—36). Наиболее известные пьесы К.: романтич. мелодрамы «Турнир» (1839) из истории Англии 11 в. и «Герман, или Возвращение крестоносца» — на материале немецкой жизни 12 в., историч. драма «Анна Болейн» (1842). Успехом пользовалась также комедия К. из мекс. жизни: «Ни одна из трёх».

Соч.: Obras i poesias y teatro, México, 1902.

Лит.: Magaña Esquivel A. y Lamb Ruth S., Breve historia del teatro mexicano, México, 1958; Gonzalez Peña C., Historia de la literatura mexicana..., 6 ed., México, 1958.

КАЛЬДЕРО́Н ДЕ ЛА БА́РКА (Calderón de la Barca), Педро Энао де ла Барреда-и-Рианьо (Henao de la Barreda y Riaño) (17.I.1600, Мадрид, — 25.V.1681, там же) — испанский драматург. С именем К. связано одно из высших достижений мировой театральной культуры — испанская нац. драм. школа 17 в. Если творчество Лопе де Вега знаменует начало исп. драм. школы, то творчество К. завершает её. В театре К. сконцентрированы все противоречия этой школы, все её слабые и сильные стороны.

Трагическую антитезу жизни и идеала К. исповедовал в парадоксальной философской формуле «жизнь есть сон». Оттого (по справедливому замечанию одного учёного) «сцены кальдероновских пьес постоянно колеблются между мадоннами Мурильо и шутами Веласкеса». Вслед за Дон Кихотом К. толковал жизнь как пышную сцену, как «великий театр мира» и вслед за Санчо Панса уподоблял её простой шахматной доске, с которой сгребают пешки и фигуры, едва они выполнили своё назначение. Отсюда ещё одно характерное для К. положение — тождества «гроба и колыбели», «смерти и бессмертия».

К. жил в эпоху, когда исп. земля была терзаема острыми противоречиями, когда золото из заморских владений притекало рекой, а народ жил в нищете, когда централизация, казалось, достигла предела, а в стране царило беззаконие, когда церковь радела о спасении душ и тут же губила живых людей «своим угнетающим преобладанием над всеми другими элементами государственной жизни» (В. Белинский).

К. род. в семье секретаря королевского казначейства Диего Кальдерона, принадлежавшего к старому, но обедневшему дворянскому роду. Восьми лет К. был отдан в иезуитский колледж. Оттуда перешёл в университет Алькала де Энарес, а затем в Саламанкский университет, где изучал гражданское и канонич. право, готовя себя к духовной карьере. После окончания университета К. жил в Мадриде (1619—23), ведя рассеянную светскую жизнь. К этому времени относятся первые лит. опыты. В 1625 он окончательно посвятил себя т-ру. В 1636 вышла «Первая часть» его комедий. К. почитался бесспорным преемником Лопе де Вега.

Лит. труды не мешали и светской карьере. В 1637 К. посвящается в рыцари ордена Сантьяго. В 1638 принимает участие в войне с Францией, а в 1640 — в походе против Каталонии. 40-е гг. ознаменованы рядом горьких потрясений, обществ. и личных — упадок страны, гонение на т-р, смерть близких людей. В 1651 К. принимает священнич. сан, но по-прежнему сохраняет связь с двором. В 1665 после смерти своего покровителя Филиппа IV К. целиком отдаётся духовной карьере и пишет религиозные пьесы, лишь изредка обращаясь к пьесам светского содержания. Умер К. в Мадриде, окружённый всеобщим признанием.

За год до смерти К. по просьбе герцога де Верагуа составил список своих пьес. В него вошло 111 комедий и 70 ауто. Он послужил основой для первого посмертного, т. н. «полного» собрания его пьес, изданного в 1682—91. С тех пор список этот продолжает пополняться. Существует ок. 120 комедий, 78 ауто и 20 пьес более мелких жанров, принадлежащих К. Нек-рые произведения (в т. ч. трактат «Апология комедии») известны только по названиям (т. о., до нас дошло ок. 220 пьес К.).

Драматургич. наследие К. можно разделить на 4 условных периода. Примерно до середины 20-х гг., когда К. находится еще под сильным воздействием тем и стилистики Лопе де Вега,— комедии «Игра любви и случая» (1625), «Осада Бреды» (1625); период с середины 20-х до конца 30-х гг., к-рый характеризуется стремлением к широким философским обобщениям, постановке серьезных социальных и морально-этич. проблем, одновременной разработке нескольких тем в одной и той же пьесе — «Стойкий принц» (1628—29), «Жизнь есть сон» (1632—35), «Сам у себя под стражей» (1636) и др. Следующий период может быть назван «аналитическим». Не теряя общественной значимости, творчество К. в этот период характеризуется стремлением к углублённому анализу, концентрированной разработке тем, раскрытию ведущей черты в характере героев — «Врач своей чести» (1637), «Саламейский алькальд» [1642(?)]. В последний, четвёртый период «мелодраматических аллегорий» К. сочиняет пьесы для пышных придворных празднеств, насыщенные танцами, музыкой, пением. На протяжении всей своей лит. карьеры К. писал «священные ауто», к-рые также претерпевали изменения.

Драматич. наследие К. подразделяется в основном на комедии и ауто, но жанровое разнообразие пьес К. не раскрывается за обобщённым наименованием комедии. К., как и его предшественники, все трёхактные стихотворные пьесы светского содержания называл комедиями.

Драматургич. творчество К. развивается в жанровых полюсах классицизма — трагедии и комедии. Теоретики романтизма называли его пьесы, тяготеющие к трагедии, драмами. К ним относится свыше 50 пьес. Именно они доставили К. всемирную славу и долгое время побуждали романтическую критику ставить его выше Лопе де Вега и вровень с Шекспиром. Драмы К. обычно подразделяют на историч., философские, религиозные, библейские, мифологич. и «драмы чести». Разделение это условное, и в разных изданиях одни и те же пьесы К. включаются в разные разделы. Из цикла морально-философских драм наиболее известна «Жизнь есть сон»— попытка дать наглядный урок воспитания идеального государя. Из цикла «драм чести» — «Врач своей чести», «Стойкий принц» и «Саламейский алькальд». Во всех этих пьесах проблема чести возникает в разных её аспектах — моральном, философском, социальном. Проблема чести в исп. т-ре 17 в. и особенно у К. присутствует почти во всех без исключения пьесах. Чрезвычайно важна для уяснения идейных позиций К. драма «Любовь после смерти» (1633), проникнутая атмосферой сострадания и живой симпатии к угнетённым (безвинно пострадавшее арабское население). Кроме «священных» ауто, где К. выступает сценич. глашатаем исп. контрреформации (местами даже впадая в богословскую казуистику), он в своих пьесах обращается к религии для этич. окраски развиваемых в них тем. Даже в пьесах «религ. цикла» — «Поклонение кресту» или «Чистилище святого Патрика» он не выступает с чисто теологич. заданиями. К. утверждает во многих драмах свободу, мыслимую им как самоосвобождение человека через величие духа, характера. Свобода К. — это свобода стоика, основанная на духовном преодолении нужды, принуждения, личных влечений.

Вершиной творчества К. считается его замечательная драма «Саламейский алькальд». В ней он впервые вывел чувство чести за пределы исключительно дворянской добродетели и дал яркое изображение произвола, царившего в Испании. Несмотря на умеренность его взглядов (К. был сторонником абсолютистской системы при условии соблюдения ею интересов всех сословий, но без смешения их), пьеса была воспринята как революц. призыв и так ставилась в последующие века (с успехом шла в годы Франц. бурж. революции 1789—94 и в осаждённом Мадриде во время гражданской войны 1936—39). В один ряд с «Саламейским алькальдом» могут быть поставлены и нек-рые др. пьесы К., в к-рых также сильны социальные мотивы, в т. ч. даже нек-рые ауто, напр. «Великий театр мира».

Священные ауто составляют наиболее монолитную в жанровом отношении часть драматического наследия К. Преимущественно это пьесы с участием аллегорических персонажей, чаще всего развивающие какой-нибудь теологический тезис. Утверждение на исп. сцене ауто как полноценного театр. жанра связано прежде всего с именем К. Ему первому удалось придать холодным богословским абстракциям сценич. жизнь и вдохнуть в них подлинную поэзию. Аллегории К. гораздо глубже и философичнее, чем у его предшественников, а персонажи ауто более человечны. Тематика ауто К. разнообразна (философские, на мифологич. сюжеты с теологич. истолкованием, на темы Ветхого завета, евангелия, на легендарные и даже исторические сюжеты). Часто они представляют собой развёрнутую теологическую расшифровку философских формул, содержащихся в светских пьесах К. Некоторые ауто К. и поныне ставятся в Испании и странах Латинской Америки.

Комедии К. более однородны по тематике, чем драмы и ауто. В большинстве их созданы обобщённые типич. характеристики. Они подразделяются на несколько групп: 1) комедии «плаща и шпаги», 2) назидательные («Чтобы избавиться от любви, надо этого желать»), 3) новеллистич. Большинство их тяготеет к т. н. «высокой комедии». Отсюда отсутствие жанризма даже в бытовых комедиях, выбор героев только из дворянской среды, безукоризненное соблюдение ими кодекса дворянской чести («Не всегда верь худшему»), приподнятость, декламационность стихотворного языка (отличаются изощрённой стихотворной техникой). В комедии К. наиболее близок к Лопе де Вега. Но комедия К. имеет по сравнению с Лопе де Вега более обнажённую моральную основу, бóльшую назидательность. Герои кальдероновских комедий подчинены идее добра и зла, а не носят, подобно героям Лопе де Вега, эту идею в себе. Тяготение К. к высокой комедии объясняется не только личным пристрастием автора или расчётом на дворянского зрителя, но и тем, что высокая комедия, построенная на патетике чувств и приподнятой стихотворной речи, подходит для утверждения абстракций и обобщённых взглядов.

По разнообразию идей, виртуозности психологич. мотивировок одной из лучших комедий К. является «Сам у себя под стражей» (очевидно перекликающаяся с «Дон-Кихотом» Сервантеса). Одна из характернейших для К. комедий — «Дама-невидимка», построенная на игре случайностей. Ограниченная игровая площадка приближает пьесу к принципу единства места классицистов, персонаж грасьосо используется как средство торможения основного действия.

Характер творчества К., его эстетич. принципы, его мировоззрение определяются решающим влиянием на писателя тех ренессансных гуманистич. идей и

принципов, на к-рых он был воспитан, и тех нац. традиций, к-рые перешли к нему по наследству от предшественников и в первую очередь от Сервантеса. Время, в к-рое жил К., отложило на всё его драматургическое наследие отпечаток тревоги, разочарования. Но восприняв от своих предшественников антитезу жизни и идеала, К. в своей художеств. практике пытался сгладить эту антитезу на морально-религиозной основе, дать примирительную концепцию мира, проникнутую одновременно сословно-абсолютистским духом. Острота реакции К. на факты жизни, сочетание в его художественном мышлении абстрактной философичности с обнажённой тезисностью и конкретностью в отражении тех или иных областей социальной и духовной жизни общества, стремление к идеальному абсолюту через мучительные сомнения, слияние мотивов утончённого стиля барокко с традициями демократического гуманизма — отличительные качества поэтики К.

Пьесы К. имели счастливую сценич. судьбу. Они заполонили исп. сцену при жизни драматурга. Интерес к ним оставался сравнительно высок в Испании и др. европ. странах даже в 18 в., когда др. корифеи испанского нац. театра были почти забыты. С победой романтиков интерес к т-ру К. (особенно его драмам) вспыхнул вновь: постановка в 1811 «Стойкого принца» в Веймарском т-ре (по инициативе Гёте); постановка «Жизнь есть сон» в 1810 там же (тоже по инициативе Гёте), пост. в т-рах Берлина, Дюссельдорфа, постановка в Мадриде в 1810 «Саламейского алькальда» И. Майкесом, игравшим заглавную роль. Из более поздних постановок: «Стойкий принц» и «Врач своей чести» в Дюссельдорфском т-ре (1834) в пост. К. Иммермана; «Жизнь есть сон» (1869) с Э. Росси в роли Сехизмундо. Постановка «Саламейского алькальда» Ж. Виларом в Нар. нац. т-ре на Авиньонском фестивале (1961). Многочисленные современные постановки в странах Зап. Европы и Лат. Америки, а также в странах нар. демократии («Саламейский алькальд» — ГДР, Румыния, Венгрия). В России знакомство с драматургией К. произошло еще при Петре I, когда на сцене придворного т-ра был показан «Принц Пикель Гяринг, или Жоделет сам свой тюрьмовой заключник» («Сам у себя под стражей»),в двойной франко-немецкой обработке и без указания фамилии автора. Затем Екатерина II попыталась написать на основании «Спрятанного кабальеро» комедию «Чулан».

В связи со спорами вокруг романтизма в России огромную популярность приобрели воззрения Шлегелей на К., бывшего их любимым автором. В 1831 В. Каратыгин как дань этим увлечениям пост. в свой бенефис «Врач своей чести» (под названием «Кровавая рука»). Затем следуют постановки Московского Малого театра, осуществлённые в 1866: «Ересь в Англии», «Саламейский алькальд» и «Сам у себя под стражей» (с П. Садовским в роли Бенито). Драматургия К. стала основой для экспериментальных постановок: Вс. Мейерхольд поставил «Поклонение кресту» в «Башенном т-ре» у В. Иванова (1910), «Стойкий принц» в Александринском т-ре (1915). А. Таиров пост. в Камерном т-ре «Жизнь есть сон» (1914).

После Октябрьской революции комедии К. («Дама-невидимка», «С любовью не шутят», «Спрятанный кабальеро», «Сам у себя под стражей» и т. д.) широко вошли в репертуар сов. т-ров. «Дама-невидимка» пост. во 2-й студии МХАТа (1924), «Сам у себя под стражей»—в ГосценТЮЗе (1936), а также в Воронежском, Иркутском и др. т-рах. Многие пьесы К. переведены и пост. на сценах союзных республик.

Соч.: Obras completas, ed. J. Hartzenbusch, Madrid, 1846—81 (Bibl. de autores españoles, VII, IX, XII, XIV); Teatro selecto, ed. por M. Menéndez y Pelayo, Madrid, 1881; Obras completas, v. 1—3, Madrid, 1951—56 (v. 1. Dramas, v. 2. Comedias, v. 3. Autos sacram.); t. 1—2, ed. Aguilar, Madrid, 1959; в рус. пер. — Избранные драмы Кальдерона, пер. С. Костарева, вып. 1—2,М., 1860—61; Сочинения Кальдерона, пер. с испан. и предисл. К. Д. Бальмонта, вып. 1—3, М., 1910—12; Пьесы, т. 1—2, сост., вступ. статья и прим. Н. Б. Томашевского, М., 1961.

Лит.: Hilborn H. W., A chronology of the plays of Calderon, Toronto, 1938; Pérez Pastor, Documentos para la biografía de Calderón, M., 1905; Menéndez y Pelayo M., Calderón y su teatro, Madrid, 1881; Valbuena A., Calderón, Madrid, 1941; Cotarelo E., Estudios sobre la historia del arte escénico in España, Madrid, 1896—1902; Cotarelo E., Ensayo sobre la vida y las obras de P. Calderón de la Barca, Madrid, 1924; Díaz de Escovar N. y Lasso de la Vega F. de P., Historia del teatro español, v. 1—2, Barcelona, 1924; Valbuena A., Historia del teatro español, Madrid, 1958; Sauvage M., Calderon. Dramaturge, P., 1959; Петров Д. К., О трагедиях Кальдерона, «Журн. Мин-ва нар. просвещения», 1901, кн. 1; Шепелевич Л., Драматическое творчество Кальдерона, в его кн.: Историко-литературные этюды, серия 1, СПБ, 1904.

Н. Т.

КАЛЬЁЛА (наст. фам. — Нольк), Иоханнес (12.X. 1900—19.III.1953)—эстонский советский актёр. Засл. арт. Эст. ССР (1945). В 1921—24 учился в Таллинской театр. школе, был актёром т-ра «Драмастудио» (с 1937 —Эст. драм. т-р). С 1940—актёр т-ра им. В. Кингиссепа. Яркий, эмоциональный актёр, исполнитель характерных ролей: Хитрый Антс («Новый Ванапаган из Пыргупыхья» Таммсааре), Пеару («Варгамяэ» Таммсааре), Ханс Кондор («Борьба без линии фронта» Якобсона), Король Лир. В 1946—51 преподавал актёрское мастерство в Эст. Театр. ин-те. *А. Реб.*

КАЛЬЁХА (Calleja), Рафаэль (23.XII.1870 — февр. 1938) — испанский композитор. Музыке обучался в Мадридской консерватории. Творч. деятельность начал 18 лет как дирижёр оркестра передвижной труппы, ставившей *сарсуэлы*. Написал ок. 200 сарсуэл, в т. ч. «В открытом море» (1893), «Машина 13» (1895), «Второе предупреждение» (1897), «Арбузы и дыни» (1900), «Дон Сесар де Басан» (1901), «Свадьба» (1902) и др. *М. Лиц.*

КАЛЬМАН (Kálmán), Имре (нем. Эммерих) (24.X. 1882, Шиофок,— 30.X.1953, Париж) — венгерский композитор. Один из основоположников венской оперетты. Муз. образование получил в Муз. академии в Будапеште (по композиции у Я. Кёслера). Выступал как муз. критик в газете «Пешти Напло» (1904—08). Творч. деятельность К. начал еще в Академии; был удостоен Большой премии г. Будапешта. В 1906 написал пьесу с музыкой «Наследство Перешлени» (из времён Ракоци), пост. к-рой была запрещена из-за её патриотич. песен. Поддержанный В. *Якоби*, К. обратился к жанру оперетты. Уже в первой оперетте К. «Осенние манёвры» на либр. К. Бакони (1908, Будапештский драм. т-р) выявилось нац. венг. направление музыки К. Оперетта была восторженно принята зрителями. В 1909 её с успехом пост. в Вене, Стокгольме, Копенгагене, Генуе, Лондоне, Нью-Йорке и др. городах. Затем последовал «Отпускной солдат» (1910, Будапешт; во 2-й ред.— «Хороший товарищ», 1911, «Бюргер-театр», Вена; в 3-й ред. — «Золото я отдал за железо», 1914, т-р «Ан дер Вин», Вена). Мировую славу принесла К. оперетта «Цыган-премьер» (1912, «Иоганн Штраус-театр», Вена, с участием А. Жирарди). Наибольший успех выпал на долю «Княгини Чардаш» (либр. Л. Штейна и Б. Йенбаха, 1915; «Иоганн Штраус-театр», Вена), к-рая до 1931 выдержала около 7 000 представлений. В 1917 пост. в Петрограде (под назв. «*Сильва*» — т-р «Буфф» в пост. А. Феона и т-р «Луна-парк» в пост. А. Брянского). Продолжая традиции «Весёлой вдовы»



Легара, «Княгиня Чардаш» окончательно утвердила новый жанр оперетты, характеризующийся острыми сценич. конфликтами, развитой муз. драматургией. 1915—30 — период расцвета творчества К. К этому времени относится создание таких популярных оперетт, как «Баядера» (1921, «Карлстеатр», Вена), «Марица» (1924, Вена) (обе на либр. Ю. Браммера и А. Грюнвальда), «Принцесса цирка» (1926, Вена). Эти оперетты были пост. т-рами всего мира; в Сов. Союзе впервые пост. в 1923, 1924, 1926 (Моск. т-р оперетты). В оперетте «Фиалка Монмартра» на либр. Ю. Браммера и А. Грюнвальда (1930, Вена) особенно ярко раскрылось лирич. дарование К., определился поворот композитора в сторону своеобразной муз. драмы. После захвата нем. фашистами Австрии в 1938 оперетты К. были запрещены. К. эмигрировал в Швейцарию, затем в США. В 1953 выехал на родину, но умер в пути.

К. является основоположником лирико-психологич. жанра в оперетте. В его произв. буффонада, шарж, каскадные танц. номера сочетаются с драматич. и лирич. сценами. Используется приём лейтмотива. Широко разрабатывается оркестровое сопровождение; финалы нек-рых оперетт напоминают симф. картины. Большая роль в них принадлежит хору, к-рый принимает активное участие в действии. К.— подлинно национальный композитор; основа его творчества — венг. нар. музыка, он ввёл в оркестр венг. нар. инструменты. Лучшие произв. К.: «Сильва», «Марица», «Фиалка Монмартра» и др. — постоянно идут на сцене сов. т-ров оперетты. По мн. опереттам К. созданы кинофильмы.

Др. оперетты: «Маленький король» («Матео») (1912), «Фея карнавала» (1917), «Голландочка» (1920), «Герцогиня из Чикаго» (1928), «Дьявольский наездник» (1932) — все пост. в Вене; «Императрица Жозефина» (1936, Цюрих), «Маринка» (1945, Нью-Йорк).

Лит.: Bistron J., Emmerich Kalman, W.—N. Y., 1932; Oesterreicher R., Emmerich Kalman, Z., 1954; Ярон Г., Имре Кальман — мастер оперетты, «Советская музыка», 1954, № 3; его же, Имре Кальман, «Музыкальная жизнь», 1962, № 20.

Г. Я.

КАЛЬМО (Calmo), Андреа (1509—27.II.1571) — итальянский драматург и актёр. К. принадлежат комедии: «Испанец» (1549), «Сальтуцца» (1550), «Напиток» (1552), «Фьора» (1552), «Девушка с Родоса» (1553), «Заботы» (1556). В нек-рых комедиях К. следовал канону «учёной комедии» и строил сюжет на основе мотивов итал. новеллистики, гл. обр. «Декамерона». В других своих пьесах К. приближался к типу нар. комедии 16 в.— комедия «Напиток», повторяющая сюжет «Мандрагоры» Макиавели, «Фьора», «Испанец». В комедиях большое место занимала буффонада. На творчество К. оказал большое влияние нар. т-р Беолько. Он вводил в свои комедии диалекты. По свидетельству Дж. Парабоско, комедии К. пользовались в 40-е гг. 16 в. большой популярностью. К. пользовался успехом и как актёр. Ф. Бартоли называл его «чудом сцены». Сохранились письма К., являющиеся ценным документом истории итал. т-ра 16 в. *Р. Х.*

КАЛЬЦАБИДЖИ (Calzabigi), Раньери (23.XII. 1714— июль 1795)—итальянский либреттист. В 1741—1747 сочинил неск. драм. произв. для неаполитанских т-ров. В 1750 переехал в Париж. В 1755 начал публикацию всех опер П. Метастазио и выпустил «Диссертацию о драматич. поэзии синьора аббата П. Метастазио», в к-рой содержались мысли о реформе оперы. С 1760 жил в Вене, где познакомился с Х. *Глюком* и балетмейстером Г. *Анджолини*. В лице К. Глюк нашёл либреттиста, в сотрудничестве с к-рым он осуществил свою оперную реформу. К. принадлежит либр. опер Глюка «Орфей и Эвридика» (1762), «Альцеста» (1767) и «Парис и Елена» (1769). Для Анджолини К. написал либр. неск. балетов, в т. ч. «Дон Жуан, или Пир с каменным гостем» (1761), «Семирамида» (по трагедии Вольтера, музыка Глюка, 1765). На тексты К. написаны оперы Паизиелло «Эльвира» (1792, Неаполь) и «Эльфрида» (1794, там же).

Лит.: Lazzari G., La vita e l'opera letteraria di R. Calzabigi, Città di Castello, 1907; Della Corte A., Gluck e i suoi tempi, Firenze, 1948.

Св. Г.

КАЛЙДИН, Михаил Павлович (р. 1894) — советский цирковой артист, клоун. Выступал под псевдонимом «Мишель». Начал работать в цирке в 1909 в труппе акробатов Манион. В 1911 дебютировал в амплуа буффонадного комика. В 1929—33 выступал как рыжий клоун в паре с белым клоуном Д. С. Альперовым. Оба партнёра много работали над созданием злободневного сатирич. репертуара, сохраняя присущее клоунаде буффонно-эксцентрич. начало. После Альперова К. выступал с С. В. Ротмистровым, В. С. Гурским и др. Возглавлял клоунские группы, соединяя в своих выступлениях злободневность с буффонадой. Выступал до 1959. *М. Зон.*

КАМА́Л Первый [наст. имя и фам.—Габдулла Камал; 20.X(1.XI).1893—1933] — татарский советский актёр и режиссёр. В 1910—17—актёр и режиссёр тат. труппы «Сайяр», в 1918 участвовал во фронтовых театр. бригадах, в 1919 — режиссёр «Вост. т-ра» (Оренбург). В нач. 20-х гг. К. принимал деятельное участие в организации узб. проф. т-ра, работал в тат. т-рах Казани, Астрахани.

Первый исполнитель ролей: Чёрная мысль («Две мысли» Кулахметова), Исмагила («Галиябану» Файзи). Играл Яго, Осипа, Сатина; Президента («Коварство и любовь»), Коррадо («Семья преступника» Джакометта). Одновременно с актёрской вёл и режиссёрскую работу. В 1929—31—гл. реж. Туркм. т-ра. Ставил на тат. сцене произв. Г. Камала, Островского, Шиллера. В 1931—33 работал режиссёром тат. радио в Казани. *Х. К.*

КАМА́Л Второй [наст. имя и фам. — Габдрахман Камал; 10(22).V. 1896 — 1948] — татарский советский актёр. Брат Г. Камала. В 1912—18 работал в тат. труппе «Сайяр». Принял активное участие в создании в Казани тат. сов. т-ра (1918). В последующие годы работал в т-рах Уфы, Перми, Троицка, Ташкента. В 1925—1939—актёр Т-ра им. Г. Камала (Казань). Роли: Хлестаков; Фердинанд («Коварство и любовь»), Тукай (о. п. Файзи), Закир («Несчастный юноша» Г. Камала), Исмагил («Галиябану» Файзи), Карл Моор («Разбойники»). *Х. К.*

КАМА́Л Третий [наст. имя и фам.— Камал Салахутдинов; р. 31. XII.1899 (12.I.1900)] — татарский советский актёр. Нар. арт. Тат. АССР (1944) и РСФСР (1957). В 1918 вступил в труппу Астраханского тат. т-ра. С 1924 К.— актёр Тат. т-ра им. «Красного Октября» (ныне Т-р им. Г. Камала, Казань). Один из крупнейших мастеров нац. сцены, создатель ряда героич. образов.

Камал Третий в ролях: 1. Хан. «Тахир и Зухра» Бурнаша. 2. Герман. «Таня» Арбузова.





Роли: Лаэрт («Гамлет», 1925), Хлестаков (1927), Фердинанд (1933); Хамит («Первые цветы» Тинчурина, 1934), Гали («Молодая жизнь» Кулахметова, 1935), Тукай (о. п. Файзи, 1938), Жадов (1938), Незнамов (1939), Ромео (1941), Эдгар («Король Лир», 1945), Максимов («За тех, кто в море!», 1946), Мулланур Вахитов (о. п. Исанбета, 1948), Отелло (1953). *Х. К.*

КАМА́Л, Галиасгар (6.I.1879—8.VI.1933) — татарский драматург, общественный и театральный деятель. Родоначальник новой тат. драматургии, один из основателей тат. т-ра. Род. в Казани, в семье кустаря, учился в медресе, занимался самообразованием, знал мн. языки. Уже в первой своей пьесе «Несчастный юноша» (1898) обнаружил интерес к социальным вопросам, выразил просветительские идеи. Демократич. устремления К. чётко обнаружились в годы революции 1905—07. Он создал газеты «Азат» («Свобода», 1906), «Азат халык» («Свободный народ»), вместе с нар. поэтом Г. Тукай сатирич. журнал «Молния» (1908).



Одновременно К. активно участвует в создании тат. нац. т-ра, к-рый 22 дек. 1906 показал свой первый публичный спектакль. Его пьесы, отличающиеся глубоким реализмом, жизненностью и современностью конфликта, мастерством лепки характеров, составили основу репертуара дореволюц. тат. т-ров.

Уже в первых пьесах К. подвергает критике невежество и темноту («Несчастный юноша»), утверждает демократические идеи. Иллюзии о всесилии просвещения в переустройстве общества скоро сменяются резко отрицательным отношением к существующему строю. К. обращается к сатирич. комедии, выводит на сцену галерею сатирич. образов, олицетворяющих старый, ненавистный ему мир, часто показывая в пьесах подлинные события.

Так, в комедии «Первое представление» (1908) воссоздан провал тат. реакционеров, боровшихся против создания нац. т-ра. Имя Хамза-бая, гл. героя пьесы, стало олицетворением всего старого, уходящего. В «Тайнах нищего народа» (1912) К. развенчивает т. н. благотворительные общества, срывает маски с прислужников царизма, лицемерно выдающих себя за благодетелей народа. В «Банкроте» (1912) разоблачает миф о возможности честного обогащения, к-рое упорно пропагандировали идеологи буржуазии.

Обложка 1-го издания комедии Г. Камала «Банкрот».



На реалистич. драматургии К. выросло несколько поколений тат. артистов и режиссёров: Г. Кариев, З. Султанов, Г. Болгарская, К. Шамиль, Ф. Ильская, Х. Абжалилов.

К. и его единомышленники в т-ре понимали, что для развития нац. сценич. иск-ва и воспитания своего зрителя необходимо широкое использование произведений мировой классики. Поэтому К. обратился к переводческой деятельности. Им были переведены пьесы Гоголя, Островского, Горького, Мольера, Лопе де Вега и др.



Барельеф Г. Камала в Татарском государственном театре.

Значительна роль К. в формировании нац. театр. эстетики. Своими многочисленными статьями, рецензиями на спектакли и пьесы и практическими советами он способствовал становлению реализма в тат. т-ре.

Высокие гражданские качества К. ярко раскрылись в период Октября и гражданской войны. Восторженно приняв революцию, он целиком отдался делу создания советской нац. культуры, писал злободневные стихи, инсценировки. В период гражданской войны К. вступил в Красноармейскую тат. труппу в качестве рядового бойца-артиста.

К. принадлежит одна из первых пьес о сов. действительности «Милая Хафиза» (1921) — о благотворном влиянии нар. революции на развитие новых человеческих отношений.

К. было присвоено звание народного драматурга (1926), имя К. носит Тат. гос. академич. театр в Казани (1939). Пьесы его постоянно сохраняются в репертуаре советских тат. т-ров.

Соч.: Әсәрләр, т. 1. Драматургия әсәрләре, 1898—1933, Казан, 1950; в рус. пер. — в сб.: Пьесы татарских драматургов-классиков, Казань, 1958.

Лит.: Гали М., Г. Камал. Тормышы, иҗаты..., Казан, 1941; Г. Камал [Фотоальбом], Казан, 1941; Хисматуллин Х., Г. Камал, в кн.: XX йәз башындагы татар әдәбияты («Татарская лит-ра начала XX века»), Казан, 1954; в рус. пер.— Гизатуллин Ф., Предисловие, в сб.: Пьесы татарских драматургов-классиков, Казань, 1958.

Ф. Г.

КАМА́Л, Шариф [наст. фам.— Байгильдеев; 15 (27). II. 1884—22.XII. 1942, Казань] — татарский советский писатель и драматург. Засл. деят. иск-в Тат. АССР (1940). Чл. Коммунистич. партии с 1919. Был чернорабочим, шахтёром. С 1905 работал учителем, одновременно занялся лит. деятельностью. Первая комедия К. «Хаджи эфенди женится», разоблачавшая торгашей, пост. труппами «Ширкэт» и «Нур» в 1915 и сохраняется до сего времени в репертуаре тат. т-ров. Впоследствии написал пьесы «Огонь» (1928, 1954), «В вороньем гнезде» (соч. 1910, пост. 1929)—о росте революц. сознания рабочих, «За туманом» (1934)—об индустриализации советской страны, пост. в Т-ре им. Г. Камала (Казань) и во мн. т-рах Тат. АССР. Осн. тема драм К.—труд; в них широко показаны жизнь рабочих до Октябрьской революции и в сов. время, строительство социализма, созданы образы новых людей. Пьесы эти написаны живым сочным яз., близким нар. речи. Творчество К., проникнутое демократизмом, близкое по идейным устремлениям М. Горькому, способствовало утверждению социалистич. реализма в тат. драматургии и т-ре.



Соч.: Әсәрләр, 4 томда, Казан, 1951—56.

Лит.: Кашшаф Г., Шариф Камал, Казан, 1940; Хәйри Х., Ш. Камал драматургиясе. (Драматургия Ш. Камала), «Совет әдәбияты», 1940, № 7; Кашшаф Г.,

Классик татарской литературы Шариф Камал, «Дружба народов», 1940, № 4, с. 259—262. *Х. К.*

КАМА́ЛОВ, Азам (р. 1912) — таджикский советский дирижёр и композитор. Нар. арт. Тадж. ССР (1941). Учился в Муз. уч-ще в Душанбе (1951—53). Творч. деятельность начал в 1928. В 1929—30 работал артистом оркестра, в 1930—32—дирижёром Узб. муз. т-ра, в 1932—36—Еврейского муз.-драм. т-ра в Самарканде, в 1936—38 — Т-ра им. А. Лахути, с 1941 — Тадж. т-ра оперы и балета (Душанбе). Под рук. К. были пост.: муз. представление «Лола» Баласаняна и Урбаха(1939), балет «Красный цветок» (1950) и др. К. принадлежит музыка к спектаклям «Учитель любви» Миршакара, «Саодат» Саидмурадова и Рабиева и ряд др. соч. *Н. Н.*

КАМА́ЛОВА, Фатима [наст. фам.— Халиуллина; р. 12(25).XII.1903] — татарская советская актриса. Нар. арт. Тат. АССР (1954), засл. арт. РСФСР (1957). В 1918 участвовала в спектаклях тат.-башк. драм. кружка в Оренбурге. В 1919 вступила в проф. «Вост. т-р» (Оренбург). В 1921—22 работала в узб. т-ре Ташкента. В последующие годы — в тат. т-рах Казани, Астрахани, Оренбурга. С 1939 — актриса Т-ра имени Г. Камала (Казань). На сцене этого т-ра К. создала яркие комедийные и характерные образы:



Ф. Камалова в ролях: 1. Кабаниха. «Гроза». 2. Биби.

Гульжихан, Биби («Банкрот», «Несчастный юноша» Г. Камала), Гульбану, Гайша («Хужа Насретдин», «Зифа» Исанбета), Маймуна («Мининкамал» Амира), Анна Андреевна («Ревизор»), Кормилица («Ромео и Джульетта»), Кабаниха. *Х. К.*

КАМА́РА (Camara) [полная фамилия — Гонсалвиш Зарку да Камара (Gonçalvez Zarco da Camara), Жуан (1852 — 2.1.1908)] — португальский писатель, драматург. Происходил из знатной семьи. Драматургич. деятельность начал в 1870 одноактной комедией «Благородство». Историч. драмы К. в стихах «Король Афонсу VI» (Т-р Донны Марии, 1890) и «Алькасар Кибир» (1892) посв. событиям ср.-век. португ. истории. Большинство пьес К. рисуют бурж. быт Лисабона. В комедиях «Бернарда на Олимпе» (1874), «У очага» (1876, Т-р Донны Марии) К. осмеивает корысть и лицемерие, царящие в мещанской среде. Трагич. столкновение простых человеческих чувств с жестокостью католич. морали составляет содержание драмы «Печальная вдовушка» (1892); в драме «Покинутая Роза» (1896) рассказывается история девушки, обманувшейся в своей любви к выскочке-буржуа. Мрачный мир преступлений и убийств, на к-рые толкает людей жажда наживы, показан в драме «Трясина» (1894). Лицемерной и жестокой морали бурж. общества К. пытался противопоставить идиллич. картины жизни на лоне природы. С тонким юмором и глубоким сочувствием рисует он эту жизнь в пьесе «Старики» (1893). В конце жизни К. написаны две лирич. драмы в стихах: «Поэт и тоска по родине» (1902) и «Ауто о дитяти Иисусе» (1903).

Соч.: Alfonso VI, drama, Lisboa, 1890; Alcácer-Kibir, drama, Lisboa, 1895; Teatro em verso, Lisboa, 1903.

Лит.: Figueiredo F. de, Figuras literarias, Porto, 1906, с. 307—308; Roni G. C., Teatro portoghese e brasiliano, [Milano, 1956]. *З. П.*



Камарго. Худ. Ланкре.

КАМА́РГО (Camargo), Мари Ани де Кюпис де (15.IV.1710, Брюссель,— 28.IV.1770, Париж) — французская артистка балета. Испанка по происхождению, дочь музыканта. В 1720 дебютировала в Брюсселе, в т-ре «Де ла Монне», затем выступала в Руане (1723—26), откуда перешла в Парижскую оперу, где совершенствовала своё иск-во у известной танцовщицы Ф. Прево. В 1726 К. выступила в балете «Свойства танца» Ребеля, затем в балетах «Аякс» Бертена, «Преображённые любовные страсти» Море, «Суд Париса» Бертена и стала ведущей танцовщицей парижской балетной труппы. К. вела борьбу против рутинных форм балетного иск-ва. Она изменила балетный костюм (укоротила юбку, отказалась от высоких каблуков), обогатила технику исполнения. С особым блеском К. исполняла антраша, па-де-баск и баттери. Танец К. был стремительным и быстрым. В 1735 К. покинула сцену, но в 1740 вновь выступила в балетах «Греческие и римские празднества» и «Лирические таланты». В 1751 ушла на пенсию. Композитор Лекок посв. К. оперетту «Камарго» (1879), а балетмейстер М. Петипа пост. одноим. балет на муз. Минкуса (1872).

Лит.: Худеков С. Н., История танцев, ч. 1—3, СПБ, 1913—15. *Юр. Б.*

КАМА́РГО ША́ФЛОР (Camargo Schafflor), Жораси (р. 18.X.1898) — бразильский драматург. В 1912 начал выступать как актёр; до 1927 работал в т-ре Бринкеду А. Морейры. Первую комедию «Деревенский плод» написал в 1924. Успех К. принесла комедия о приключениях нищего-богача «Бог вас вознаградит» (1932), ставившаяся во всех странах Юж. Америки. К. принадлежат пьесы «Шофер Мараба», «Синдикат нищих», «Шут короля» (Пр. Бразильской академии литературы), «Внук бога», «Мания величия», «Анастасиу», «Мария Кашуша», «Чересчур красивая», «Перекрёсток» и «Лили из 47».

Лит.: Lima B., в кн.: «Esse Jorge de Lima!», Rio de Janeiro, [s. a.].

КАМБАЛЕ́О (Cambaleo) — старинная испанская бродячая труппа 16—17 вв., состояла из актёров и певцов, разъезжала по селениям и городам. Обычно в К. входили 5 мужчин и одна женщина. К. разыгрывали интермедии, комедии и ауто.

Лит.: Игнатов С., Испанский театр XVI—XVII веков, М.—Л., 1939; Augustin de Rojas, El viaje entretenido. 1604; ed., [v. 1—2], Madrid, [1901]. *В. С.*

КАМБА́Н (Kamban), Гудмундур Йоунсон (8.VI. 1888—5.V.1945) — исландский писатель и драматург. Большую часть жизни провёл в Дании. Лит. деятельность начал в 1906; писал на исл. и дат. яз. Первые романтич. пьесы К. «Хадда-Падда» (1914) и «Борьба королей» (1915) были созданы им под влиянием творчества исл. драматурга Й. Сигурйоунсона. После посещения Нью-Йорка (1915—17), где К. наблюдал острые социальные противоречия, он написал пьесы «Мрамор» (1918) и «Посол с Юпитера» (1927), в к-рых критикуются лицемерие и продажность бурж. общества. Др. пьесы К.— «Мы, убийцы» (1920), «Арабские палатки» (1921), «Звезды пустыни» (1925), «Комплексы» (1941), «Грандесса» (1941) посвящены гл. обр. проблемам брака и семьи. В своей критике общества К. остаётся на позициях моралиста, не видящего причины противоречий между идеалом и действительностью. Для пьес К. характерны напряжённость действия, острая конфликтность, сильные чувства и характеры. Все пьесы К. были впервые пост. в Королевском т-ре (Копенгаген).

Лит.: Андрессон К., Современная исландская литература. 1918—1948, пер. с исл., М., 1957, с. 156—162. *И. Д.*

КАМБЕЛЛО́ТТИ (Cambellotti), Дуилио (р. 10.V. 1876) — итальянский скульптор, художник, архитектор, театральный декоратор. В 1895 начал творческую деятельность. С 1905 работает в т-ре. Автор эскизов декораций к спектаклям «Юлий Цезарь» (1905), «Король Лир» (1908), пост. в римском т-ре «Арджентина». Оформлял пост. произв. античных драматургов («Агамемнон» Эсхила, 1914, и др.) на сцене древних т-ров в Сиракузах, Остии, Таормине. Работал в оперном («Нерон» Бойто, т-р «Опера», Рим, 1929) и кукольном т-рах. В первый период творчества (1914—26) К. тяготел к археологизму в воспроизведении античности. В дальнейшем он более свободно, пластически решал сценич. пространство, строил террасы, лестницы, к-рые давали возможность располагать большие группы актёров (хоры, танцевальные ансамбли).

КАМБЕ́Р (Cambert), Робер (ок. 1628 — февр. 1677) — французский композитор. Музыке учился у Шамбоньера. С 1655 до своего отъезда в Англию (1673) был органистом собора Сент-Оноре в Париже, одновременно (с 1666)—«сюринтендантом королевской музыки». Под впечатлением спектаклей итал. труппы, приглашённой в Париж Мазарини, К. совм. с поэтом П. Перреном сочинил «Пастораль в Исси» (1659) — первую франц. комедию на музыке, успех к-рой помог её авторам добиться от короля разрешения основать *Академию музыки* (см.). В день открытия Академии была исполнена пастораль К. и Перрена «Помона» (1671), к-рая считается первой франц. оперой. В том же году была пост. новая опера К. «Муки и радости любви» на текст поэта Жильбера. После того как руководство Академией перешло в руки Люлли, К. уехал в Лондон, где в 1674 основал по образцу парижской Королевскую муз. академию, осуществив в ней пост. своей оперы «Ариадна, или Свадьба Вакха» (соч. в Париже, 1661). Партитура последней оперы К.— «Адонис» — не сохранилась.

Лит.: Pougin A., Les vrais créateurs de l'opéra français. Perrin et Cambert, P., 1881; Rolland R., Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, P., 1895; Tessier A., R. Cambert à Londres, «La revue musicale», 1927, № 2.

КАМБЕРЛЕНД (Cumberland), Ричард (1732—1811) — англ. драматург. Образование получил в Вестминстерской школе (Лондон) и колледже Троицы в Кембриджском ун-те. Один из главных представителей сентиментализма в англ. драме 18 в., К. придерживался радикально-демократич. взглядов и осуждал несправедливости аристократич.-бурж. общества своего времени. В предисловии к своей наиболее известной комедии «Индеец» (1771), с большим успехом поставленной Гарриком, К. заявлял, что как писатель он считает своей задачей защиту «тех, кто являются жертвами национальных сословных и религиозных предрассудков». Эта же тенденция определила содержание комедии К. «Еврей» (1794). Плодовитый драматург, К. однако редко поднимался над уровнем посредственности и Шеридан осмеял его в своей комедии «Критик», где К. выведен под именем Фретфула Плагнари. К. оставил обширную «Автобиографию», интересную для характеристики нравов и духовной атмосферы 2-й пол. 19 в.

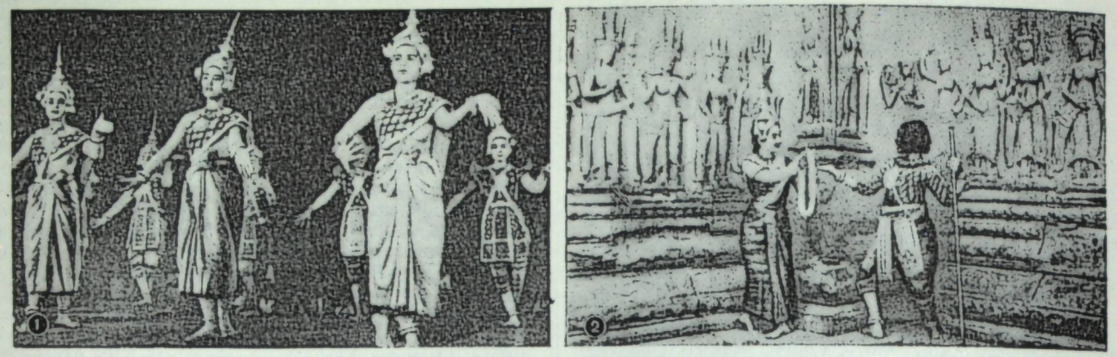
Лит.: История английской литературы, т. 1, вып. 2, М., 1945. *А. А.*

КАМБЙСИС (Καμπύσης), Янис [3(15).VI.1872 — 23.XI.1901] — греческий поэт и драматург. В 1895 окончил юридич. ф-т Афинского ун-та. Первые пьесы К. «Секрет брака» и «Комедия жизни» (изд. 1895) отмечены натуралистич. тенденциями. В 1897 вышел сборник, состоящий из двух пьес: «Мисс Анна Кукслей», относится к жанру психологич. драмы, пьеса «Курды» (1903, т-р «Неа скини», Афины), одна из первых в новогреч. драматургии реалистич. социальных драм, правдиво отражает судьбу обездоленных людей. Драма-сказка «Кольцо матери» (изд. 1898), по мотивам к-рой композитор М. Каломирис написал одноим. оперу (1916), так же, как и одноактные пьесы К. («В облаках», «Восход» и др., изд. в 1899—1901), отразили влияние символизма.

Лит.: Σιδέρης Γ., Νεοελληνικό θέατρο (1795—1920), Ἀθῆναι, 1953; Ξενόπουλος — Μυτσάκης — Καμπύσης, Ἀθῆναι, 1955; Hesseling D., Histoire de la littérature grecque moderne, P., 1924. *Д. С.*

КАМБОДЖИЙСКИЙ ТЕАТР. В камбоджийских храмах сохранились надписи 7 в. н. э., где упоминаются имена танцовщиц, певцов, музыкантов. Иск-во танца в Камбодже считалось священным; на барельефах храмов танцовщицы часто изображались в виде небесных дев-апсар. Сохранились также настенные изображения музыкантов и шутов-скоморохов. В совр. К. т. существуют три гл. вида театр. представлений: камбоджийский Королевский балет (основная форма театр. представлений), т-р теней и нар. т-р. Труппа Королевского балета использует традиции ср.-век. балета Камбоджи периода Ангкора, исчезнувшего вместе с ангкорской культурой в 15 в. и возродившегося лишь век спустя в Сиаме (в течение последующих столетий назывался сиамским балетом). Исполнителями этого балета в то время были представители народности таи в нац. костюмах. Танцы сопровождались хоровым пением. Тексты хоровых баллад исполнялись на тайском яз. В нач. 20 в. был введён в употребление кхмерский язык. Основой сюжетов представлений камбоджийского балета являются древние легенды и сказки (в т. ч. сиамские и яванские). Популярен камбоджийский вариант инд. эпоса «Рамаяна», камбоджийская сказка о принце Преах Санг, к-рый пожертвовал красотой ради бедных и обездоленных и стал безобразным существом Нгос. Известно ок. 30 традиц. сюжетов представлений. В последнее время делаются попытки внести в танцы элементы современности.

Представление камбоджийского балета состоит из ряда отдельных хореографич. эпизодов. В оркестре (пинхат) — 10 музыкантов (исключительно мужчины), к-рые играют на нар. инструментах (сралай — деревянная флейта высокого тембра, сампхо — барабан, помещаемый на коленях, скортхомл — большой барабан, обтянутый буйволиной кожей, роneат — своеобразный ксилофон, роneат тхунг — ксилофон с более низким звучанием, роneат дек — ксилофон



1—2. Сцены из спектаклей Королевского балета в Камбодже.

с металлич. клавишами, конг тхом — ударный инструмент, состоящий из шести бронзовых цимбал, по к-рым ударяют деревянным молоточком, и др.). В пении хора, сопровождающего танец, излагается сюжет сценки. Хор состоит из женщин, к-рые сидят на циновках около оркестра. Во время оркестровых пауз солистка сообщает содержание очередного отрывка. Хор в унисон повторяет во время действия эту мелодию и слова. Одна из хористок отбивает ритм двумя палочками, ударяя их друг о друга.

В Камбодже существует Королевская школа танца, куда принимают детей с 7-летнего возраста. Иск-ву танца обучают опытные танцовщицы («кру-локкон»). Камбоджийские танцы традиционны. Каждый жест имеет определённое символич. значение (открытая ладонь, четыре пальца, прижатые друг к другу, и согнутый большой, касающийся основания указательного,— означает торжество победы; тот же жест, но с отведённым в сторону большим пальцем символизирует удивление, сосредоточенность или молитву и т. д.). Осн. позиция камбоджийского танца — прямой корпус, слегка откинутый назад, голова неподвижна, ноги согнуты, колени разведены широко в стороны, ступни вывернуты наружу, пальцы ног изогнуты вверх, ладонь загнута под прямым углом к руке, а рука резко переломлена в локте. На этой позиции основаны все позы и движения танца Камбоджи. Строгим правилам подчинено сценич. движение. Оно редко проходит по прямой линии. Танцовщицы движутся с согнутыми коленями, вывернутыми ступнями, в то время как руки, находясь в основной позиции, движутся вперёд и назад, как при ходьбе. Длина шага определяется длиной ступни: пятка приставляется к носку. Все роли исполняются женщинами. В труппе есть только 2 танцовщика-мужчины, исполняющие роли демонов, шутов и зверей. Костюмы яркие и живописные. Каждый герой спектакля носит определённую маску (Брахма появляется в жёлтой маске с 4 лицами, Индра — в зелёной маске, Лакшмана — в золотой и т. д.). Женские роли исполняются без масок, лицо покрывается густым белым гримом, на к-ром выделяются ярко наведённые кармином губы и чёрные брови. Камбоджийский королевский балет является придворной труппой. Выступления для широкого зрителя организуются обычно по праздникам. Во многих городах Камбоджи создавались труппы, подражавшие Королевскому балету, но они не сохранились. Балет Камбоджи гастролировал во Франции (1908), в КНР и Югославии (1950). Среди лучших танцовщиц — Нам Сой Санхвеум (в наст. время ведёт педагогич. деятельность).

Т-р теней (Наиг сбек) обычно даёт свои представления в пагодах во время религиозных праздников. Фигуры кукол изготовляются из оленьей кожи, подвергнутой специальной обработке. Эти прозрачные фигуры, выкрашенные в красный или зелёный цвет, отбрасывают на экран цветные тени. Куклы изображают воинов, героев (на фоне пейзажа), рисунок их строго традиционен. Фигуры закрепляются на двух высоких шестах, с помощью к-рых их передвигают перед экраном. Сюжеты спектаклей теневого т-ра берутся из Рамаяны. Движение теней сопровождается рассказом актёра, находящегося за экраном.

Большой популярностью в Камбодже пользуются представления нар. т-ра. Они разыгрываются бродячими труппами, состоящими обычно из двух исполнителей, без костюмов и декораций. Представления состоят из коротких сценок, родственных ср.-век. европ. фарсу. Они строятся на импровизации, остроумном диалоге. Исполнители прибегают к шаржу, буффонаде. Большое место в спектакле отводится пению. Наряду с фарсами ставятся легенды и сказки, в к-рых действуют принцессы, переодетые принцы, волшебники и великаны. Фантастика и героика перемежаются с грубоватыми комедийными эпизодами. Для камбоджийской драмы характерна идея «кармы» — действительная жизнь человека трактуется как результат поступков в его прошлых воплощениях. Во мн. городах существуют постоянные труппы нар. т-ра (т-ры в Пном-Пене, Сием-Реапе и т. д.). Спектакли, дающиеся в больших павильонах, собирают много зрителей.

В нач. 50-х гг. в Пном-Пене была предпринята попытка создать совр. т-р. Был создан Новый т-р, в к-ром играли любители. Здесь ставились вольные импровизации на темы пьес Шекспира, Расина, Корнеля и совр. зап. драматургов. Спектакли давались и в окрестных деревнях, где в качестве сценич. площадки использовался кузов грузовика. Особой популярностью пользовалось короткое (30 мин.) представление на тему «Венецианского купца». Т-р просуществовал недолго. После получения Камбоджей независимости Министерство образования создало в конце 1955 Гос. драм. т-р. В труппу т-ра были привлечены преподаватели средних школ, проявившие себя в кружках самодеятельности. Т-р ставит своей целью создание совр. нац. драмы. В нём идут пьесы, рассказывающие о жизни студентов, работников иск-ва, о борьбе против коррупции, о принципах мирного сосуществования. Пьесы пишут работники т-ра. Для поощрения развития драматургии правительством учреждена спец. премия в ежегодном лит. конкурсе им. Суттанкак Притьхеа Иун. В 1958 её получил молодой драматург Менг Срун за пьесу «Ошибки века».

Лит.: Крыжицкий Г., Экзотический театр, Л., 1927; Thiounn, Les danses cambodgiennes, Phnom-Penh, 1956. *Л. Сед.*

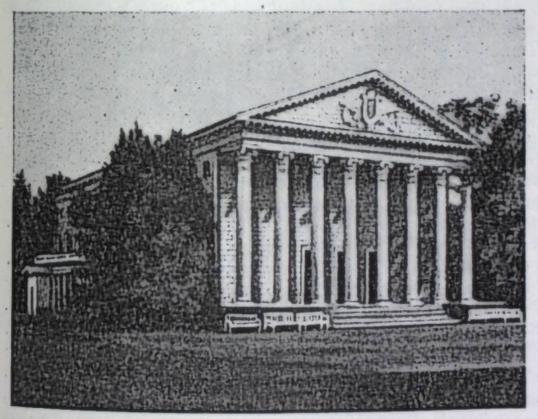
КАМБО́Н (Cambon), Шарль Антуан (1802—20.V. 1875) — французский живописец и театральный декоратор. Работал вместе с худ. К. Сисери, А. Филастром, преим. в муз. т-рах, специализируясь в области архитектурных декораций. Деятельность К. в т-ре «Опера» (Париж) совпала с работой в этом т-ре комп. Обера, Адана, Тома. Создал пышные, парадные декорации к первым пост. опер «Густав III» (1833), «Озеро фей» (1839), «Блудный сын» (1850) Обера, «Африканка» Мейербера (1865), балетов «Гризельда» (1848), «Корсар» (1856) Адана. В 1846 переехал в Барселону, где работал в «Гран театро дель Лисео»; подготовил декорации (совм. с Филастром) к опере «Анна Болейн» Доницетти (1847) и др., осуществляя принципы романтич. направления в декорац. иск-ве. Вернувшись в Париж, К. открыл студию декорац. иск-ва, в к-рой учились известные франц. и исп. театр. художники 1-пол. 19 в.

КАМБУ́РОВ, Асен (1899—1958) — болгарский актёр. Засл. арт. НРБ. Учился в театр. школе при Нар. т-ре в Софии (ныне т-р им. И. Вазова), впоследствии актёр этого т-ра. Играл гл. обр. комедийные роли, отличался склонностью к буффонаде и иронии.

Роли: Тартюф; Едрю («Борена» Йовкова), Благой («Д-р философии» Нушича), Счастливцев («Лес»), Бобчинский («Ревизор»), Жевакин («Женитьба»); Рачко («Под игом» Вазова), Стойко («Молодо-зелено» Черновского), Фабиан («Двенадцатая ночь» Шекспира) и др.

Лит.: «Театър», 1959, кн. 2, с. 86. *Ст. К.*

КАМЕННООСТРО́ВСКИЙ ТЕА́ТР в Петербурге. Деревянное здание К. т. было сооружено в 1827 арх. С. Л. Шустовым (в 1844 капитально перестроено А. К. Кавосом) на Каменном о-ве, где находи-



Каменноостровский театр. Внешний вид.

лась летняя резиденция царя; здесь же строила дачи петерб. знать. Открытие т-ра состоялось 1 июля 1827 комедией-водевилем «Казак-стихотворец» Шаховского. Спектакли устраивались летом. Здесь шли водевили, лёгкие комедии, балеты, позже — драмы, оперы. В К. т. выступали крупнейшие артисты императорских т-ров. В нач. 90-х гг. здание т-ра было превращено в склад для театр. декораций.

В сов. время, когда на территории Каменного острова был создан летний Центр. парк культуры и отдыха (1932), т-р был заново перестроен, в наст. время — это летний т-р парка.

Лит.: Пушкарёв И., Описание Санктпетербурга и уездных городов С. Петербургской губернии, ч. 3—4, СПБ, 1841, с. 123—124; Кубанский Г., Первый сезон, «Рабочий и театр», 1933, № 22. *Ю. Д.*

«КА́МЕННЫЙ ГОСТЬ» — см. *«Маленькие трагедии»* А. С. Пушкина.

«КА́МЕННЫЙ ГОСТЬ» — опера А. С. *Даргомыжского* на текст А. С. Пушкина. Начата в 1866, завершена Ц. А. Кюи в 1870, инструментована Н. А. Римским-Корсаковым в 1870 (вновь инструментована в 1902). Пост. 16 февр. 1872, Мариинский т-р (дирижёр Направник; Дон Жуан — Комиссаржевский, донна Анна — Платонова, Лаура — Ильина, дон Карлос — Мельников, Лепорелло — О. Петров). В новой оркестровой ред. Римского-Корсакова пост. 19 дек. 1906, Большой т-р (дирижёр Сук, реж. Михайлов; Дон Жуан — Боначич, донна Анна — Хренникова, Лаура — Азерская, дон Карлос — Грызунов, Лепорелло — Лосский). 27 янв. 1917 — нов. пост. в Мариинском т-ре (дирижёр Малько, реж. Мейерхольд, худ. Головин; Дон Жуан — Алчевский, донна Анна — Черкасская, Лаура — Павлинова, дон Карлос — Тартаков, Лепорелло — Шаронов).

В 1925 пост. в Оперной студии Ленингр. консерватории. В 1936 — в концертном исполнении артистами Всесоюзного радио. В 1959 — в концертном исполнении, Москва (дирижёр Хайкин; Дон Жуан — Масленников, донна Анна — Вишневская, Лаура — Архипова, Лепорелло — Абрамов, дон Карлос — Киселёв).

За рубежом: Зальцбург (1928, на рус. яз.), Прага (1935).

Издания: «К. г.», СПБ, Бессель, [1871]; новое изд. в инструментовке Н. А. Римского-Корсакова, СПБ, Бессель, [1906] и М., Музгиз, 1929. *Н. Гр.*

КА́МЕННЫЙ ТЕА́ТР (Большой театр) — первое постоянное театральное здание в Петербурге. Строительство закончено в 1783 (арх. Тишбейн, Деденёв). Т-р вмещал ок. 2 тыс. зрителей, имел 3 яруса. В 1802—04 здание перестраивалось (под рук. арх. Тома де Томона). В 1836 т-р был перестроен вторично арх. А. К. Кавосом (имел 5 ярусов); сцена переоборудована А. Роллером. В т-ре ставились оперы, балеты и драм. спектакли. Здесь были впервые пост. оперы «Жизнь за царя» (1836, открытие т-ра) и «Руслан и Людмила» (1842) Глинки. Выступали балерины М. Тальони, Ф. Эльслер, А. И. Истомина и др. В 1889—90 здание было передано Рус. муз. об-ву для перестройки (завершена в 1896) под консерваторию.

Лит.: Пушкарёв Ив., Описание Санктпетербурга и уездных городов С. Петербургской губернии, ч. 3—4, СПБ, 1841, с. 119—120; Герингросс (Всеволодский) В., Театральные здания в Санкт-Петербурге в XVIII столетии, «Старые годы», 1910, февраль — март; Данилов С. С., Постоянные публичные театры в Петербурге в XIX веке, в кн.: О театре. Сб. статей, [вып. 3], Л., 1929, с. 157—158. *Ю. Д.*

«КА́МЕННЫЙ ЦВЕТО́К» — 1) балет А. Г. Фридлендера, либретто И. Келлера (по сказам П. Бажова). Пост. 1944 в Свердловском т-ре оперы и балета (1-я ред.; 1947, там же, 2-я ред., балетм. К. Муллер, худ. В. Людмилин, дирижёр Э. Уграсовицкий; Хозяйка Медной горы — М. Лодзинская, Данила — Орешкевич, Катерина — Кузмичёва) и в т-рах оперы и балета: Пермь (1948), Донецк (1960), Львов (1961). 2) См. ст. *«Сказ о каменном цветке»*. *Юр. Б.*

КАМЕ́НСКИЙ, Василий Васильевич (18.IV.1884—11.XI.1961) — русский советский поэт и драматург. Лит. деятельность начал в 1904. В 1909 стал одним из организаторов группы кубофутуристов («будетлян») в Петербурге. В 1913—14 вместе с Маяковским и Д. Бурлюком ездил по городам России, выступая с чтением стихов, лекциями и докладами. Противопоставляя капиталистич. городу крестьянскую народную стихию, К. обращается к мотивам фольклора, к образу Степана Разина. В 1916 он пишет роман, а затем пьесу «Стенька Разин» (1918, т-р им. Комиссаржевской, Москва; 1919, Киев, пост. Марджанова; 1924, т-р Революции, Москва). В этом «коллективном представлении», условном по форме, крестьянское восстание показано как разгул стихийной нар. мести и бунтарской удали, а самому Разину придан облик фольклорно-песенного героя. В пьесе сказались словотворческие эксперименты К., его приверженность к пёстрой словесной орнаментации. Стремясь сблизить образ Разина с современностью, К. завершает пьесу революц. торжеством на месте его казни. Излюбленная К. тема крестьянского восстания нашла развитие в поэме «Емельян Пугачёв» (1931) и либретто одноим. оперы Коваля (1942, Ленингр. театр оперы и балета им. Кирова). К. написал также пьесы «Пушкин и Дантес» (1926, Ленингр. академич. т-р драмы) и неск. агитпьес, связанных с темами коллективизации и

индустриализации («Паровозная обедня» и др.), используя в них песни, прибаутки и т. п.

Соч.: Книга о Евреинове, Пг., 1917; Сборник пьес, М., 1925; Путь энтузиаста [Воспоминания], М., 1931; Юность Маяковского, [Тифлис], 1931. *Б. Рос., Юр. О.*

КАМЕ́НСКИЙ, Василий Филиппович [р. 28.XII. 1896 (9.1.1897)] — русский советский театральный художник. Засл. деят. иск-в Удм. АССР (1956). Чл. Коммунистич. партии с 1944. В 1915 окончил Художеств. школу в Казани. Здесь же в 1918 начал деятельность театр. художника. Затем работал в т-рах Чимкента (1925—31), Бирска (Башкирия, 1932—37), Йошкар-Олы, Тобольска и др. городов. В 1946—56 — гл. художник Сарапульского драм. т-ра.

Спектакли: «Вишнёвый сад» (Фрунзе, 1922), «Любовь Яровая» (Чимкент, 1929), «Егор Булычов и другие» (Вязьма, 1934); «Салика» Николаева (Йошкар-Ола, 1937), «Женитьба Фигаро» (Тобольск, 1941); «Иркутская история» Арбузова (Глазов, 1961); в Сарапульском т-ре: «Сердце не камень» Островского (1953), «Раки» Михалкова (1953), «На бойком месте» (1954), «Дядя Ваня» (1955); «Дон Сезар де Базан» Дюмануара и Деннери (1956), «Заводские ребята» Шура (1959), «Весенний гром» Д. Зорина и «Девушка с веснушками» Успенского (1961) и др. *А. Ив.*

КАМЕ́НСКИЙ, Каменьский (Kamieński), Мацей (13.X.1734—25.I.1821) — польский композитор. По происхождению словак. Муз. образование получил в Вене. С 1760 преподавал фп. и пение в Варшаве. Начал композиторскую деятельность в 1778, написав первую польскую оперу «Осчастливленная бедность» на либр. Ф. Богомольца (Нац. т-р, Варшава), имевшую большой успех. Вторая опера К.— «Зоська, или Сельские развлечения» на либр. С. Шиманьского (1779, Нац. т-р, Варшава) имела ещё больший успех и выдержала подряд 76 представлений. Эта опера насыщена нар. мелодиями и ритмами, колоритными комич. ариями. К. написал также пасторальную оперу «Добродетельная простота» (1779, Варшава), оперы «Установленная традиция» (1780, там же), «Крестьянский бал, или Кася с Ганкой на выданьи» (1795, там же), две оперы на нем. либр. «Султан Вампун» и «Антони и Антося» (не были пост.). Оперы К. окрашены славянским нац. колоритом, особенно в лирич. эпизодах. Партии этих опер отличаются богатством мелодич. рисунка и орнаментики, сложны для исполнения. В оперном творчестве К. сказалось влияние итал. оперной школы (увертюра к «Осчастливленной бедности»). На творч. опыт К. опирались в дальнейшем Я. Стефани, К. Курпиньский, Ю. Эльснер.

Лит.: Karasowski M., Rys historyczny opery polskiej, Warsz., 1859. *Л. Коз.*

КАМЕРА́ТА (итал. Camerata fiorentina, букв.— флорентинская корпорация) — содружество поэтов и музыкантов во Флоренции, возникшее ок. 1580. Организаторами её были просвещённые флорентинские меценаты Дж. Барди и Я. Корси. В К. входили поэты О. Ринуччини, Г. Кьябрера, певцы и композиторы Я. Пери и Дж. Каччини, музыканты В. Галилей, П. Строцци, Дж. Меи и др. Здесь были созданы первые оперные произв. Участники К., воспитанные на идеях Возрождения, стремились возродить античную трагедию, для чего добивались синтеза поэзии и музыки. Эстетич. воззрения К. нашли отражение в «Диалоге о старинной и современной музыке» Галилея (1581) и в предисловии к сборнику одноголосных мадригалов Каччини «Нуове музике» (1602), противопоставлявших новый «выразительный стиль» (монодию с гармонич. сопровождением) господствовавшей ранее полифонии. Произв. нового муз. стиля легли в основу первых опер — «драматич. мелодий» «Жалоба Уголино» (на текст Данте), «Плач Иеремии» Галилея, «Мадригалов» Каччини (на тексты сонетов и канцон итал. поэтов). Возникновению первых оперных произв. предшествовало исполнение во Флоренции (и в др. городах Италии) в 1579—89 театрализованных мадригалов, интермедий, представлявших собой пасторали на античные сюжеты с музыкой (музыку сочиняли Л. Маренцио, К. Мальвецци, Дж. Каччини, Э. де Кавальери, П. Строцци и др.). Первая флорентинская опера «Дафна» (текст Ринуччини, музыка Пери) написана и пост. в доме Корси (1594), музыка её не сохранилась. Вторая опера Ринуччини и Пери «Эвридика» была представлена впервые в 1600 во Флоренции (в палаццо Питти) во время празднеств по случаю бракосочетания Марии Медичи и франц. короля Генриха IV. Опера шла в сопровождении инструмент. ансамбля. Партию Орфея исполнял Пери, Эвридики — В. Аркилеи, известная колоратурная певица. В спектакле принимали участие также теноры Ф. Рази (Аминта) и А. Бранди (Арчетро), бас М. Палантротти (Плутон). Опера не имела увертюры и открывалась фанфарами, за к-рыми следовал Пролог, повествовавший о теме спектакля. В трактовке хоров (с корифеями) и введении в действие наперсников и вестников видно стремление приблизиться к античной трагедии. Третья опера — «Похищение Кефала»—была написана Дж. Каччини и Г. Кьябрера (1600).

Лит.: Valle N., Origini del melodramma, Roma, 1936; Martin H., La «Camerata» du Comte Bardi et la musique florentine du XVI siècle, «Revue de musicologie», 1932, № 42—44, 1933, № 46—47; Роллан Р., Опера в XVII в. в Италии, Германии, Англии, пер. с франц., М., 1931. *Св. Г.*

КА́МЕРНАЯ О́ПЕРА — см. *Опера.*

КА́МЕРНАЯ СЦЕ́НА — см. «*Каммершпиле*».

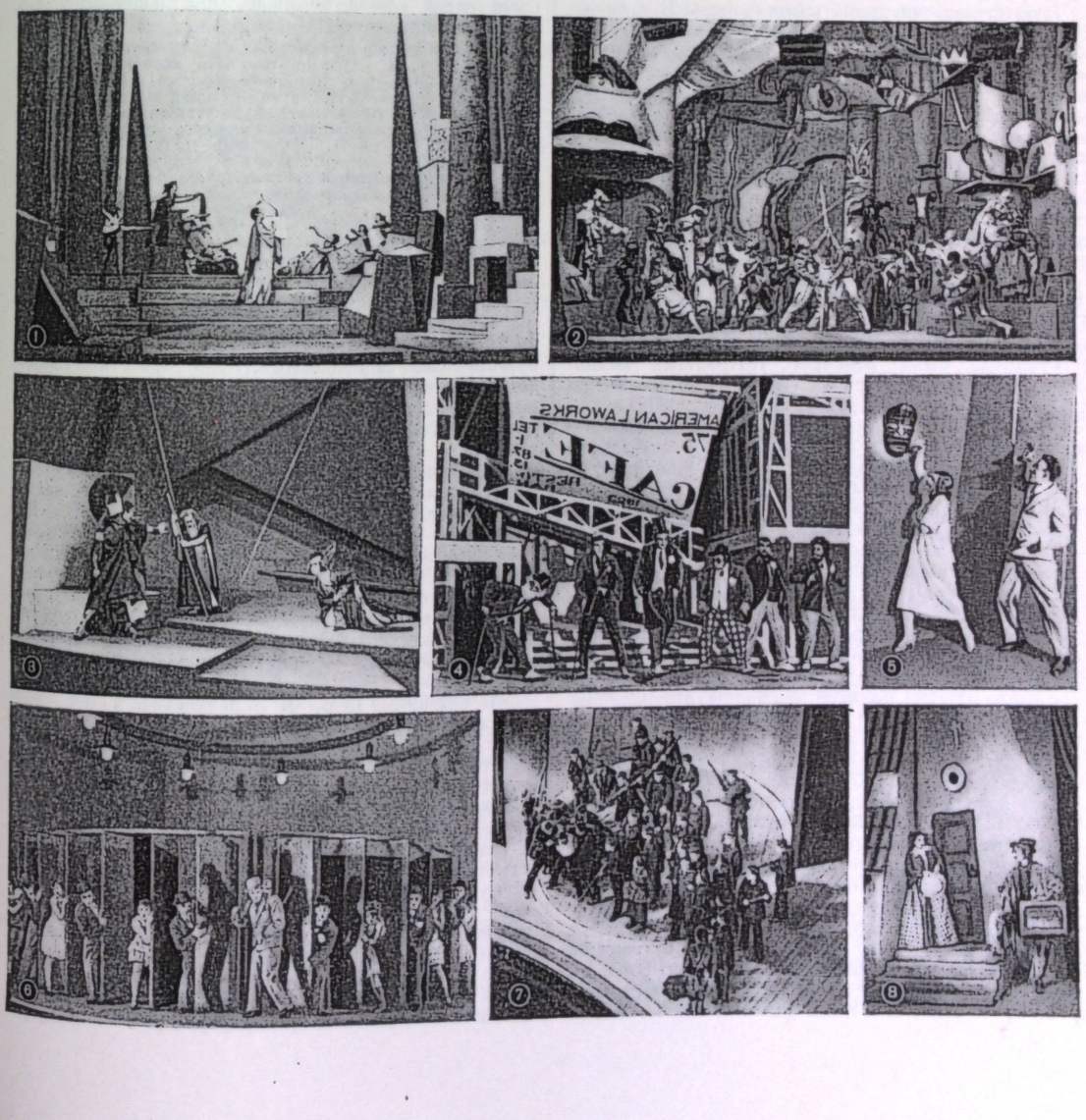
КАМЕРНИ́ЦКИЙ, Дмитрий Владимирович [р.1(13). X.1897] — русский советский режиссёр, певец (бас) и педагог. Засл. арт. РСФСР (1940). В 1918—22 обучался пению в Моск. консерватории. В 1919—25 К.— актёр муз. студии МХТ, исполнял осн. роли комедийного репертуара: Лариводьер («Дочь мадам Анго» Лекока), дон Андреас («Перикола» Оффенбаха) и др. С 1926 К.— актёр и режиссёр Муз. т-ра им. Немировича-Данченко (с 1941—Муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко). Роли: Нонанкур («Соломенная шляпка» Дунаевского), Астрик («Корневильские колокола» Планкета) и др. Участвовал в пост. опер «Чио Чио-сан»; «Семья» Ходжи-Эйнатова, «Сказка о чудо-птице» Магиденко, оперетты «Корневильские колокола» и др. Ставил спектакли в Ленинграде, Куйбышеве, Казани и др. городах. В 1940—41 К.— худ. рук. Т-ра оперы и балета в Душанбе, в 1943—46— гл. реж. Белорус. т-ра муз. комедии. В 1952—62 К. вёл оперный класс в Муз. ин-те им. Гнесиных в Москве.

Лит.: Марков П. А., Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре, М., 1960. *А. Ив.*

КА́МЕРНЫЙ ТЕА́ТР (Государственный Московский Камерный театр) — русский советский театр. Открылся 12 дек. 1914 спектаклем «Сакунтала» Калидасы. Основатель и руководитель А. Я. *Таиров*; им пост. все осн. спектакли т-ра. Объявляя войну мещанству, К. т. противопоставлял свою творческую программу как натуралистич., так и условно-эстетич. т-ру, связанному с символизмом. Однако в своей практике К. т. оказывался замкнутым в узких пределах исканий «чистой театральности», характерных для модернистских течений в иск-ве предреволюц. лет. Это сказалось в постановке эстетизированной мистерии «Сакунтала», изысканных пантомимных представлениях — «Духов день в Толедо» Кузмина (1915) и «Покрывало Пьеретты» Шницлера (1916), прихотливой стилизации античного мифа — «Фамира Кифаред» Анненского (1916), в спектакле «Саломея» Уайльда (1917). Борьба т-ра «...против мещанства в жизни, — писал позднее Таиров,— сузилась до борьбы против мещанства лишь на театре... Сценическую площадку мы стали рассматривать как „мир в себе“... Кризис... вероятно, затянулся бы надолго, а быть может, и привел бы к катастрофе, если бы не Великая Октябрьская социа-

листическая революция. Революция вызвала гигантскую переоценку всех ценностей» («По-новому о новом», в сб.: «Советский театр и современность», 1947, с. 154—155). Процесс перестройки т-ра протекал медленно, в творческом опыте К. т. постепенно формировалось то новое, что сближало т-р с революц. действительностью. В первые годы после революции К. т. продолжал считать, что сценич. эмоция «...должна брать свои соки не из подлинной жизни..., а из сотворённой жизни того сценического образа, который из волшебной страны фантазии вызывает актёр к его творческому бытию» (Таиров А. Я., Записки режиссёра, [М.], 1921, с. 75). Это определило и характер репертуара т-ра, далёкого от современности, и его сценич. воплощение, основанное на поисках особых «чистых» театр. эмоций. Из спектаклей, пост. т-ром в 1917—20 («Король-Арлекин» Лотара, «Ящик с игрушками» пантомима Дебюсси, «Обмен» и «Благовещение» Клоделя, «Адриенна Лекуврер» Скриба и Легуве, «Принцесса Брамбилла» по Гофману и др.), только спектакль «Адриенна Лекуврер» (1919), в к-ром А. Г. *Коонен* создала пронизанный правдой живого чувства лирико-трагедийный образ Адриенны, надолго сохранился в репертуаре т-ра. Художеств. программа К. т. с момента его основания была программой синтетич. т-ра. В его репертуаре героика высокой трагедии сочеталась с буффонадой в обозрениях и опереттах. А. В. Луначарский, характеризуя путь развития К. т., говорил, что этот т-р «...вероятно, будет, в отношении к слагающемуся быту, гораздо более абстрактным, но зато абстракцию он будет наполнять живым, подлинным сценическим искусством» (сб. «Камерный театр», 1934, с. 43). Это живое, подлинное сценич. иск-во, связанное с передачей актёром (гл. обр. Коонен) глубокого человеческого чувства, с наибольшей полнотой проявилось в трагедийных спектаклях — «Федра» (1921, худ. Веснин; Федра — Коонен, Тесей — Эггерт, Ипполит — Церетелли), «Косматая обезьяна», «Любовь под вязами» (1926, Эбби — Коонен, Кабот — Фенин, Питер — Ценин) и «Негр» Ю. О'Нила (1929, худ. бр. В. и Г. Стенберг; Элла Доуней — Коонен, Джим Гаррис — Александров, Мик-

Камерный театр. Сцены из спектаклей: 1. «Фамира Кифаред». 2. «Принцесса Брамбилла». 3. «Федра». 4. «Человек, который был Четвергом». 5. «Негр». 6. «Опера нищих». 7. «Оптимистическая трагедия». 8. «Мадам Бовари».



ки — Чаплыгин). В пост. пьес О'Нила намечалось конкретно-социальное осмысление темы, осложнённое, однако, экспрессионистскими мотивами. Т. о., в 20-е гг. деятельность К. т. отличалась чрезвычайной пестротой и в то же время в ней проявилось стремление к преодолению эстетич. замкнутости. В спектаклях т-ра футуристич. влияние причудливо переплеталось с гофмановской фантастикой («Синьор Формика» по Гофману, 1922, худ. Якулов) и эксцентрикой оперетты («Жирофле-Жирофля», Лекока, 1922, худ. Якулов). Жанр спектакля-обозрения утверждается в постановке «Кукироль» Антокольского, Масса, Глобы и Зака (1925). В дальнейшем приёмы оперетты и обозрения соединяются в социально заострённом спектакле «Опера нищих» Брехта и Вейля — первый опыт воплощения драматургии Брехта на сов. сцене (1930, худ. бр. Стенберг; Пичем — Фенин, Полли — Назарова, Мак — Хмельницкий, Браун — Аркадин). Отвлечённость конструктивистских форм («Человек, который был Четвергом» по Честертону, 1923, худ. Веснин) теряет свою самоценность, наполняется обличит. антибурж. смыслом в постановке «Машиналь» Тредуэлл (1933, худ. Рындин; Эллен — Коонен, Джон — Ценин).

Пост. произв. сов. драматургии на сцене К. т. вначале не были удачны («Наталия Тарпова» Семёнова, 1929; «Линия огня» Никитина, 1931). Искания т-ра в области пост. произв. сов. драматургии получили блестящее завершение в спектакле «Оптимистическая трагедия» (1933, худ. Рындин; Комиссар — Коонен, Алексей — Жаров, Вожак — Ценин, Командир — Яниковский). Романтич. героика пьесы глубоко и последовательно была воплощена в спектакле, представлявшем собой яркий пример новаторского переосмысления трагедийного жанра, насыщения его новым, революц. содержанием. Героич. мотивы, родственные духу революц. романтики Вишневского, вновь прозвучавшие в спектаклях «Алькасар» (1936) и «Честь» Мдивани (1938), оказались сниженными в «Думе о Британке» Ю. Яновского (1937). Внутренней противоречивостью, определявшейся произвольным сочетанием лит. первоисточников, была отмечена театральная композиция «Египетские ночи» (1934), состоявшая из фрагментов одноим. произв. Пушкина, «Цезаря и Клеопатры» Шоу и «Антония и Клеопатры» Шекспира. В те же годы пост. один из лучших спектаклей — «Мадам Бовари» (по одноим. роману Флобера), в к-ром на первый план была выдвинута тема гибели человека в чуждой ему меркантильно-буржуазной среде (1940, худ. Коваленко и Кривошеин; Эмма — Коонен). На творческой жизни К. т. тяжело отразилась несправедливо резкая оценка, к-рую в условиях культа личности Сталина вызвала осуществленная Таировым в 1936 постановка оперы-фарса на муз. Бородина «Богатыри» (либретто Д. Бедного, переработка одноим. либретто драматурга 19 в. В. А. Крылова). Недостатки спектакля были расценены как выражение чуждых политич. тенденций, что было связано с характеристикой К. т. как т-ра «действительно буржуазного», данной Сталиным еще в 1929. Подкрепляемая ссылкой лишь на неудачи К. т. («Заговор равных» Левидова, 1927, «Багровый остров» Булгакова, 1928) подобная характеристика по существу зачёркивала путь, пройденный т-ром в сов. годы, искажала перспективу его развития. В 1938 была предпринята попытка слияния К. т. с коллективом Реалистич. т-ра, руководимого Н. П. Охлопковым. Однако в силу различия творческих принципов, после единственной постановки, осуществлённой на сцене К. т. («Кочубей» Первенцева, 1938), Охлопков в 1939 вместе с группой актёров ушёл из К. т. В годы Отечеств. войны т-р продолжил свои искания в области создания героико-романтич. спектакля [«Небо Москвы» Мдивани, 1942; «Пока не остановится сердце» Паустовского, 1943 (Мартынова — Коонен); «У стен Ленинграда» Вс. Вишневского, 1944] и в области спектакля-обозрения, включающего приёмы оперетты («Раскинулось море широко» Вишневского, Крона и Азарова, 1943). Своеобразное толкование получили на сцене К. т. «Чайка», пост. «в сукнах» в стиле спектакля-концерта (1940, реж. Таиров и Л. Лукьянов), и «Без вины виноватые» (1944), раскрывавшие тему трагедии художника в бурж. обществе (в ролях Нины Заречной и Отрадиной-Кручининой — Коонен). Стремлением к углублению иск-ва, более тесному сближению с современностью, тонкому и разностороннему раскрытию психологич. сущности образа отмечены лучшие послевоен. спектакли т-ра: «Верные сердца» Берггольц и Макагоненко (1945, сценич. композиция Таирова, реж.-постановщик Н. Сухоцкая), «Жизнь в цитадели» Якобсона (1947), «Ветер с юга» Грина (1948, реж. Таиров и Л. Лукьянов). Гуманизмом были проникнуты спектакли К. т. «Он пришёл» Пристли (1945) и в особенности «Старик» Горького (1946, в ролях Гуля и Старика — П. Гайдебуров; реж. обоих спектаклей Таиров и Лукьянов). В 1950 К. т. был закрыт; труппа т-ра в значит. своей части вошла во вновь организованный Т-р им. Пушкина.

Лит.: Луначарский А. В., О театре и драматургии, т. 1, М., 1958 (статьи: «Из московских впечатлений», «„Федра" в Камерном театре», «К десятилетию Камерного театра», «„Косматая обезьяна" в Камерном театре», «Из театральных исканий», «О театральной критике» — раздел Дореволюционные театры футуристического уклона); Марков П., Новейшие театральные течения, М., 1924, с. 37—39; Апушкин Я., Камерный театр, М.—Л., 1927; Камерный театр. Статьи, заметки, воспоминания, М., 1934, Державин К., Книга о Камерном театре. 1914—1934, Л., 1934, Камерный театр и его художники. 1914—1934, М., 1934; Очерки истории русского советского драматического театра, т. 2—3, М., 1960—61 (главы «Московские театры»). *Б. Рос.*

КАМЕРЫ РИТОРОВ (rederijkkamers, или rederijkerskamers) — общества любителей литературы и театра в средневековых Нидерландах. Первые К. р. возникли в 14 в. во Фландрии; во 2-й пол. 15 в. распространились в Голландии. К. р. представляли собой своеобразные объединения цехового типа, ставившие целью сочинение стихов и пьес и их исполнение во время праздников и официальных торжеств. Каждая К. р. имела своё название, герб, девиз и избирала руководителя — «принца», обычно из числа наиболее знатных членов. К концу 15 в. насчитывалось св. 300 К. р. Наиболее известными были «Дикая роза» в Амстердаме, «Роза» в Лувене, «Фонтан» в Генте, «Альфа и Омега» в Ипре и др. С 15 в. проводились т. н. «ланд-ювелы» (голл. land-juwelen, букв.— сокровища страны) — публичные турниры, на к-рых К. р. состязались в чтении стихов, ставили фарсы (т. н. «эсбатементы», голл. esbatements), мистерии, миракли, моралите (турниры в Антверпене — 1496 и 1561, Генте — 1539, и др.). После турниров стихи и пьесы, созданные К. р., часто печатались в спец. сборниках, напр. «Игры ума» (Гент, 1569), «Увеселительный сад риторов» (Лейден, 1596), «Праздник риторов» (Амстердам, 1624). С усилением Реформации К. р. вызвали недовольство, а затем и репрессии со стороны церкви, т. к. их выступления часто отличались антиклерикальной направленностью. В 1560 К. р. было запрещено обращаться к религиозной тематике, на их спектакли ввели цензуру. Многие К. р. были распущены или видоизменились, приняв форму поэтич. кружков. К 1700 большинство К. р. исчезло, оставшиеся утратили связь с нар. творчеством. Деятельность К. р. возобновляется в сер. 19 в. в связи с оживлением голл. драматургии (за 20 лет вновь организовано ок. 200 об-в). В совр. голл. т-рах ставятся спектакли из репертуара ср.-век. К. р. — миракль «Марикен из Неймегена», моралите «Каждый» и др.; проявляется интерес к творчеству писателей — членов ср.-век. К. р. (А. Бейнс, А. де Ровере, Ян ван ден Дале, В. ван Хехт и др.).

Лит.: Schotel G. D. J., Geschiedenis der rederijkers in Nederland, dl 1—2, Amst., 1863, 1871; Duyse Pr. van, De rederijkkamers in Nederland, dl 1—2, [s. l.], 1900—02. *Вл. О.*

КАМИ́ЛОВ, Уста-Алим (1875—1953) — узбекский советский музыкант, хореограф. Нар. арт. Узб. ССР (1937). Герой Труда (1932). Род. в семье бедного ремесленника. Работая подмастерьем, учился игре на дойре у знаменитой дойристки Саломат-хола. В 15 лет К. стал известным музыкантом — исполнителем танцевальных усулей. К. не только аккомпанировал танцам на дойре, но и обучал им исполнителей. После революции принимал участие в организации кружков самодеятельности, муз.-драм. трупп, выступал на революционных митингах, собраниях, в составе агитбригад Красной Армии (в 1926 — артист Узб. этнографич. труппы, с 1929 — Узб. музыкально-драматич. т-ра, с 1939 — Узб. т-ра оперы и балета им. Навои). Учениками К. были мн. музыканты и все ведущие танцовщицы Узбекистана — Тамара Ханум, М. Тургунбаева, Г. Измайлова, Р. Каримова и др. В содружестве с Тамарой Ханум, М. Тургунбаевой К. поставил много танцев, танц. сюит для муз. драм и опер, в т. ч. «Шелкопряд» (1935), «Пахта» (1935), танцы в муз. драмах «Фархад и Ширин» (1937) и «Гульсара» (1937). *Л. Ав.*

КАМИ́НКА, Эммануил Исаакович (р. 28.IV.1902) — русский советский артист. Мастер художеств. слова. Засл. арт. РСФСР (1948). Учился в Студии при т-ре Н. Н. Синельникова в Харькове. С 1920 работал как драм. актёр (1-й Гос. академич. т-р драмы в Харькове, б. т-р Корша в Москве). Выступал на эстраде с чтением фельетонов, юморесок, рассказов. В 1930, оставив театр, стал актёром-чтецом. Среди первых работ К.: «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Гоголя, «Вечер советской сатиры» (фельетоны Кольцова, Зорича, Рыклина). В дальнейшем в репертуар К. вошли произв. А. П. Чехова, Марка Твена, Шолом Алейхема, Л. Н. Толстого, Пушкина, Салтыкова-Щедрина; сов. писателей — Н. С. Тихонова, Б. А. Лавренёва, К. Г. Паустовского и др. Замечат. рассказчик-сатирик, К. ведёт повествование как бы с точки зрения очевидца событий, воссоздавая словами, интонациями, скупыми, но выразит. жестами характеры тех, о ком идёт речь.

Лит.: Барулина Л., Эммануил Каминка, [М.], [1959]. *Ю. Д.*

КАМИ́ŃСКАЯ (Kamińska), Ида (р. 4.IX.1899) — еврейская актриса, режиссёр и театральный деятель. Дочь евр. актрисы Э. *Каминьской.* С детства принимала участие в спектаклях евр. передвижной труппы, гастролировавшей по городам Литвы и Польши. Дебютировала в 1916 в евр. оперетте (рук.— А. Каминьский), с 1917 работала в т-ре Э. Каминьской. Выступала как на польск., так и на евр. яз. В нач. 20-х гг. вместе с З. Турковым организовала в Варшаве Евр. художеств. т-р, затем руководила евр. т-рами в Варшаве, Вильно. В 1939 возглавляла Гос. евр. т-р во Львове (1936—41), в 1941 этот т-р был эвакуирован, работал в городах Ср. Азии. В 1947 К. вернулась в Польшу, руководила евр. т-рами в Лодзи (1949—53), во Вроцлаве (1953—55), с 1955 — в Варшаве. В 50-х гг. выезжала с т-ром на гастроли за границу (Англия, Франция, Бельгия, Германия, Голландия, Израиль). К. продолжила традиции иск-ва Э. Каминьской. В руководимых ею т-рах К. пост. спектакли: «Братья Карамазовы» по Достоевскому, «Волки» Роллана, «Мещане»; «Пан Иовяльский» Фредро, «Оптимистическая трагедия»; «Семья» Попова и др. К.— автор комедии «Был некогда царь...» (1929). Выступала в трагич. ролях: Миреле Эфрос (о. п. Гордина), Нора, Лауренсия, Кручинина (Гос. пр. 1949); Кураж («Мамаша Кураж и её дети» Брехта), Этель («Юлиус и Этель» Кручковского) и др. Снималась в кино.

Соч.: Trochę wspomnień i rozważań, «Teatr», Warsz., 1954, № 18; Nieporozumienia, там же, 1955, № 12.

Лит.: Maciejakowski J., Ida Kamińska, «Teatr», Warsz., 1952, № 8. *P. B.*

КАМИ́ŃСКАЯ (Kamińska), Эстер Рохл (наст. фам.— Гальперн; 10.III.1868 — 27.XII.1925) — еврейская актриса, театральный деятель. Родилась в местечке Порозово Гродненской губ. В 1892 впервые выступила в театре «Эльдорадо» в Варшаве. В репертуаре К. в те годы были роли в легковесных опереттах, слезливых мелодрамах и др. В 1900, будучи ведущей актрисой этой труппы, К. настояла на включении в репертуар пьес Д. Пинского, И. Переца и Я. Гордина, в к-рых раскрылось её своеобразное сценич. дарование. Исполнение ролей в пьесах Гордина — Хася («Сиротка Хася»), Эсфирь («За океаном»), Миреле Эфрос (о. п.) — показало великолепное знание евр. быта, волнующий темперамент актрисы. С большой силой и страстностью передавала К. душевные переживания своих героинь — простых евр. женщин. Роли К. в переводном репертуаре были менее значительны. Выступала на польск. и евр. яз. В 1903 К. впервые выехала на гастроли в Россию (Петербург, Киев, Одесса и др.). По возвращении в Варшаву организовала и возглавила «Литературную труппу» (1907—10), где в репертуаре были пьесы рус. и иностр. авторов: «На дне», «Дама с камелиями», «Нора»; гастролировала в России (1905, 1908, 1913 и 1919), в США (1912), в Париже (1914). В 1920—25 — выступала в Варшаве.

Лит. (на евр. яз.): Ойслендер Н., Идишер театр, М., 1940; Брив фун Эстер Рохл Камински, Вильно, 1927; Грудберг—Турков И., Ди маме Эстер Рохл, Варшава, 1953. *Е. Ген.*

КАМИ́ŃСКИЙ (Kamiński), Ян Непомуцен (1777—5.I.1855) — польский драматург, режиссёр и актёр. В 1798 начал театральную деятельность как переводчик, переводил пьесы для Т-ра В. Богуславского. С 1800 выступал в любительских т-рах как актёр.

В 1805—09 К.— антрепренёр и директор польского и русского т-ра в Одессе. В 1809 основал во Львове постоянный польский т-р, где был директором, актёром и режиссёром до 1833. Выступал в комич. ролях. К. ввёл в репертуар т-ра Шекспира, Шиллера, Кальдерона. Лучшие пьесы К.: «Суеверие, или Краковцы и горцы» (1816), «Скалмежанки».

Соч.: «Zabobon czyli Krakowiacy i Górale», Lwów, 1821.
Лит.: Biernacki L., Jan Nepomucen Kamiński, Lwów, 1911. *Р. В.*

КАМИ́ОНСКИЙ, Оскар Исаевич (1869—15.VIII. 1917) — русский артист оперы (баритон). Пению учился в 1888—91 в Петерб. консерватории у К. Эверарди, С. Габеля и О. Палечека. Совершенствовался в Италии, где дебютировал в 1892 в т-ре «Беллини» в Неаполе, затем пел во Флоренции, в Афинах. В 1893 вернулся в Россию. Выступал на оперных сценах Харькова (1893—94, 1898—99), Киева (1894—95, 1902—03, 1903—04), Ростова-на-Дону (1895—96), Тифлиса (1896—98, 1899—1901). В 1904—05 пел в Новой опере в Петербурге (антрепризa Церетели), в 1905—08 — в опере Зимина в Москве, затем снова гастролировал в провинции, гл. обр. в передвижных труппах. В 1915 оставил сцену. К. пользовался широкой популярностью. Он обладал хорошей вок. школой, голосом широкого диапазона, красивого тембра. Певец исполнял как лирич., так и драматич. репертуар, особенный успех имел в партиях, требующих иск-ва бель канто и мецца воче. По отзывам прессы, в партии Фигаро К. не имел себе равных на рус. сцене.

Партии: Грязной; Скарпиа («Тоска»), Невер («Гугеноты»), Риголетто, Дон Жуан и др.

Лит.: Хроника театра и искусства. [К 10-летию сценич. деятельности К.], «Театр и искусство», 1904, № 6.

КАММАРА́НО (Cammarano), Сальваторе (19.III. 1801 — 17.VII.1852) — итальянский поэт и оперный либреттист. Ученик Г. Россетти. Писал комедии и трагедии (в т. ч. «Бальдовино»). Первое оперное либретто—«Невеста» (муз. Э. Виньоцци)—написал в 1834. С 1835 сотрудничал с Г. Доницетти, для к-рого сочинил либретто опер: «Лючия ди Ламмермур» (1835, т-р «Сан-Карло», Неаполь), «Осада Кале» (1836, там же), «Велизарий» (1837, т-р «Фениче», Венеция), «Полиевкт» (1839) и др. В 1841 написал первое либр. для Дж. Верди — «Альзира». Затем последовали: «Битва при Леньяно» (1849, т-р «Арджентина», Рим), «Луиза Миллер» (1849, т-р «Сан-Карло», Неаполь), «Трубадур» (завершено Л. Бардаре, 1853, т-р «Аполло», Рим). К.— автор 50 либретто, в т. ч. для опер С. Меркаданте («Весталка», «Горации и Куриации» и др.), Дж. Пачини («Звезда Неаполя», «Сафо» и др.), Ф. Риччи, Л. Росси и др. К. способствовал утверждению романтизма в итал. опере. Темы своих либретто он черпал гл. обр. из произв. Ф. Шиллера, исп. драмы и англ. историч. романа.

Лит.: Mantovani T., S. Cammarano, «Musica d'oggi», Mil., 1926, genn. *Св. Г.*

«КА́ММЕРШПИЛЕ» («Kammerspiele», букв.— камерные представления), камерная сцена,— немецкий театр (ГДР). Создан в Берлине в 1906. До 1933 (с перерывами) т-ром руководил М. *Рейнхардт*, одновременно работавший в Нем. т-ре. Театр. зал «К.» вмещал 400 человек, имел сцену, не отделённую от зрителей оркестровой ямой и суфлёрской будкой. Спектакли т-ра отличались камерностью, интимностью (отсюда название т-ра). В отличие от Нем. т-ра, где ставилась преим. классика, в репертуаре «К.» преобладали пьесы совр. авторов, в пост. к-рых Рейнхардт уделял большое внимание обрисовке интимных переживаний героев. Иногда спектакли «К.» переносились на сцену Нем. т-ра и наоборот. Актёры работали одновременно на обеих сценах.

Театр открылся спектаклем «Привидения» Ибсена (с участием А. Моисси в роли Освальда, декорации норвежского художника Э. Мунка). Затем были пост. «Пробуждение весны» (1906), «Маркиз фон Кейт» (1907) Ведекинда, «Праздник мира» Гауптмана (1907), «Гедда Габлер» Ибсена (1907), «Флирт» Шницлера (1907), «Социалисты-аристократы» А. Хольца (1908), «Врач на распутье» (1908), «Майор Барбара» (1909) Б. Шоу, «Отец» Эйленберга (1910) и др. Рейнхардт часто ставил пьесы К. Штернхейма, сатирически осмеивающие гос. режим Германии,— «Великан» («Штаны») (1911), «Кандидаты» (1930). В «К.» шли и классич. пьесы — «Клавиго» Гёте (1908), «Женитьба» Гоголя (1908) и др. После 1-й мировой войны в репертуаре «К.» преобладали салонные комедии нем., франц. и англ. авторов, в к-рых были заняты популярные актёры т-ра — Э. Бергнер, Г. Грюндгенс, Х. Альберс и др. Ставились пьесы: «Круг» С. Моэма (1923), «Ревю вчетвером» К. Манна и др.

После окончания 2-й мировой войны разрушенное здание «К.» было благодаря содействию сов. воен. администрации восстановлено, и в 1946 состоялось открытие т-ра пьесой Б. Шоу «Обращение капитана Брассбаунда». Т-р стремился отразить актуальные вопросы современности. Под руководством В. Лангхоффа, возглавившего одновременно и Нем. т-р, были осуществлены пост. пьес с антифашистской и социально-критич. направленностью: «Штаны» Штернхейма (1947), «Зонненбруки» Кручковского (1949), «Тоже в Америке» (1950), «Профессор Мамлок» Вольфа (1959), «Чудак» Хикмета (1960), «Подпольщики» Вейзенборна и «Полуночная месса» Карваша (1961), «Дом, где разбиваются сердца» Шоу (1962) и др. Ставились также произв. классики: «Ифигения в Тавриде» Гёте (1947), «Войцек» Бюхнера (1947), «Мария Стюарт» Шиллера (1951), «Минна фон Барнхельм» Лессинга (1952). На сцене т-ра шла русская и советская драматургия — «Чайка» (1949); «Тень» Шварца (1947), «Иркутская история» Арбузова (1960). В т-ре выступают известные актёры, работающие одновременно на сцене Немецкого т-ра: Г. Май, И. Келлер, Э. Штёр, Х. Дринда, Х. Гроссе, Э. Пеликовски, В. Хейнц (известен и как режиссёр) и др. По типу «К.» в Германии в разное время создавались др. т-ры, напр. «К.» в Мюнхене. *И. Н.*

КАМО́ЭНС, Камоинш (Camões), Луис ди (1524, Лисабон,—10.VI.1580, там же) — португальский поэт. Автор героич. поэмы «Лузиады» (1572). К. принадлежат 3 пьесы, написанные, по-видимому, в 1544—49. В этих пьесах К. утверждал принципы учёной драмы, сложившейся в Италии. Они отличаются высокими поэтич. достоинствами, живым языком. В комедии «Ауто об Амфитрионах» (изд. 1587) К. даёт вольную обработку пьесы Плавта. В пьесе «Царь Селевк» (изд. 1644) К. обличает деспотизм. Есть предположения, что содержавшиеся в пьесе намёки на женитьбу короля Португалии Мануэла на невесте его сына были одной из причин высылки К. в Индию. Комедия «Филодемо» (изд. в 1587) прославляет ренессансный идеал высокой и благородной любви. По нек-рым сведениям, пьеса была пост. любителями в 1555 при дворе губернатора португ. Индии.

Соч.: Obras completas, t. 1—5, Lisbôa, 1946—54.
Лит.: Braga Th., Historia de Camões, v. 1—2, Porto, 1873—74; Bell A. F. G., Luis de Camões, Oxf., 1923; Tavares Pereira J., Prefacio al «Teatro de Luiz de Camões», Porto, 1928. *З. П.*

КАМПАНЁЛЛИС (Καμπανέλλης), Яковос (р. 1922) — греческий драматург. Первая пьеса К.— «Пляска среди колосьев» была пост. в 1950 в труппе Лемоса, затем им была написана пьеса «Седьмой день сотворения мира» (1956, Нац. т-р, Афины). Лучшая пьеса К.— «Двор чудес» (1957, Художеств. т-р, Афины)—посвящена жизни простых трудовых людей, обитателей афинского рабочего квартала, безработных, их стремлению к лучшей участи. Попытки отразить социально-политич. проблематику характеризуют драму «Возраст ночи» (1959, Художеств. т-р, Афины). К. написал комедию-сказку «Сказка без названия» (инсц. по повести П. Делта, 1959, «Неон театрон», Афины). Выступает как автор одноактных радиопьес и киносценариев.

Лит.: «Θέατρον», Ἀνῆναι, 1958. *Д. С.*

КАМПА́НИ (Campani), Николо (1478—1530)— итальянский драматург и актёр, выступал под прозвищем Страшино (Неряха). Уроженец Сиены, К. входил в содружество ремесленников (1531, объединилось в «Конгрегацию Грубых»), писавших и исполнявших нар. фарсы в Сиене и в др. городах Италии. В своих фарсах (1518—24) К. высмеивал нравы крестьян, изображая их жадными, грубыми, неотёсанными, наглыми и вместе с тем трусливыми («Страшино», «Ножичек»). Фарсы К. написаны терцинами и не разделены на акты. Они динамичны, занимательны, насыщены буффонадой. К. играл в своих пьесах. Выступал и как актёр-импровизатор. Творчество К.— один из истоков комедии дель арте.

Лит.: Дживелегов А. К., Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte, 2 изд., М., 1962. *Р. Х.*

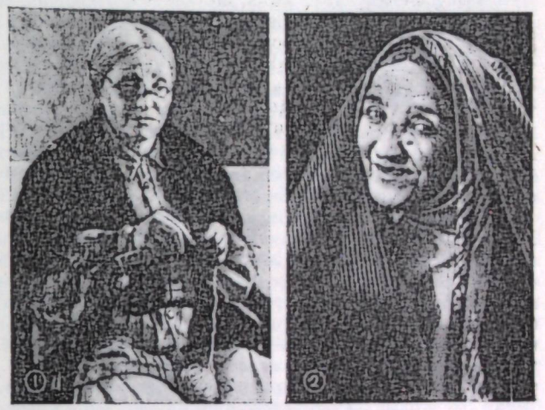
КАМПАНИ́НИ (Campanini), Клеофонте (1.IX. 1860—19.XII.1919) — итальянский дирижёр. Музыке обучался в Пармской консерватории у Дж. Феррарини. В 1883 с успехом дебютировал в т-ре «Реджо» в операх «Трубадур» и «Кармен». Вёл концертную деятельность. Дирижировал премьерами опер «Адриенна Лекуврер» Чилеа (1902, Лирич. т-р, Милан), «Чио-Чио-сан» (1904, т-р «Ла Скала», Милан), «Сибирь» Джордано (1908, там же). В 1913 к 100-летию со дня рождения Дж. Верди провёл цикл оперных спектаклей в Париже: «Оберто», «Набукко» («Навуходоносор»), «Бал-маскарад», «Аида», «Фальстаф», «Дон Карлос». Дирижировал оперными спектаклями в крупнейших т-рах Италии и за границей: в Лондоне (1900—1912), Лисабоне (1903), Париже (1905), в Нью-Йорке (1906—09), Чикаго (1910—19), в т. ч. с участием Э. Карузо, Т. Руффо. *Св. Г.*

КА́МПО (Campo), Эктор (р. 27.III.1922) — чилийский театральный художник. Обучался в Школе изящных иск-в (Мадрид). В 1937 начал творческую деятельность в т-ре «Чилено». К.— один из основателей (1941) и художник-декоратор «Экспериментального т-ра». Периодически работает также в др. т-рах, в т. ч. и зарубежных («Опытный т-р» Каталонского ун-та, Испания, и др.). В «Экспериментальном т-ре» К. оформил спектакли: «Навстречу ветру» Педро де ла Барра (1951, пр. Кауполикан), «Наш город» Уайлдера (1945), «Чаньярсильо» Асеведо Эрнандеса (1953), «Тартюф» (1946), «Сон в летнюю ночь» (1944). Для работ К. характерны реалистич. тенденции. *Л. Х.*

КАМПРА (Campra), Андре (4.XII.1660—29.VI. 1744) — французский композитор. В детстве пел в церковном хоре в Эксе, где обучался музыке у Г. Пуатевена. В 1681—1700 К.— капельмейстер соборов в Арле, Тулузе, Париже. С 1722 К.—капельмейстер королевской капеллы. В 1697 анонимно выступил со своей первой оперой-балетом «Галантная Европа», к-рая имела шумный успех и стала образцом для последующих опер-балетов. Впоследствии в том же жанре К. написал произв.: «Аретуза» (1701), «Музы» (1703), «Альцина» (1705), «Гипподамия» (1708), «Венецианские празднества» (1710) (все пост. в Академии музыки, Париж). К.— автор лирич. трагедий «Танкред» (1702), «Телемак» (1704), «Идоменей» (1712), «Ахилл и Дейдамия» (1735) и др. (пост. там же). К. создал многочисл. дивертисменты, к-рые сделали его одним из самых популярных композиторов франц. классицизма. В своих произв. К. стремился к ритмич. живости и драматич. насыщенности музыки, выразительной и колоритной оркестровке. К. принадлежат также кантаты и соч. в др. жанрах.

Лит.: Pougin A., Musiciens français du XVIII siècle. A. Campra, P., 1861. *Л. М.*

КА́МСКАЯ, Гульсум [наст. фам.— Ильясова; р. 25.III (7.IV).1901] — татарская советская актриса. Нар. арт. Тат.АССР. Засл. арт. РСФСР (1957). Сценич. деятельность начала в 1919 в тат. труппе в Казани. В 1922—26— актриса Тат. т-ра им. Красного Октября (Астрахань). В 1927—33 работала в Моск. тат. рабочем т-ре. С 1933 — в Т-ре им. Камала (Казань). Лучшие



Г. Камская в ролях: 1. Федосья. «Последние» Горького. 2. Насима.

роли в этом т-ре: Кукушкина («Доходное место», 1938), Нагима («Банкрот» Г. Камала, 1939), Махинур («Миникамал» Амира, 1944), Сумасшедшая барыня («Гроза», 1944), Насима («Хаджи эфенди женится» Ш. Камала, 1945), Галчиха («Без вины виноватые», 1949), Гульниса («Тревожные дни» Гиззата, 1953), Калямзя («Зифа» Исанбета, 1954), Сабира («Судьба татарской женщины» Ибрагимова, 1960). Остро характерная актриса, К. создаёт образы, отмеченные ярким нац. своеобразием, логикой психологич. развития. Игра её естественна, правдива, органична. *Х. К*

КАМЧА́ТСКИЙ ТЕА́ТР (Камчатский областной драматический театр) — русский советский театр. Осн. в 1933. Значит. место в репертуаре т-ра занимают произв. Горького. В т-ре ставятся произв. местных авторов. В течение ряда лет в т-ре работали П. М. Таванцева, К. Д. Родионов, Н. Н. Эльманович, М. М. Штейнберг. В труппе (1962): нар. арт. РСФСР В. П. Андрианов, засл. арт. РСФСР М. Ф. Воронина, М. С. Соловьёва, В. П. Красногор, В. П. Соколовский, артисты М. Г. Сергеева, Г. В. Астраханкина, В. В. Криворотова, М. В. Шедель, Т. К. Виноградова, В. Н. Абакумов, М. Н. Казанцев, Н. Л. Эренбург. Гл. реж.— В. Н. Панов. Т-р рассчитан на 398 мест.

Спектакли: «На дне» (1934), «Егор Булычов и другие» (1935), «Последние» (1939, 1957), «Васса Железнова» (1940), «Старик» (1959), «Русские люди» (1943), «Кремлёвские куранты» (1957, Ленин — Андрианов); «За землю русскую» Диканского и Панкратовой (1958, к столетию героич. обороны Петропавловска-на-Камчатке в 1854); «Иван Буданцев» Лаврентьева (1959), «Лиса и виноград» Фигейреду (1959), «Барабанщица» Салынского (1960), «Иркутская история» Арбузова (1961) и др. *А. Ив.*

КАМЮ́ (Camus), Альбер (7.XI.1913—4.I.1960)— французский писатель, драматург, актёр и режиссёр. Род. и рос в рабочей семье в Алжире. В 1935 организовал самодеят. «Т-р труда» (г. Алжир), где пост. спектакль «На дне»; драму о героич. борьбе шахтёров Овьедо — «Восстание в Астурии» (1936), в коллективном создании к-рой принимал участие (пост. была запрещена франц. властями в Алжире). В 1936



работал в т-ре «Радио-Алжир», выступавшем в городах и сёлах; играл роль Валера («Скупой»). В 1936—39 возглавлял «Т-р де л'Экип» (Алжир), состоявший из рабочей и студенческой молодёжи. Пост. здесь спектакли: «Прикованный Прометей» Эсхила, «Молчаливая женщина» Бена Джонсона (выступил в роли Делеспри), «Дон Жуан» («Каменный гость») Пушкина, «Братья Карамазовы» по Достоевскому (играл роль Ивана), «Пароход „Тинэсити“» Вильдрака и др. С 1939 жил во Франции. Творчество и убеждения К. исполнены противоречий. В 1939 он выступал против нищеты и угнетения крестьян Кабилии, а в 1959— как сторонник вступления Алжира во франц. Сообщество. В годы 2-й мировой войны стал активным участником движения Сопротивления и в это же время написал эссе «Миф о Сизифе» — манифест экзистенциализма, проникнутый неверием в историч. прогресс. Драматургия К. отличается пессимистич. направленностью, мотивы этич. бунта, протеста против разл. форм тирании, проявлений эгоизма сочетаются в ней с проповедью скепсиса, утверждением бессмысленности бытия. В драме «Недоразумение» (1944, т-р «Матюрен», Париж, в роли Марты — М. Казарес) о блудном сыне, убитом «по недоразумению» матерью и сестрой, воссоздан мир безграничной жестокости, где человек одинок и бессилен перед роковой неотвратимостью жизни. Обличит. звучание пьесы заглушается пессимистич. мотивировкой поступков героев. Драма «Калигула» (1938, т-р «Эберто», Париж, 1945, в гл. роли Ж. Филип) развенчивает озверевшего диктатора. В аллегорич. трагедии «Осада» (1948, труппа М. Рено—Ж. Л. Барро, Париж) проводится аналогия между гротескными образами Чумы, окружающего её персонала Смерти и фашистской диктатурой. К. написал пьесу «Праведники» (1949, т-р «Эберто», в роли Дулебовой — М. Казарес) о рус. террористах нач. 20 в. Герои пьес «Осада» и «Праведники» — одинокие, мятущиеся бунтари-анархисты, презирающие «людское стадо», одержимые лихорадочной страстью созидать либо сокрушать. Для драм К. характерны символико-аллегорич. язык, рационалистич. «призрачность» образов, трагич. ощущение фантасмагоричности бытия и неизбежности смерти. К. инсценировал и пост. романы «Реквием в честь монахини» Фолкнера (1956, т-р «Матюрен»), «Бесы» Достоевского (1959). Нобелевская пр. (1957).

Соч.: Le malentendu, suivi de Caligula, P., 1944; 86 éd., P., 1958; L'Etat de siège, P., 1948; Les justes, 48 éd., P., 1950.

Лит.: Brisville J. C., Camus, P., 1959, с. 277—89; Vilar J., Camus régisseur, «La nouvelle revue française», 1960, № 87; Barrault J. L., Sur «L'Etat de siège», «La Table ronde», 1960, № 146; Crepin S., Albert Camus. Essai de bibliographie, Brux., 1960.

В. Бал.

КАН, Георгий Михайлович (р. 2.I.1916) — советский театральный художник. Засл. деят. иск-в Казах. ССР (1956). Чл. Коммунистич. партии с 1956. По национальности кореец. В 1941 окончил Ташкентское художеств. уч-ще. С этого года работает в Корейском муз. драм. т-ре (ныне в Кзыл-Орде Казах. ССР). Спектакли: «Хон Бом До» Тхай Дян Чуна (1942), «Русские люди» (1943), «Гроза» (1950); «Южнее 38-й параллели» Тхай Дян Чуна (1950), «Ураган» Цао Юя (1950), «Цюй Юань» Го Мо-жо (1951), «Кремлёвские куранты» (1957), «Слуга двух господ», «Отелло» (1959); «Именем революции» М. Шатрова (1960). Лучшие спектакли К. характеризуются поэтич. передачей нац. колорита.

А. Ив.

КАНА́ВЕЛОВИЧ (Kanavelović), Пётр (1637—1719) — югославский поэт и драматург. Лит. образование получил в Дубровнике. Писал на дубровницком диалекте. Автор комедии «Андро Ститикеца»— о дубровницком дворянстве. Появление этой пьесы положило начало обновлению дубровницкой драматургии (16 в.). Предполагается, что К. был автором ряда анонимных комедий.

Лит.: Scherzer I., P. Kanavelovića, «Sveti Ivan biskup trigorski», «Nastavni vjesnik», 1896, IV, с. 268—81; Radatović V., Petar Kanavelović (1637—1719), kao pisac komedija, «Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor», 1929, IX, с. 32—70.

М. Ник.

КАНА́ДСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. Элементы театр. иск-ва содержали обряды индейцев, населявших Канаду; они пользовались масками и куклами, придававшими яркую зрелищность религиозному ритуалу. Первые театр. представления после колонизации Канады в нач. 17 в. давались на франц. яз. 14 ноября 1606 в т-ре «Нептун» в Порт-Ройяле была пост. стихотворная пьеса М. Лескарбо «Морская маска». В спектакле участвовали индейцы и французы. В 1640 в Квебеке во время торжеств по случаю дня рождения франц. принца была разыграна трагедия. Население «Новой Франции» (как тогда называли Канаду) проявляло большой интерес к спектаклям. Но католич. церковь преследовала т-р, считая его «плодом греховных побуждений».

Одна из первых пьес, написанных в Канаде (без названия), принадлежит иезуитскому священнику О. Рагено (1688). Она была переведена на языки индейских племён юрон и алгонкин.

В 18 в. спектакли ставились в Галифаксе, Монреале и Квебеке. В 1789 в Галифаксе было выстроено спец. театр. здание, получившее наименование «Новый Большой т-р». В сер. 18 в. в Квебеке был создан кукольный т-р. В конце 18 в. в Канаде выступали проф. труппы, преимущественно из Англии. Развитие получил и любительский т-р. В 1774 в Монреале англ. офицеры ставили (на франц. яз.) Мольера. Пьесы Мольера ставились также в «Хеймаркет т-ре» в Квебеке.

Среди первых канадских драматургов, писавших на франц. яз., был Ж. Кенель (1749—1801), автор комедии «Кола и Колинетт» (1788, пост. 1796), пьес «Англомания», «Лука и Сесиль» и других, а также трактата о драматич. иск-ве. Первыми пьесами на англ. яз. были «Саул» Ч. Хевисиджа и «Текамси» Ч. Мейра о мирной жизни индейцев до прибытия европейцев.

В 1825 в Монреале был открыт «Т-р Руаяль» (построен на средства, собранные по подписке). В этом т-ре в 1826 выступал Э. Кин, а в 1842 — офицерская любительская труппа под рук. Ч. Диккенса. Кроме этого т-ра, в Монреале работали франц. «Т-р де Сосьете» и «Т-р де Нувоте». Среди драматургов, писавших на франц. яз., в то время были: Ф. Ж. Маршан, Л. Фрешет, О. Лаперьер, П. Леме. На англ. яз. писали У. У. Кэмпбелл, А. Стрингер, Р. Норвуд, Дж. Л. Чарлстон, М. Пикхолл. Нек-рые из пьес этих авторов не были предназначены для сцены, но именно это поколение драматургов заложило основы канадской драматургии.

В 20-х гг. 19 в. был создан первый т-р в Торонто, в 1862 — т-р в г. Виктория (на западе Канады), в том же году — т-р в Гамильтоне (пров. Онтарио). В 1870 в Виннипеге выступала любительская труппа, участники к-рой были солдатами. Франц. любительские труппы были созданы в Эдмонтоне, Сент-Бонифейсе.

Во 2-й пол. 19 в. в Канаде гастролировали Сара Бернар (1881, 1891, 1905), Коклен (1888, 1889, 1893, 1894), Муне-Сюлли (1894), Ф. Жемье (1924), С. Гитри и др.

В нач. 20 в. в Монреале работали т-ры: «Амбигю», «Гете», «Суаре», «Ренессанс», «Т-р Франсе», «Т-р де Нувоте» и др. В них играли актёры: Э. Амель, Пальмьери, Ж. П. Фильон. На франц. яз. в 20—30-х гг. писали драматурги У. А. Бейкер, Л. Гюйон, Ж. Э. Корриво, К. Дюпон, А. Прулькс, Л. Уле.

В конце 19 и нач. 20 вв. в Канаде выступали гл. обр. передвижные т-ры. В спектаклях участвовали известные актёры Англии и США — Э. А. Сотерн, Дж. Марлоу, Дж. Джефферсон, Г. Ирвинг, П. Кэмпбелл, М. Англин, О. Скиннер, М. Фиск, М. Аламс, Э. Барримор, А. Назимова, Дж. Арлисс, Р. Мансфилд, Дж. Дру, Р. Мантелл, труппа Барри Джэксона, прл. труппа «Эбби тиэтр». Они выступали часто в неприспособленных помещениях, но спектакли их были чрезвычайно популярны. Наибольшую известность получил виннипегский т-р «Уокер». До 30-х гг. в здании этого т-ра выступали лучшие труппы Нью-Йорка и Лондона.

После 1-й мировой войны гастрольные т-ры прекратили своё существование из-за конкуренции со стороны кино, радио и т. д. (компании, владевшие кинотеатрами, завладели и театр. зданиями, они подняли цены за наём помещения или отказывались сдавать его; многие театр. здания были разрушены, другие обращены в складские помещения). Попытки возродить театр. представления в Канаде не дали результатов. Лишь в крупных городах с трудом существовали несколько полупроф. трупп.

Сохранялся любительский т-р. Крупнейшая любительская труппа — «Литл тиэтр» в Лондоне (пров. Онтарио). Создана в 1934 на основе объединения 4 любительских кружков. Эта труппа приобрела в 1945 здание «Гранд т-ра», в к-ром ставила ежегодно с октября по апрель 6 премьер (зал вмещает 1000 мест, сцена хорошо оборудована). Здесь также выступают труппы, приезжающие из Англии и США.

В зап. части пров. Онтарио имеется ок. 20 драм. трупп. Нек-рые из них существовали еще до 2-й мировой войны. Они объединяются в драм. лигу Зап. Онтарио, созданную в 1933. В эту лигу входили труппы гг. Гамильтон, Сарния, Симко, Уэлленд, Виндзор, Вудсток и др.

В др. городах Канады работают любительские т-ры, также именующиеся «Литл тиэтр». Среди них: коллективы гг. Сент-Джонс, Ньюфаундленд; «Галифакс тиэтр артс гилд»; англ. и франц. т-ры в Монреале, «Оттава Литл тиэтр» (осн. в 1913), т-ры в Торонто, «Серкль Мольер» в Сент-Бонифейсе, «Риджайна Литл тиэтр», «Калгари Уоркшоп 14», «Ванкувер Литл тиэтр». В Монреале большую популярность завоевала любительская труппа «Компаньон де Сен-Лоран», ставшая впоследствии профессиональной. Эта труппа ставит классич. драматургию (Мольер, Шекспир и др.) и произв. совр. драматургов. В Монреале студенты ун-та создали в 1957 любительский эстрадный т-р. В пров. Саскачеван существует Саскачеванская драматич. лига, объединяющая св. 100 любительских коллективов.

В 1919 возник один из лучших любительских т-ров Канады — «Харт хаус тиэтр» при Торонтском ун-те. Спектакли ставили проф. режиссёры (Р. Митчелл, Б. Форсайт, У. Сиклер, К. Эйкенс, В. Масси и др.). Ставя классич. пьесы, т-р в то же время стремился способствовать и развитию канадской драматургии. Здесь шли пьесы М. Денисона («Братья по оружию», 1921, «На их собственной усадьбы», 1922, и др.). В 1939 «Харт хаус тиэтр» был закрыт, а в 1946 возобновил работу как университетский т-р, ставящий чисто учебные задачи. По пути «Харт хаус тиэтр» следовало полупроф. «Об-во новой драмы» (Торонто), возглавляемое Д. Мейвор Мур и её сыном. Здесь шли пьесы канадских авторов, а также Шекспира, Ибсена, Шоу.

Широкое развитие в Канаде получил любительский т-р на укр. яз. Укр. коллективы ставят «Назара Стодолю» Шевченко, «Наталку-Полтавку» Котляревского, «Украденное счастье» Франка и др. произв. укр. классики. В рус. драм. кружках в Торонто, Ванкувере, Виннипеге ставятся пьесы Чехова, Островского, Гоголя, Горького и совр. драматургов.

Большое значение для развития драматич. иск-ва Канады имеют фестивали драмы, к-рые начали проводиться с 1933. На районных фестивалях производится отбор лучших спектаклей, к-рые затем показывают в заключительном фестивале (первые 5 фестивалей в 1933—37 состоялись в Оттаве). После 2-й мировой войны фестивали возобновились, в них участвуют от 50 до 70 трупп.

Особое место в театр. жизни Канады занимает шекспировский т-р в Стратфорде (пров. Онтарио). С 1953 здесь проводится ежегодный шекспировский фестиваль, положивший начало созданию этого т-ра (финансируется правительств. банками, разл. фирмами). Выстроено спец. здание с зрительным залом на 2000 мест, расположенных амфитеатром и окружающих открытую сцену с трёх сторон. Конструкция сценич. площадки напоминает устройство шекспировской сцены (передняя и задняя игровые площадки, верхний балкон). Спектакли идут без занавеса и без декораций. Первым руководителем шекспировского фестиваля был Тайрон Гатри, а с 1955 — М. Ланхем.

Деятельность любительских т-ров и фестивали способствовали развитию канадской драматургии. Среди наиболее популярных драматургов Канады — Р. Дейвис, автор пьес «Эрос на утренней заре», «Богатство, враг мой», и Г. Фарис, написавший несколько пьес из жизни Канады. На фестивалях и конкурсах были премированы пьесы Дж. Шула «Мост» и «В тени дерева», «Баррикада художника» Доналда Ламонта Джека. В 50-х гг. были пост. пьесы И. Эклстон Маккей («Два — слишком много»), А. Ланжевена («Ночь любви»), М. Дюбе, Ж. Лангирана, Листера Синклера и др.

Популярностью пользуется Г. Желина — автор и исполнитель комич. обозрений. Талантливый комедийный актёр, он славился как создатель образа уличного мальчика Фридолина. Желина руководит т-ром «Канадская комедия» (Монреаль), в к-ром идут пьесы канадских авторов. Спектакли ставятся на франц. и англ. яз.

В 1951 в Монреале открыт проф. т-р «Нового Света», ставивший спектакли сначала на франц., а с 1954 и на англ. яз. (в 1955 участвовал во 2-м всемирном фестивале драм. иск-ва в Париже). Здесь идут пьесы канадских драматургов — Ланжевена, Элуа ди Грапмон и др. Ежегодно т-р проводит конкурс на лучшую пьесу канадских авторов. Т-р ставит также пьесы Чехова, П. Клоделя, О. Кафки, Т. Уильямса и др. Среди актёров т-ра: Г. Лебреш, М. Лейрак, Г. Гофман, Ж. Дальмен и др. Режиссёры т-ра — Ж. Гаскон и Ж. Хартог. При театре есть школа, готовящая актёров.

Единственный постоянный т-р, ставящий спектакли на англ. яз., — «Крест тиэтр» в Торонто. Создан в 1953 братьями Мерри и Доналдом Дейвис и их сестрой Барбарой Чилкотт. В 1957 создано об-во «Крест тиэтр фаундейшен», возглавившее этот т-р. За 10 лет т-р пост. 118 пьес, в т. ч. пьесы Шекспира, Софокла, Ю. О' Нила, Б. Шоу, А. Чехова («Вишнёвый сад», «Три сестры» и «Чайка»), Т. С. Элиота, А. Кристи, С. Беккета, Ж. Жироду, Дж. Осборна и др. Большинство артистов, режиссёров и продюсеров Канады работали в «Крест тиэтр». Среди них: Ф. Хайленд, Ш. Кинг, Б. Чилкотт, К. Рейд, М. Мур, Э. Хаус, М. Дейвис, Д. Дейвис, Дж. Маккован, Л. Лоренс, М. Джонсон, Л. Мейджор.

Среди других проф. т-ров Канады — «Канейдиан репертори тиэтр» в Оттаве (осн. М. Морли и Х. Пар-

кером), «Тотем тиэтр» в Ванкувере (осн. в 1951 молодыми актёрами Т. Аригрим и С. Бейкер), но большие налоги, а также конкуренция кино и телевидения крайне затрудняют работу этих т-ров.

Успешно работают проф. т-ры Канады в летнее время: летний т-р «Брей Мэнор плейхаус» (Квебек, осн. в 1936); летний т-р в Монреале; в пров. Онтарио — «Стро Хэт плейерс» в Порт-Карлинг, «Грай венхорст», «Мелоди Фейр», «Спринг Тоу» в Торонто, «Ниагара Бари тиэтр» в Ниагара-Фолс и др.; в Британской Колумбии с 1940 существует «Т-р под звёздами» (в Стэнли-парке) на 4000 мест.

В Торонто имеется проф. школа театр. иск-ва, возглавляемая известным театр. деятелем Э. Г. Стерндейл Беннетт. Спец. отделения драмы имеют ун-ты Альберты, Саскачевана и Куинс. Нек-рые ун-ты проводят летние театр. курсы.

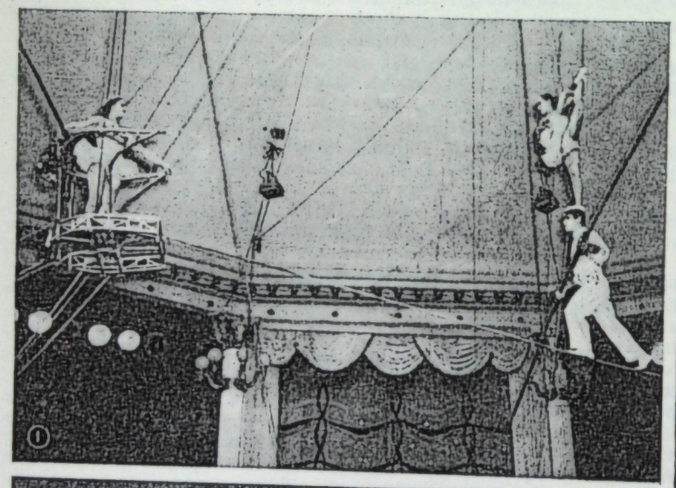
Из Канады вышли многие выдающиеся актёры: М. Англин, У. Хьюстон, Р. Масси, Х. Кронин, В. Пиджон, А. Нокс, Д. Эвелин, М. Пикфорд, М. Дреслер. В Канаде работают (1962) актёры: Брейден, Д. Коликос, Л. Грин, Д. Дрейни, Т. Робинс, Ш. Кинг, Б. Чилкотт, Д. Дейвис (на шекспировском фестивале в Стратфорде выступали Ф. Хайленд, А. Холл, Б. Хатт, Б. Геруссси, В. Нидлес, К. Пламмер, К. Рид и др.). Среди совр. актёров, играющих на франц. яз. (кроме Г. Желина), известны Г. Гофман, Ж. Гаскон, Г. Гаскон, Ж. Луис Руо, Д. Пеллетьер.

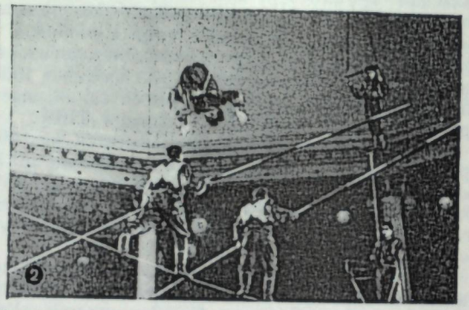
Лит.: Honlé L., L'histoire du théâtre au Canada, Montreal, 1945; McPharlin P., The Puppet theatre in America, N. Y., 1949; Major Moore D., A theatre for Canada, «University of Toronto Quarterly», 1956, Oct.

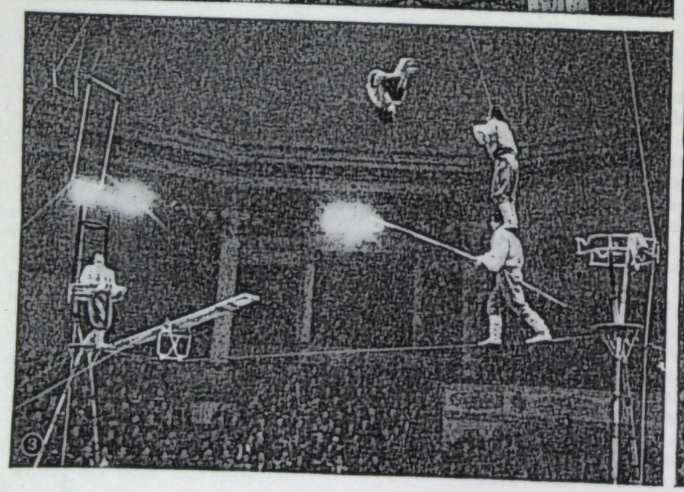
КАНАЛЬ ФЕЙХОО (Canal Feijoo), Бернардо (р. 23.VII.1897) — аргентинский драматург. Написал драму о тяжёлой доле крестьянства Аргентины «Страдания и смерть Сильверио Легисамона» (1944, Народный т-р, Буэнос-Айрес; 1-я муниципальная пр.), пользующуюся широким признанием. К. принадлежат также пьесы «Случаи из жизни Хуана Лисицы» — комедия на темы нар. басен (1950, т-р «Фрай Мочо», Буэнос-Айрес), «Тунгасука» — эпич. драма об освобождении Америки (1961, т-р «Хенераль Сан-Мартин», Буэнос-Айрес) и ряд трудов по арг. фольклору («Драматическое народное творчество», 1943, и др.). Основная тема произв. К. Ф.— жизнь и борьба аргент. тружеников против угнетателей. Образы их носят обобщённый, порой символистский характер. *Ал. Р.*

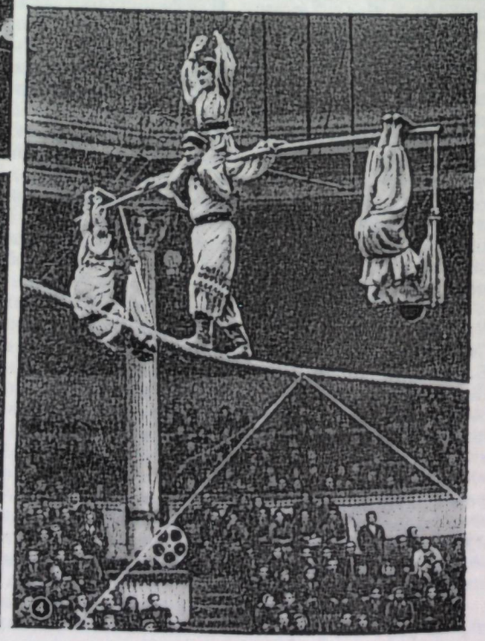
КАНАМИ — японская семья актёров. В их числе: К. Киёцу́гу (1334—85) — японский актёр, театральный деятель и драматург. Основатель этой актёрской семьи. К. создал т-р «Кандзэдза» (г. Ига), для к-рого использовал элементы «саругаку» (древняя драматич. форма, включавшая комические мимич.

Выступления канатоходцев: 1. Волжанские. 2. «Цовкра». 3. Абакаровы. 4. Ташкенбаевы.









танцы), ритуального танца «дэнгаку» (был популярен в 12 в.) и танцев «кусэман» (широко распространены в нач. 14 в.). Объединив эти элементы, К. создал представление, к-рое имело успех в столице и провинции и положило начало т-ру *Но*. Автор многочисл. пьес для т-ра Но («Дзинэн кодзи», «Комати» и др.). К. выступал и как актёр, был театр. учителем, теоретиком театр. иск-ва.

К. Дзэами (Сэами) Мотокиё (1363—1443) — сын Киёцугу К. После смерти отца руководил т-ром «Кандзэдза». В отличие от иск-ва Киёцугу, рассчитанного на широкие массы зрителей, стремился следовать вкусам аристократов (его т-р поддерживался высшим воинским сословием, на спектаклях часто присутствовал император). Дзэами К. был не только выдающимся актёром, но и крупным драматургом, теоретиком театр. иск-ва; он написал св. 100 пьес для т-ра Но, отличавшихся стройностью диалога, особой утончённостью, оставил ок. 20 трактатов об иск-ве т-ра Но («Кадзисё», «Хана-но кагами» и др.).

Лит. (на япон. яз.): Ногами Тоёитиро, Канъами Киёцугу, Токио, 1949; его же, Дзэами Мотокиё, Токио, 1938; Кобаяси Сидзуо, Дзэами, Токио, 1943; Кавасэ Кадзума, Дзэами нидзюсан бусю, Токио, 1945; Гэйнодзитэн, Токио, 1961. *Л. Г.*

КАНАТОХО́ДЕЦ — цирковой артист, демонстрирующий на закреплённом между высокими опорами канате мастерство эквилибристики. В номера К. входят ходьба, бег, прыжки (вперёд, назад и с завязанными глазами), пляска, стрельба из ружья, игра на муз. инструменте, балансирование предметами, жонглирование, иногда мимич. сценки. Иск-во К. входило в представления ярмарочных комедиантов Зап. Европы уже в 15 в. («Канатные танцоры»). Они являлись участниками праздников, нар. гуляний (канат или закреплялся на большой высоте между зданиями горизонтально, или шёл наклонно с вершины какой-нибудь башни к земле). В 1859 К. Э. Блонден прошёл по канату через Ниагарский водопад. Номера К. на Западе большей частью строятся как «смертельные аттракционы» (напр., труппа «Ниагара», совершавшая трюки над группой львов). В России К. получили известность в 18 в. Во 2-й пол. 19 в. Ф. Молодцов своими достижениями привлёк к этому жанру внимание крупных стационарных цирков. В сов. цирке древнее иск-во К. получило новое развитие. Издавна культивировавшееся среди нек-рых народов Кавказа и Ср. Азии (Дагестан, Узбекистан и т. д.) иск-во К. стало основой новых аттракционов, напр. жизнерадостный, темпераментный номер дагестанских канатоходцев «Цовкра».

Лит.: Кузнецов Е., Цирк, М.—Л., 1931; Дмитриев Ю. А., Русский цирк, М., 1953. *М. З.*

КАНДАУ́РОВА, Маргарита Павловна (р. 22.I. 1895)— русская советская артистка балета. Засл. арт. Республики (1934). Окончив Моск. хореографич. уч-ще (1912, класс В. Тихомирова), была зачислена в балетную труппу Большого т-ра. Первая партия — фея Канареек («Спящая красавица»). Танец К. был лёгким, изящным, она создавала чистые, одухотворённые образы. В 1941 окончила сценич. деятельность.

Партии: Царь-Девица («Конёк-Горбунок» Пуни), Одетта-Одиллия, Жизель; Лиза («Тщетная предосторожность»), Тао Хоа («Красный мак») и др.

Лит.: Гос. ордена Ленина Академич. Большой театр Союза ССР, М., 1947. *Юр. Б.*

КАНДЕЛА́КИ, Владимир Аркадьевич [р. 16(29). III. 1908]— русский советский артист оперы (бас — баритон) и оперетты, режиссёр. Нар. арт. РСФСР (1961). Чл. Коммунистич. партии с 1952. В 1928 окончил Тбилисскую консерваторию по кл. проф. Е. А. Вронского. С 1929 К. — солист Муз. театра им. Станиславского и Немировича-Данченко. Роли: Тарас («Семья Тараса» Кабалевского, Гос. пр. СССР, 1952), Митька («Тихий Дон»), Сторожен («В бурю» Хренникова), Скарпиа («Тоска»), Наполеон («Война и мир»), Сако («Кето и Котэ» Долидзе), Чезаре («Поцелуй Чаниты» Милютина), Куприянов («Весна поёт» Кабалевского), Олендорф («Нищий студент» Миллёкера), Вице-король, Калхас («Перикола», «Прекрасная Елена» Оффенбаха) и др. Мастер ярких комедийных образов, полных неистощимой жизнерадостности, К. создал также ряд образов, отмеченных суровым драматизмом.



С 1943 ведёт режиссёрскую работу: «Перикола» Оффенбаха (Т-р оперы и балета им. Палиашвили, 1943), «Кето и Котэ» Долидзе (1950), «Аршин мал алан» У. Гаджибекова (1952), «Тоска» (1959) (Т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко) и др. С 1954 К.— гл. реж. Моск. т-ра оперетты. Пост. спектакли: «Весёлая вдова» Легара (1956), «Цирк зажигает огни» Милютина (1960), «Москва, Черёмушки» Шостаковича (1959) (совм. с А. Р. Закс) и др. Ученик В. И. Немировича-Данченко, К. в своих режиссёрских работах стремится к созданию единого исполнительского ансамбля, уделяя большое внимание выявлению индивидуальных особенностей исполнителей.

Лит.: Марков П. А., Режиссура Вл. И. Немировича-Данченко в музыкальном театре, М., 1960. *А. Ив.*

КАНДЕЛА́КИ, Валериан Лазаревич (р. 19.VII. 1918) — грузинский советский драматург. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1961). В 1940 окончил лит. ф-т Тбилисского ун-та. Драматургич. деятельность начал в 1944. Автор пьес на совр. темы: «Дедушка Фёдор» (1944, Батумский т-р), «Сорняк» (Т-р им. Руставели, 1954), «Два специалиста» (Груз. Тюз, Тбилиси, 1954), «Однажды умершие» (Т-р им. Руставели, 1959), «Огни Картли» (Т-р им. Руставели, 1961). Написал героич. историч. комедию «Майя из Цхнети» (1955, Т-р им. Марджанишвили), историч. пьесу «Золотое руно» (1957, Батумский т-р) и др.

Соч.: Две пьесы, Батуми, 1956; «Майя из Цхнети», «Золотое руно», Тбилиси, 1961 (на груз. яз.). *Е. Ш.*

КАНДИНАШВИ́ЛИ, Тенгиз Павлович (22.I. 1922—24.X.1961) — грузинский советский режиссёр. Окончил режиссёрский факультет ГИТИСа. Ученик Ю. А. Завадского. Пост. в Т-ре им. Марджанишвили «Строгие девушки» Буачидзе, «Деревья умирают стоя» Кассона (совм. с В. Анджапаридзе), в Моск. т-ре им. Моссовета — «История одной любви» Буачидзе. С 1957 работал в Тбилисском т-ре русской драмы им. Грибоедова, где пост. спектакли — «Глубокая разведка» Крона, «В поисках радости» Розова, и др. *Э.Г.*

КА́НДОВ, Цено (р. 1904) — болгарский актёр и режиссёр. Засл. арт. НРБ. Театр. иск-ву учился в т-ре Г. Катова в Плевене (1929). В 1932 поступил в Бургасский нар. т-р, где работал под рук. К. Сарафова. В 1934—44 играл в т-ре в Варне, в 1944—49 — в т-ре г. Толбухина, с 1949 — в т-ре Бургаса.

В т-ре г. Толбухина К. пост. «Нашествие» Леонова (1944), в т-ре Бургаса — «Сердце не камень» Островского (1949). Димитровская пр. (1950).

Роли: Тартюф, Фердинанд («Царская милость» Зидарова), Фирс («Вишнёвый сад»), Големанов (о. п. Костова) и др. К.— один из первых актёров, игравших в Болгарии в произв. сов. драматургии («Платон Кречет» Корнейчука, т-р в Варне, 1940, и др.). *Ст. К.*

КАНЕ́ЛИ, Мария Димитрова (1875—31.X.1907)— болгарская актриса. Одна из первых болг. проф. актрис. Играла в труппах «Основа» и «Слеза и смех» (София). В 1900—01 совершенствовалась в Париже.

Роли: Варвара («Гроза»), Дорина («Тартюф»), Дездемона («Отелло»), Елизавета («Мария Стюарт»), Ленора («Честь» Зудермана), Настя («На дне») и др. *Вас. М.*

КАНЕ́ЛИ, Радул Владиславов (1868—2.XI.1913)— болгарский актёр, режиссёр и теоретик театра. Окончил драматич. курсы Рангоф в Петербурге и в 1893 дебютировал как актёр и режиссёр в труппе «Слеза и смех» (София) постановкой «Доходного места» (играл роль Жадова). В 1894—99 К.— директор и режиссёр труппы «Слеза и смех». К. принадлежит заслуга популяризации драматургии Островского в Болгарии. Он пост. в т-ре «Слеза и смех» «Бедность не порок» (1894), «Бесприданницу» (1894), «Грозу» (1895). Как актёр играл в пьесах «Иванко» Друмева, «Изгнанники» Вазова, «Ревизор»; «Честь» Зудермана. В 1909—12 — режиссёр Пловдивской гор. труппы. К.— один из первых болг. театр. теоретиков, основатель первого болг. театр. журнала «Болгарский артист» (1900), автор комедии «Страшная бомба». *Вас. М.*

КАНЕ́ПА (Canepa), Мария (р. 1.IX.1923) — чилийская актриса. С 1942 работает в «Экспериментальном т-ре» (ныне — «Институт т-ра»). Играла в комедиях, психологич. драмах, трагедиях. Роли: Лауренсия («Фуэнтеовехуна» Лопе де Вега; пр. Кауполикан, 1952), Тесман («Гедда Габлер»), Елена Андреевна («Дядя Ваня»), Мать («Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло), леди Макбет, Моника Солар («Мама Роса» Дебесы). *Л. Х.*

КАНИ́ЛЬЯ (Caniglia), Мария (р. 5.V.1906) — итальянская артистка оперы (сопрано). Пению обучалась в Неаполитанской консерватории у П. Роке. Впервые выступила на оперной сцене в 1930, после чего пела в Генуе, Риме, Флоренции, Милане (т-р «Ла Скала»), Венеции. Гастролировала в Буэнос-Айресе (т-р «Колон», 1937), Лондоне (т-р «Ковент-Гарден», 1937), Нью-Йорке (т-р «Метрополитен-опера», 1938—39). В последующие годы выступает в крупнейших оперных т-рах Италии и за границей. Одна из лучших совр. оперных певиц, К. обладает голосом красивого тембра, мягкого и прозрачного звучания. С успехом исполняет партии как лирич., так и драматические.

Партии: Хризотемида («Электра» Р. Штрауса), Манон, Лиу («Манон Леско», «Турандот» Пуччини), Норма (о. п. Беллини), Дездемона, Алиса, Леонора («Отелло», «Фальстаф», «Сила судьбы» Верди), Адриенна Лекуврер (о. п. Чилеа), Мадлен («Андре Шенье» Джордано), Маргарита («Мефистофель» Бонго), Розаура («Маски» Масканьи), Эльза («Лоэнгрин»), Маргарита («Фауст»), Аида, Мими, Тоска.

Лит.: Kolodin I., The Metropolitan Opera-House, N. Y., 1940. *Св. Г.*

КА́НИН, Александр Игнатьевич [24.XI(6.XII). 1877—3.XI.1953] — русский советский актёр и режиссёр. Засл. арт. РСФСР (1926). Чл. Коммунистич. партии с 1950. Род. в Саратове. В 1904 по окончании школы МХТ (класс В. И. Немировича-Данченко) работал в Тифлисе в труппе под рук. В. Э. Мейерхольда; впервые выступил здесь как режиссёр. В 1905—06 — актёр Студии на Поварской (руководители Станиславский и Мейерхольд). В 1908—17 К. работал в театрах Воронежа, Ростова-на-Дону, Таганрога, Самары, Казани, Оренбурга, Иркутска, Одессы, Астрахани. С 1917 — в Саратове. В 1920 при Саратовском Т-ре им. К. Маркса организовал молодёжную труппу (пост. «Зори» Верхарна и др.). Был художеств. руководителем т-ров в Ашхабаде (1927—1929), Пензе (1929—30), Самаре (1930—31), Воронеже (1931—34), Курске (1934—41), Энгельсе (1941—1943), Кургане (1943—46), Улан-Удэ (1946—47), Великих Луках (1947—48). С 1948— гл. режиссёр Рязанского т-ра. Осн. место в творчестве К. занимала работа над драматургией М. Горького. К. осуществил пост. почти всех пьес Горького, исполняя во мн. спектаклях гл. роли. Пост. спектакли «Васса Железнова» (первый вариант 1910, Таганрог; 1935, Курск), «Егор Булычов и другие» (1933, Воронеж; 1946, Бурятский т-р). В сезоне 1907—08 в Костроме К. поставил «Мещане» и сыграл роль Бессеменова. Позднее К. неоднократно возвращался к этой пьесе. В 1951 за пост. «Мещане» в Рязанском т-ре и исполнение роли Бессеменова был удостоен Гос. пр. СССР. Среди лучших режиссёрских работ К. пост.: «Любовь Яровая» (сезон 1926—27, Саратов), «Человек с ружьём» (1938, Курск), «Разлом» (1937, Курск), «Последняя жертва» (1948, Рязань). Роли: Фирс («Вишнёвый сад»), Старый повар («Плоды просвещения»), Ферапонт («Три сестры»), Осип («Ревизор»), Луп Клешнин («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого). Замечат. режиссёр-педагог, К. стремился к выявлению творч. индивидуальности каждого актёра, к созданию художественно-целостных спектаклей, остро характерных образов. Вёл педагогич. работу. Был организатором и преподавателем в театральных студиях в Саратове, Киеве, Самаре, Пензе, Воронеже, Курске (Курской студии присвоено имя К.).



А. И. Канин в роли Бессеменова.

Лит.: Ходорковская Л. и Клиничина А., Путь режиссёра. А. И. Канин, М., 1962; Ходорковская Л., Бурят-Монгольский театр, М., 1954, с. 165, 181—86, 191, 210, 218; «Театр», 1951, № 6, с. 34—41. *Юр. З.*

КАНКАРО́ВИЧ, Анатолий Исаакович [8(20).X. 1885—17.VIII.1956]—русский советский дирижёр, композитор и музыкальный критик. В 1910 окончил Петерб. консерваторию (по классам композиции Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и А.К. Глазунова, по классу дирижирования Н. Н. Черепнина). В 1910—14 совершенствовался как дирижёр у А.Никиша в Лейпциге, В. Менгельберга в Амстердаме, Э. Шуха в Дрездене. По возвращении в 1915 в Россию выступал как симф. и оперный дирижёр в Москве (Оперный т-р Зимина и др.), Петрограде (1918, Мариинский т-р) и др. городах. Автор опер «Сын Земли» по Г. Гофмансталю (1915, Т-р Зимина), «Красный маяк» на либр. Брюсова, балета «Пан» по Тургеневу (1918, студия Т-ра Зимина), музыки к спектаклям. Работал в печати. Вёл муз.-педагогич. деятельность в школе-студии Александринского т-ра и др.

Соч.: Новый путь певца, М., 1931; Путеводитель по операм, кн. 1—2, Л., 1926—27.

КА́ННАДА ТЕА́ТР И ДРАМАТУ́РГИЯ. Драматургия и театр народности каннада (каннара), населяющей один из штатов Республики Индии. Своё начало К. т. и д. ведут от древних нар. театр. представлений, разыгрываемых в Юж. Индии в дни религ. и нац. праздников местными крестьянами. Одна из наиболее популярных форм нар. т-ра этой провинции — муз.-танц. драма *якшагана*, сохранившаяся до наст. времени. Сюжеты для этих представлений заимствуются из произв. др.-инд. лит-ры («Махабхараты» и «Рамаяны»). Исполняются они под открытым небом на небольшой площадке, огороженной столбиками и гирляндами из цветов и листьев. Оркестр, состоящий из нац. ударных и духовых инструментов, помещается на игровой площадке, окружённой со всех четырёх сторон зрителями. Представление начинается выступлением ведущего актёра (бхагаватха), поочерёдно

представляющего зрителям всех действующих лиц. Исполнители якшаганы — местные крестьяне, объединённые в небольшие любительские труппы, переходят из деревни в деревню; спектакль длится от захода солнца и до рассвета. Исполнение танцев, требующее сложной техники, разнообразных ритмич. построений, развивает своеобразное мастерство участников якшаганы. Действующие лица (мужчины) делятся на благородных (саутья) и демонических (раудра), каждый из к-рых имеет определ. костюм и грим.

Первая драма на яз. каннада — «Митравинда-Говинда» Сингарайя (17 в.) представляет собой переработку пьесы «Ратнавали» древнеинд. драматурга Харши (первая оригинальная пьеса на яз. каннада — «Найль и Дамаянти» Васудевачара написана в нач. 20 в.). До 19 в. чаще всего ставились санскритские пьесы, к-рые разыгрывались в стиле якшаганы. В 19 в. начинают появляться первые проф. труппы, дающие представления в крупных городах Юж. Индии. Репертуар их состоял из переводных пьес древнеинд.и англ. драматургов (гл. обр. Шекспира). Возникли и нек-рое время существовали коммерч. театр. компании («Кампур компани», «Вишвагунадарша Сангита Натак Мандали» и др.). Ограниченный кругом мифологич. тематики и образами санскритской драмы, т-р Каннады не получил развития. В конце 19— нач. 20 вв. прогрессивные круги начали выступать за создание нац.т-ра, отвечающего требованиям современности. Новый период в истории К. т. и д. связан с именем драматурга Т. П. Кайласама (Каи), члена Ассоциации любителей драматич. иск-ва в Бангалуре. Свои пьесы, написанные прозой и отличающиеся динамичностью действия, Кайласам посвящал острым проблемам совр. жизни («Дупло и звук», «Самоуправление» и др.). Социальные темы получили отражение и в творчестве драматурга К. Ш. Карантха. В 30—50-е гг. появляются новые драматурги: Д. Бендре, А. Н. Кришна Рао, Шрипранга, С. К. Венкатарамайя и др. Их пьесы посв. совр. инд. действительности, ставятся в любительских театр. коллективах.

Лит.: Adya Kangacharya, The Kannada stage, Indian drama (The Publication Division Ministry of Information and Broadcasting), Delhi, 1956, с. 61—67; «Bulletin», Delhi, 1958, 10, October (Sangeet Natak Academi). *Мел. Б.*

КАНО́ППИ, Антонио (1774—1832) — архитектор, живописец, скульптор, театральный художник. По нац. итальянец. Один из последних представителей мастеров итал. школы в европ. т-рах периода классицизма. Учился у скульптора Кановы. Начал работать декоратором в Милане в т-ре Фениче. После вторжения войск Наполеона в Италию К. бежал в Россию (1805). Сначала работал в Москве, с 1812 жил в Петербурге, став осн. декоратором императорских т-ров. К. принадлежало оформление мн. муз. и драм. спектаклей, в т. ч. опер — «Семирамида», «Жар-Птица», «Месть, или Торжество Амура» и др. Архитектурно-перспективные и пейзажные живописные декорации и занавесы К., выполненные в стиле классицизма, близки работам художников *Кваренги* и *Гонзаго*. Отступая от традиционного изображения мифологич. сюжетов, К. часто воспроизводил в декорациях пейзажи и здания Петербурга (для возобновлённого после пожара 1818 Петерб. Большого т-ра им была написана декорация с видом триумфальных Нарвских ворот). По свидетельству современников, К. широко применял световые эффекты, передавая их средствами живописи (отблески пожара, игра лунного света и пр.). Романтич. тенденции явственно сказываются в декорации К. к последнему акту мелодрамы Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока», где художник изобразил убогую хижину, сквозь полуразрушенный потолок и в окна к-рой льётся яркий дневной свет.

А. Каноппи. Эскиз декорации к мелодраме Дюканжа «Тридцать лет, или Жизнь игрока».



Соч.: Opinion d'Antoine Canoppi sur l'architecture en général et en spécialité sur la construction des théâtres modernes, S. Petersb., 1830.

Лит.: «Художественная газета», 1837, с. 351—354 (ст. Н. Кукольника); Данилов С., Русский драматический театр XIX века, Л., 1957, с. 130—31. *М. П.*

КАНСЁР-И-ВЕЛА́СКО (Cancer y Velasco), Херонимо де (ок. 1599—2.X.1655) — испанский поэт и драматург. Принадлежал к школе Кальдерона. Известность получили его пародийные бурлески «Молодость Сида» и «Смерть Бальдовиноса», высменивавшая рыцарство и вызвавшая нарекания инквизиции. К. принадлежит св. 20 интермедий («Слепые», «Цыгане», «Самка мула» и др.).

КАНТ (Canth), Минна [наст. имя — Ульрика Вильхельмина, урожд. Поисон (Johnson); 19.III. 1844—12.V.1897] — финская писательница и драматург. Представительница критич. реализма в фин. лит-ре конца 19 в. В 1863—65 занималась в учительской семинарии (г. Ювяскюля), выступала со статьями о нар. образовании, о равноправии женщин и др. Первая пьеса К. «Кража со взломом» (1883, Финский т-р, Хельсинки) отличается нар. образами, ярким языком. Жизни фин. крестьянства посв. пьеса «В доме Ройнила» (1883, там же). В пьесе «Жена рабочего» (1885, там же) К. показывает жизнь рабочих, выступает в защиту прав женщин. Социальные мотивы звучат ещё сильнее в пьесе «Дети горькой судьбы» (1888, там же), где впервые в фин. лит-ре К. пытается создать образ борющегося народа. Пьеса вызвала недовольство консервативных кругов и была запрещена после премьеры, вновь появилась на сцене в канун революц. событий 1905 и имела большой успех. К концу 80-х — нач. 90-х гг. критич. направленность в творчестве К. слабеет, от социальных проблем она переходит к морально-религиозным (на К. сильное влияние оказала философия Л. Толстого). Пьеса К. «Семья пастора» (1891, там же) рассказывает о преодолении духовных противоречий между старым и новым поколениями; «Сюльви» (1893, там же) ставит вопрос об общественном положении женщины; «Анна Лийса» (1895, там же) показывает возможность искупления «греха» путём внутреннего перерождения человека; пьеса имела большой успех. В 1894—95 К. написала комедии «Он из Сюсьмэ», «Спиритический сеанс», «Прочь из дому».

Соч.: Избр. произведения. Вступл. Х. Каннила, Хельсинки (на финск. яз.); в рус. пер.—Холсанту. Пьеса, в кн.: Финская драматургия XIX—XX веков, Л.—М.,1960, с.155—228; Сюльви. Пьеса, там же, с. 225—97.

Лит.: Hagman L., Minna Canth in elämaketra, I—II, Helsinki, 1906—11; Tarkiainen V., Minna Canth, Helsinki, 1921; Frenkell-Tshesleff G., Minna Canth, suomentanut Tyyni Tulio, Helsinki, 1944, Финская драматургия XIX—XX веков, Л.—М., 1960, с. 13—16. *М. С.*

КАНТА́ТА (итал. cantata, от cantare — петь) — музыкальное произведение торжественного или лирико-эпич. характера, состоящее из неск. законченных номеров и исполняемое певцами-солистами, а также

хором в сопровождении оркестра. По своей структуре близка к *оратории*, но отличается от неё меньшим размером, однородностью содержания, менее развитым сюжетом. Возникла в Италии в 17 в. (Дж. Кариссими, А. Страделла, А. Скарлатти). Ранняя К. приближалась к типу камерной оперы или отдельной оперной сцены. Мн. оперные формы (арии, ансамбли) выкристаллизовались в К. В ней же зародились и оттуда перешли в оперу виртуозный вок. стиль и развитое инструмент. сопровождение. Среди разновидностей К.— камерная и хоровая, светская и духовная. Жанр К. достиг расцвета в творчестве И. С. Баха. Классич. К. созданы Моцартом, Мендельсоном, Чайковским, Римским-Корсаковым, Рахманиновым и др. Сов. композиторы утвердили К. как жанр монументального иск-ва («Александр Невский» Прокофьева), связали её с совр. тематикой и массовой пар. песней («Кантата о Родине» Арутюняна).

Лит.: Ливанова Т., История западно-европейской музыки до 1789 г., М.—Л., 1940, с. 247—53, 399—408; История русской советской музыки, т. 2, 3, М., 1959, с. 159, 137; Schmitz E., Geschichte der Kantate und des geistlichen Konzerts, Lpz., 1914.

КАНТЕМИ́РОВ, Алибек Тузарович (р. 4.V.1882)— советский цирковой артист; наездник. Засл. деят. иск-в Сев.-Осет. АССР (1949), засл. арт. РСФСР (1958). Начал выступать в цирке в 1907 как соло-наездник (джигит). В 1934 создал групповой номер осетинских джигитов-наездников «Али-Бек» (сохранился с изменением в составе участников), к-рым руководит до наст. времени. Этот номер, развивающий черты, присущие нар. нац. спортивным соревнованиям и играм, отличается яркой зрелищностью. К. и др. участники номера создают новые трюки, построенные на использовании элементов конно-спортивных соревнований народов СССР. К. подготовил наездников-джигитов: засл. арт. РСФСР И. А. Кантемиров, нар. арт. Сев.-Осет. АССР Х. Б. А. Кантемиров и др. В труппе «Али-Бек» начал свой путь нар. арт. РСФСР М. Н. Туганов. Артисты труппы К. неоднократно гастролировали за рубежом: в 1927—31— Англия, Франция и др., в 1956 — Венгрия, Франция, ГДР, ФРГ, Голландия.

Лит.: Кузнецов Е., Цирк, М., 1931. *М. Зон.*

КА́НТИКИ (лат., ед. ч. canticum, от cano — пою)— в древнеримской драме монологи действующих лиц. Исполнялись певцами в сопровождении флейт, одна из к-рых вела мелодию, а другая аккомпанировала. К. отличались эмоциональной напряжённостью, метрич. разнообразием и представляли в римской драме песенное, лирич. начало. Как правило, К. исполнял проф. певец, вслед за к-рым выступал актёр с исполнением пантомимы. Нек-рые актёры, напр. Эсоп, сами исполняли К. В комедиях Плавта К. занимают большое место, отличаются блеском языка и метрики, захватывающей силой темперамента.

Лит.: История римской литературы, под ред. Н. Ф. Дератани, М., 1954; История римской литературы, под ред. С. И. Соболевского [и др.], т. 1, М., 1959. *С. А.*

КАНТИЛЕ́НА (итал. cantilena, от лат. cantilena— пение). 1) Певучая, протяжная мелодия; певучесть, мелодичность музыки, муз. исполнения, певческого голоса. К. играет большую роль в оперной драматургии, ярко раскрывает осн. содержание образа, сценич. ситуации [К. в дуэте Дон Жуана и Церлины («Дон Жуан»), в последнем дуэте Аиды и Радамеса («Аида»), в арии Сусанина, в теме гаданья Марфы—«Тебе угрожает опала» («Хованщина») и др.]. 2) В ср. века в зап.-европ. странах — небольшое лирико-эпич. стихотворение, предназначенное для пения. Музыка К.— несложного полифонич. склада, с отчётливо выраженной мелодией.

Лит.: Друскин М., Вопросы музыкальной драматургии оперы, Л., 1952. *Р. Л.*

КА́НТОРНЕ (Kántorné), Анна (1791—1854) — венгерская актриса. Была одной из ведущих актрис венг. бродячих трупп. В 1809 вышла замуж за венг. комедийного актёра Г. Кантора. Вместе с ним в 1809 поступила в бродячую актёрскую труппу, разъезжавшую по стране. В последующие годы деятельность К. неразрывно связана с венг. бродячими т-рами, в к-рых К. исполняла роли классич. репертуара. Была выдающейся трагедийной актрисой, её лучшая роль — Сафо (о. п. Грильпарцера). Творчество К. было близко нем. актёрской школе Ф. Л. *Шрёдера.*

Роли: Гертруда («Банк-бан» Катоны), леди Макбет; Тисбе («Анджело» Гюго), Мария Стюарт, Елизавета («Мария Стюарт») и др.

Лит.: Kárpáti A., Kántorné, Bdp., 1954. *А. Гер.*

КАН ХО (р. 6.VIII.1908) — корейский театральный художник. Окончил Киотский ин-т живописи (Япония). В 1948—50 К. Хо был директором Гос. художественного т-ра, в 1951—58 — художник Гос. киностудии; с 1960 — заведующий кафедрой декорационного иск-ва в Гос. художеств. ин-те. Лучшие работы К. Хо— декорации к операм: «Сказание о девушке Чхун Хян» Чо Сан Сена (1956, Гос. художеств. т-р), «Ондар и принцесса» Ким Кир Хака и Ли Ден Он (1957, там же), «Восемь фей Кымгансана» Ли Мен Сана и Ким Ен Гю (1957, там же) и др. *К. Х.*

КА́НЦЕЛЬ, Владимир Семёнович [р. 8(20).VII. 1896] — русский советский режиссёр и актёр. Засл. деят. иск-в РСФСР (1955). В 1919—21 учился в Студии им. Шаляпина и во 2-й Студии МХАТа. Проф. сценич. деятельность начал в 1921 как актёр в т-ре «Летучая мышь» (Москва). В 1922—37 работал в моск. т-рах: им. Мейерхольда, им. Комиссаржевской, Революции, «Профклубная мастерская», им. Ленсовета, Сатиры и др. С 1924 К. вёл педагогич. работу в Узб. театр. студии в Москве. Окончившие эту студию актёры (1927) составили ядро труппы т-ра им. Хамзы.

Роли: Наполеон («Избранник судьбы» Шоу), Дромио («Комедия ошибок» Шекспира), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты»), Тарелкин («Отжитое время» по трилогии Сухово-Кобылина), Левинсон («Разгром» по Фадееву) и др. Пост.: «Гавань бурь» по Бальзаку (1933, Т-р им. Ленсовета), «Сказки Андерсена» (1936, Госцентюз), «Учитель танцев» Лопе де Вега, «На той стороне» Барянова, «Мастерица варить кашу» Чернышевского (1946, 1948, 1952 — ЦТСА), «Святая Жанна» Шоу (1958, Моск. т-р им. Ленинского комсомола) и др. С 1923 К. работает на радио как чтец и режиссёр («Новости Берлина» Толлера, 1931, «Длинная Берта» по повести Москвина, 1936, «Гамбринус» Куприна, 1936, «Карьера» Джеймса Ли, 1959, и мн. др.). *С. Г.*

КАНЦИА́НИ (Canziani), Джузеппе (гг. рожд. и смерти неизв.)— итальянский артист балета, балетмейстер и педагог. В 1771—74 выступал при герцогском т-ре в Мюнхене как танцовщик и балетмейстер (пост. интермедию «Суд Париса»). Обладал большим драматич. дарованием. В 1775—78 работал в т-ре «Сан-Бенедетто» в Венеции, где пост. балеты: «Инеса де Кастро» Буальдьё (1775), «Порция» (1776), «Кориолан» (1777), «Клеопатра» (1778); «Альцеста» по Глюку (1778, исполнил гл. партию) и др. В том же году выступал в т-ре «Ла Скала». В 1779 К. едет в Петербург, где ставит танцы в опере «Деметриус» Паизиелло, затем балет «Идол Китайский» на муз. Каноббио, «Храм общей радости» Торелли и Пашкевича (1780), «Адмет и Альцеста» (1781). В 1782 К. вернулся в Венецию и вновь ставил спектакли в т-ре «Сан-Бенедетто». Проработав год в Италии, К. опять поехал в Петербург, работал не только как балетмейстер, но и как педагог Петерб. театр. школы (1784—86) (?). В 1787 был назначен балетмейстером петерб. балетной труппы вместо Г. Анджолини. Пост. в эти годы: «Ариана и Бахус» Каноббио (1789), танцы в опере «Начальное управление Олега» Сарти, Каноббио, Пашкевича (1790, т-р «Эрмитаж»), «Инеса де Кастро» (1792, т-р «Кусково») и др.К. также ставил танцы в муз. и драматич. спектаклях.

Балетмейстерская деятельность К. была продолжением и развитием принципов действенного балета, заложенных Ф. Хильфердингом и Анджолини. К. тонко чувствовал стиль нар. танцев и успешно вводил их в свои спектакли. Значительной была педагогич. деятельность К. Среди его учеников был И. И. Вальберх. В 1792 К. уехал из России, работал в Венеции в т-ре «Сан-Самуэле».

Лит.: Борисоглебский М. (сост.), Материалы по истории русского балета, т. 1, Л., 1938; Гозенпуд А., Музыкальный театр в России от истоков до Глинки, Л., 1959; Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до сер. XIX века, Л.—М., 1958. *Юр. Б.*

КАНЦО́НА (итал. canzone — песня) — лирич. песня в итал. опере (напр., К. Альмавивы в «Севильском цирюльнике»), также муз. пьеса с певучей мелодией, своего рода «песня без слов».

КАНЦОНЕ́ТТА (итал. canzonetta — песенка) — небольшая *канцона.*

КА́ня (Káňa), Вашек (р. 23.IV.1905) —чехословацкий журналист, писатель, драматург. Лит. деятельность начал в 1931. О жизни заводских рабочих рассказывает первая пьеса К. «Бригада шлифовальщика Каргана» (1949, т-р «Д-34», Гос. пр. 1949), в к-рой автор создал живые человеческие характеры, показал новое социалистич. отношение рабочих к труду, новые взаимоотношения, входящие в жизнь народной Чехословакии. Пьеса оказала воздействие на развитие чехословацкой драматургии, ставилась в др. странах нар. демократии (пост. в ГДР, Польше), была экранизирована. Написал комедию «Шефы без ореола» (1952, т-р г. Острава). *Л. Сол.*

КАПАНАКЯ́Н, Степан Григорьевич [8(20).II.1877— 4.V.1944]— армянский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1940). В 1900 окончил историко-филологич. ф-т Моск. ун-та. Одновременно посещал драматич. курсы. Сценич. деятельность начал в Тифлисе, был одним из первых проф. чтецов Армении. С 1904— режиссёр т-ра Арм. драм. об-ва в Тифлисе. Здесь К. впервые на арм. сцене пост. «На дне» Горького (1908). После установления Советской власти в Закавказье (1921) К. совм. с реж. Л. Калантаром организовал в Тбилиси Арм. т-р им. С. Шаумяна. В 1921—22 преподавал в Арм. драм. студии в Москве (сценич. речь), затем работал гл. реж. в тбилисском арм. т-ре драмы (1923—26, 1930—37), в бакинском арм. т-ре (1926—27), в тбилисском армянском ТЮЗе (1937—44). Деятельность К. способствовала поднятию культуры арм. т-ра, углублению реализма в нац. актёрском иск-ве. Лучшие постановки К. в тбилисском арм. т-ре: «Потоп» Бергера (1923), «Вильгельм Телль» Шиллера (1924), «Поджигатели» Луначарского (1924), «Чужой ребёнок» Шкваркина (1935), «Платон Кречет» Корнейчука (1936) и др. *Б. А.*

КАПЕЛЬДИ́НЕР (нем. Kapelldiener, буквально — служащий капеллы, устар.) — служащий театра или концертного зала. К. проверяет у посетителей билеты, указывает места, наблюдает за порядком.

КАПЕЛЬМЕ́ЙСТЕР (нем. Kapellmeister, от Kapelle, здесь — хор, оркестр и Meister — мастер, руководитель) — устар. название руководителя (дирижёра) оркестра в оперном т-ре. См. также *Дирижёр.*

КАПИТА́Н (итал. capitano — командир)—типизированный персонаж итальянской комедии дель арте. Тип военного авантюриста. Образ К. отличался сатирич. заострённостью. К.—трус, прикидывающийся храбрецом. Напоминает хвастливого воина из пьес Плавта. В период наибольшего распространения этой маски К. изображался испанцем, что отражало отношение итал. народа к исп. военщине, разорявшей Италию. К. говорил на ломаном итал. языке, усеянном исп. словами и нестрящем выспренными эпитетами, метафорами, гиперболами. Носил несколько карикатурный воен. костюм исп. покроя. К. выступал без маски. Персонажи К. обладали громкими именами: Риноченте (Носорог), Фракассо (Грохот), Матаморос (Убийца мавров), Спеццаферро (Разбиватель меча) и т. п. К. исчез из комедии дель арте после прекращения исп. оккупации (80-е гг. 17 в.). Оказал влияние на ряд последующих драматург. образов (Дон Армадо в «Бесплодных усилиях любви» Шекспира, Матамор в «Комической иллюзии» Корнеля) и др. Среди исполнителей маски К. был Ф. Андреини.



Капитан. Худ. Риотти.

Лит.: Дживелегов А. К., Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte, 2 изд., М., 1962.

КАПЛА́Н, Эммануил Иосифович [16(28).1895 — 1961] — русский советский артист оперы (тенор), режиссёр и педагог. Окончил арх. ф-т Академии художеств (1925) и вок. ф-т Петрогр. консерватории по кл. проф. Г. А. Боссе (1923); нек-рое время занимался у проф. Н. А. Большакова. В 1920 был принят в труппу Петрогр. Малого оперного т-ра. Исполнял партии Рудольфа, Ленского; Бомелия («Царская невеста»), Труффальдино («Любовь к трём апельсинам» Прокофьева) и др. С 1925 занимался режиссёрской деятельностью — сначала в оперной студии Ленингр. консерватории (пост. «Бастиен и Бастienна» Моцарта, 1925, и др.), затем — в Т-ре оперы и балета им. Кирова, где пост.: «Евгений Онегин» (1929), «Черевички» (1930); «Золотой век» Шостаковича (1930), «Риголетто» (1936); в Малом оперном т-ре — «Дон Паскуале» Доницетти (1931), «Фальстаф» (1941) и «Трубадур» (1949) Верди, «Эсмеральда» Даргомыжского (1958) и др. До 1952 вёл педагогич. работу в качестве проф. Ленингр. консерватории.

Лит.: Богданов-Березовский В., Ленинградский гос. академич. ордена Ленина театр оперы и балета имени С. М. Кирова, Л.—М., 1959. *А. Ив.*

КАПЛАНЯ́Н, Рачя Никитович (р. 14.XI.1923) — армянский советский режиссёр. Засл. деят. иск-в Арм. ССР (1961). Чл. Коммунистич. партии с 1947. Впервые выступил на сцене в 12-летнем возрасте в Т-ре им. Мравяна в Ленинакане, а в 1937 поступил в ереванский ТЮЗ. Одновременно с работой в т-ре учился в Театр. уч-ще, к-рое окончил в 1940. В ТЮЗе он сыграл роли Гикора («Гикор» по О. Туманяну), Труффальдино («Слуга двух господ»), Сергея Тюленина («Молодая гвардия» по Фадееву), Дика («Снежок» Любимовой) и др. Режиссёрскую деятельность К. начал в 1945 в ТЮЗе, а после творческой стажировки в МХАТе (театральный сезон 1952—53) работал в 1953—56 в ТЮЗе гл. режиссёром, в 1956—59 — режиссёром в Т-ре им. Сундукяна, с 1959 — снова гл. режиссёр ТЮЗа. С 1962—гл. реж. Т-ра оперы и балета им. Спендиарова. Лучшие пост. К.: «Коварство и любовь» (1955); «Ночное чудо» Ягджяна (1960), «Приключения Сура и Сама» Шагиняна и Хачикяна (1960) в ТЮЗе, «Розы и кровь» Араксманяна (1957), «Эзоп» («Лиса и виноград», 1958) в Т-ре им. Сундукяна, «Хачатур Абовян» Арменяна в Т-ре оперы и балета им. Спендиарова (1960), «Огонь твоей души» Араксманяна в Моск. т-ре им. Ленинского комсомола (1959) и др. К. занимается драматургией, им написаны пьесы «Разведчики» (совм. с Т. Шамирханяном, 1945), «Учитель» (1949) и др., к-рые шли на сцене ТЮЗа и др. арм. т-ров. *Б. А.*

КА́ПЛЕР, Алексей Яковлевич [р. 28.IX(11.X). 1904] — русский советский киносценарист и драматург. Автор сценариев фильмов «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» (совм. с Т. Златогоровой) и др. На основе сценария «Ленин в 1918 году» К. и Т. Златогорова написали одноим. пьесу (1940, Ленингр. т-р драмы им. Пушкина, в роли Ленина — Скоробогатов). В 1957 К. создал новый вариант этой пьесы — «Грозовой год» (пост. там же, Ленин — Честноков). К.— автор работ, посв. кинодраматургии и нек-рым общим вопросам развития совр. драмы.

Лит.: Караганов А., Судьба народная, в сб.: В творческом соревновании..., М., 1958 (ст. о «Грозовом годе»). *К. Р.*

КАПНИ́СТ, Василий Васильевич [12(23).II.1757 — 28.X(9.XI).1823] — русский поэт и драматург. Род. в селе Обуховка Полтавской губ. По отцу происходил из греч. рода Капписси. Находясь на воен. службе в гвардейском Измайловском, позже Преображенском полках, К. сблизился с поэтом, художником и архитектором Н. А. Львовым и поэтом Г. Р. Державиным. Лит. деятельность начал в 1775. Своими «сатирами» поддерживал обличит. направление, господствующее в журн. Н. И. Новикова, в творчестве Д. И. Фонвизина. Его «Ода на рабство» (изд. 1806) — одно из самых сильных антикрепостнич. произв. 18 в.

В 1796 К. написал сатирич. комедию «Ябеда», в к-рой с большой остротой показал бюрократич. произвол, взяточничество, беззаконие, господствовавшие в Российской империи. Написанная в традиции классицистич. т-ра, «Ябеда» содержит, однако, много реалистич. элементов. Несмотря на однопланность характеров, она живо рисует быт, нравы дворянского общества конца 18 в. Яркий, бытовой язык комедии делает её связующим звеном между творчеством Фонвизина и Грибоедова. Пьеса имела огромный обществ. резонанс. Впервые была пост. 27 авг. 1798 на сцене Петерб. Большого т-ра, в бенефис выдающегося комедийного актёра А. М. Крутицкого, создавшего в этом спектакле типич. образ председателя гражданской палаты Кривосудова. После 4 спектаклей пьеса была запрещена к представлению и изъята из продажи. Комедия вновь появилась на сцене только в 1805. В 10-е гг. в ней выступали актёры Е. П. Бобров (Кривосудов), Х. П. Рахманова (Фёкла), А. Е. Пономарёв (секретарь Когтин), И. И. Сосницкий (прокурор Хватайко). С 1823 в Москве роль Кривосудова исполнял М. С. Щепкин, игравший ранее эту роль на провинц. сцене. Войдя в фонд рус. классич. драматургии, комедия сохранялась в репертуаре т-ра и в последующие годы.

В 1814 в Петерб. Малом т-ре в бенефис Е. С. Семёновой была пост. трагедия К. «Антигона» (исполняла гл. роль), написанная под значит. влиянием В. А. Озерова. Но, стремясь, как и Озеров, к «чувствительности», к выражению гуманных идей, К. сохраняет и в этом своём позднем произв. многое от классицизма, в духе к-рого он разрабатывает героич., тираноборч. тему своей трагедии. Трагедия К. «Геневра» до нас не дошла. К. принадлежит переделка комедии Мольера «Сганарель, или Мнимый рогоносец» (1806; шла под назв. «Сганарель, или Мнимая неверность»), а также либретто пасторальной оперы «Клорида и Милон» (1800). В 1799—1801 К. служил при театр. Дирекции в Петербурге, приложив много усилий для укрепления петерб. труппы и обогащения её репертуара.

Соч.: Сочинения, СПБ, 1849.

Лит.: Благой Д. Д., В. В. Капнист, в кн.: Русские драматурги. XVIII век, т. 1, Л.—М., 1959; Бочкарев В. А., Русская историческая драматургия начала XIXвека (1800—1815 гг.), Куйбышев, 1959 (Уч. записки Куйбышевского гос. пед. ин-та, вып. 25); Арапов П., Летопись русского театра, СПБ, 1861. *Т. Р.*

КАПОКО́МИКО (итал. capocomico, от capo — глава и comico — актёр) — руководитель труппы в итальянском театре. К. набирает актёров и выполняет функции антрепренёра и режиссёра. К.— большей частью актёры, исполняющие гл. роли.

КАПП, Артур Иосифович (28. II. 1878 — 14. I. 1952) — эстонский советский композитор и педагог. Засл. деят. иск-в Эст. ССР (1945). Один из основоположников эст. проф. музыки. Окончил Петерб. консерваторию по классу органа Л. Ф. Гомилиуса (1898) и по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова (1900). В 1920—24 К.— дирижёр т-ра «Эстония»; с 1920 вёл педагогич. работу (в 1925—43 — профессор Таллинской консерватории). Среди учеников К.— композиторы Э. Аав, Э. Арро, В. Капп, Э. Капп, Г. Эрнесакс и др. Гос. пр. СССР (1950).

КАПП, Виллем Хансович [р. 25.VIII(7.IX).1913] — эстонский советский композитор. Засл. деят. иск-в Эст. ССР (1955). Окончил Таллинскую консерваторию по кл. органа (1938) и по кл. композиции (1944). В 1935—1938 брал уроки у А. Каппа. С 1944 К.— преподаватель консерватории, в 1945—51 — муз. уч-ща в Таллине. Написал музыку к спектаклю «Два лагеря» Якобсона (1949, Т-р им. Кингисеппа, Таллин) и др. В 1961 т-р «Эстония» (Таллин) пост. оперу К. «Лембиту» — муз. драму о борьбе древних эстонцев против тевтонских рыцарей. В партитуре оперы использованы интонации эст. нар. песни.

Лит.: Вахтер А., Эстонская ССР, [пер. с эст.], 2 изд., М., 1957 (Муз. культура союзных республик).

КАПП, Эуген Артурович [р. 13(26).V.1908] — эстонский советский композитор и педагог. Нар. арт. СССР (1956). Чл. Коммунистич. партии с 1947. Деп. Верх. Совета СССР 4—5-го созывов. Музыке обучался в Таллинской консерватории (по фп. у проф. П. Раммуля, по композиции у своего отца, проф. А. И. Каппа), к-рую окончил в 1931. Творч. деятельность начал в том же году. В конце 30-х гг. написал музыку к пьесам «Венецианский купец» и «Много шума из ничего» Шекспира, «Вильгельм Телль» Шиллера и др. После установления в 1940 Сов. власти в Эстонии К. принял активное участие в развитии нац. муз. культуры. Автор балета «Калевипоэг» (на либр. А. Сярева по эст. эпосу, 1948, Гос. пр. СССР, 1949), первой сов. эст. оперы «Огни мщения» (на либр. П. Руммо, 1945, Гос. пр. СССР, 1946), оперы «Певец свободы» (на либр. П. Руммо, 1950, Гос. пр. СССР, 1952), балета «Золотопряхи» (1956) (все пост. в Эст. т-ре оперы и балета, Таллин), оперы «Неуловимая» (1961), детской оперы «Зимняя сказка» (1958) (пост. в т-ре «Ванемуйне»), симф., камерно-инструмент. и др. соч. Музыка К. идейно насыщена, эмоциональна, колоритна, в ней широко используются мелодико-ритмич. элементы нар. эст. музыки. С 1935 К.— ассистент, с 1947 — профессор Таллинской консерватории (с 1952 — директор).



Лит.: Поляновский Г., Эуген Капп, М.—Л., 1951; Кырвитс Х., Эуген Капп, М., 1959. *Х. Кыр.*

КАПРИО́ЛЬ (в цирке) (от итал. capriole, букв.— прыжок, скачок) — акробатический трюк, исполняется двумя акробатами: первый акробат («нижний», «унтерман») поднимает второго («верхнего», «обермана») из положения «группировка» (ноги согнуты в коленях и прижаты к груди) в положение «стойку на руках». К. наз. также один из трюков в номере «Высшая школа верховой езды». *Ал. Ш.*

КАПУА́НА (Capuana), Луиджи (28.V.1839—29.XI. 1915) — итальянский писатель и драматург, вид-

ный представитель веризма в лит-ре и т-ре. Многие пьесы К. написаны на сицилийском диалекте: «Чары» (1895, т-р Грассо—Агулья), «Кавалер Паданья» (1909, там же, Грассо исполнял главную роль), «Паранинфу» (1914, т-р Муско). Из пьес К., написанных на итал. лит. яз., наибольший успех имела драма «Джачинта» (1888, т-р Росси—Глек). Подобно большинству веристов, К. пытался достигнуть научной достоверности в изображении среды и человеческих страстей, но в большинстве случаев это стремление ограничивалось подчёркиванием физиологич. начала как движущего мотива поступков героев. К. принадлежит ряд работ по драматургии и т-ру: «Современный итальянский театр» (1872), «Книги и театр» (1892) и др. *Р. Х.*

КАПУ́Р ПРИТХВИРА́ДЖ (р.3.XI.1904) — индийский актёр, режиссёр и драматург. Творч. деятельность начал в 1927, участвуя в любительских и полупроф. театр. труппах (труппа Андерсена и др.). В 1944 в Бомбее К. основал первый проф. т-р на хинди— «Притхви-тиэтр», сыгравший большую роль в становлении и развитии совр. нац. театр. иск-ва Индии. Для этого т-ра К. написал пьесы «Стена», «Патхан», «Художник» и др., посвящённые социальным проблемам инд. действительности. В своих творч. поисках К. стремится к возрождению инд. театр. традиций и восприятию лучших достижений зап.-европ. т-ра. В 1950 был избран вице-президентом Всеиндийского совета мира. К.— почётный член Индийской академии музыки и драмы. С 1929 снимается в кино. В 1957 посетил Советский Союз в связи с участием в съёмках сов.-инд. фильма «Афанасий Никитин». *Мел. Б.*

«КАПУ́СТНИК» — шуточное юмористическое представление. «К.» устраивались в дореволюц. годы работниками театра для узкого круга приглашённых. «К.» организовывались обычно во время т. н. «Великого поста» (название по традиционному «великопостному блюду» — капусте). В Петербурге славились т. н. «Варламовские К.»— вечера в доме актёра К. А. Варламова для друзей и знакомых. В Москве первые «К.» в виде закрытых вечеров пародии и шутки организовывались Обществом искусства и литературы. Позднее такие вечера проводились в МХТ (1902, 1903, 1908). Здесь же 9 февр. 1910 был дан и первый платный «К.» (в пользу особо нуждающихся артистов т-ра). Программы этих «К.» состояли из пародийно-сатирич. и шуточно-юмористич. номеров на различные театральные, а иногда и на общественно-политич. злободневные темы. Они отличались творч. выдумкой и жанровым многообразием. Главным организатором и неизменным конферансье «К.» МХТ был Н. Ф. *Балиев*, его активным помощником — Н. Л. Тарасов. В **«К.»** участвовали лучшие актёры театра. На основе «К.» Художественного театра возник театр *«Летучая мышь»*.

Форма вечеров-«К.» сохранилась и в сов. время. Они устраиваются гл. обр. в дни праздников, юбилеев. Широкое применение получили «К.» как вид художеств. самодеятельности, носящий большей частью дружески-сатирич. характер, основанный на местном злободневном материале.

Лит.: Велизарий М. И., Путь провинциальной актрисы, Л.—М., 1938, с. 45—48; Юрьев Ю. М., Записки, Л.—М., 1948, с. 288—291; Станиславский К. С., Моя жизнь в искусстве, М., 1954, с. 360—365 и 480; Леонид Миронович Леонидов. Воспоминания, статьи, беседы..., М., 1960, с. 129. *А. Шн.*

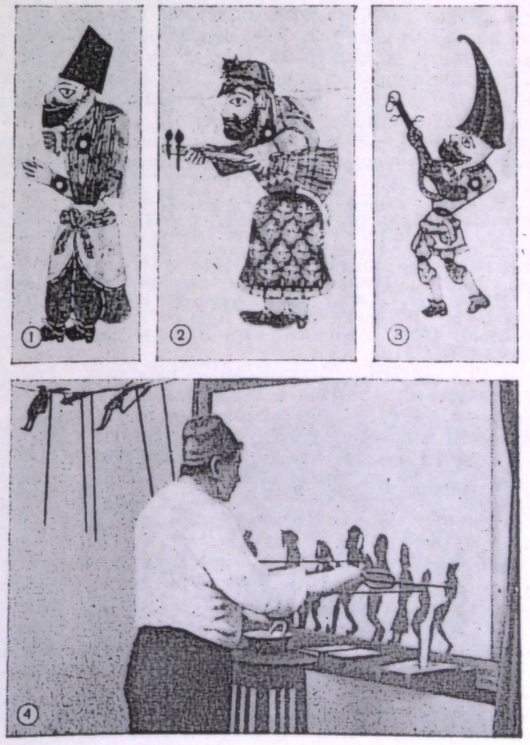
КАРАВЕ́ЛОВ, Любен (1837—79) — болгарский драматург и критик, революционный деятель, сподвижник В. Левского и Х. Ботева. Один из основоположников реализма в болг. лит-ре. Написал пьесу «Хаджи Димитр» (1872), посв. герою Х. Д. Асенову. Большое значение для развития болг. т-ра имеют его теоретич. статьи, напечатанные в газетах «Свобода» и «Независимость» (1873—75), в этих статьях он следовал принципам рус. революц. демократов — Белинского, Чернышевского, Добролюбова. *Ст. К.*

КАРАГА́НОВ, Александр Васильевич [р. 24.VIII (6.IX).1915] — русский советский критик театра и кино. Кандидат филологич. наук (1952). Член Коммунистич. партии с 1956. В 1939 окончил Ин-т истории, философии и лит-ры им. Чернышевского (ИФЛИ) в Москве. Печатается с 1937. С 1958 — гл. редактор, с 1960 — директор издательства «Искусство». Автор книг и статей по вопросам драматургии, эстетики кино.

Соч.: Александр Афиногенов, М., 1957; Характеры и обстоятельства. Сб. статей, М., 1959; Чернышевский и Добролюбов о реализме, М., 1955; Путь советского художника, «Театр», 1952, № 10, с. 83—107; Поучительный опыт (О некоторых особенностях горьковской драматургии), в сб.: Вопросы советской драматургии, М., 1954, с. 81—159; Жизнь и метод (Заметки о социалистич. реализме), «Театр», 1955, № 8, с. 40—57; Ленин и «литературная часть партийного дела», «Вопросы литературы», 1957, № 1, с. 5—26; Автор и герой в пьесе, там же, 1958, № 4, с. 35—63; Великая тема, великий образ, «Театр», 1958, № 4, с. 42—58; Мотивы действий, в кн.: Ежегодник института истории искусств. 1958, М., 1958, с. 7—38; Критик и современность, «Театр», 1959, № 11, с. 78—92; Огни Смольного (Анализ трилогии Н. Погодина), «Октябрь», 1959, № 4, с. 190—203; Сюжет — время (Анализ пьес А. Арбузова «Иркутская история» и «Двенадцатый час»), там же, 1960, № 5, с. 195—206; Реализм, в кн.: Основы марксистско-ленинской эстетики, М., 1960, с. 527—58. *С. Г.*

КАРАГЁЗ (тур. karagöz, букв.— черноглазый) — 1) Персонаж турецкого теневого т-ра. К.— балагур и насмешник, в нём воплощены нар. юмор, природная смекалка. К. обычно изображается с окладистой чёрной бородой, в кавуке (колпаке), он говорит простым, понятным широким зрителям языком, в отличие от другого персонажа — Хаджи-вада, к-рый оли-

Карагёз: 1 — одетый персон; 2 — одетый женщиной; 3 — музыкант. 4. Кукловод с куклами т-ра «Карагёз».



цетворяет аристократич. спесь и бахвальство. Представления с участием К. состоят из комических диалогов и потасовки этих двух героев, причём Хаджи-ваду всегда попадало от находчивого и остроумного К.

2) Кукольный т-р в Турции, получивший своё наименование от гл. героя представлений — К. Возникновение этого вида т-ра относится к 16 в. Первые письменные упоминания о К. встречаются в тур. источниках, датируемых 14 в. В султанской Турции существовала спец. цеховая организация карагёзчиков, т. н. «эснаф», во главе к-рой стоял цеховой староста — «кяхья». В труппу обычно входило шесть (иногда и больше) человек: «хаяли», или «уста»,— хозяин, член «эснафа» карагёзчиков; «чырак»— его помощник, к-рый со временем надеялся стать самостоятельным «хаяли»; «сандыккяр» — помощник «чырака» и заведующий реквизитом; «ярдак» — исполнитель тур. нар. песен; музыкант; «хаммал» — носильщик, к-рый переносил имущество труппы к месту очередного представления. Спектакли обычно устраивались в кофейнях. Во время представления в зрительном зале тушили свет и за небольшим экраном, наз. «айна» (1 *м* в длину и 80 *см* в ширину, изготовлялся из светлого батиста или шёлка), зажигали светильник. Свет падал сверху, благодаря чему кукловода не было видно. Спектакль шёл в сопровождении небольшого муз. ансамбля. В ходе представления на экране передвигались силуэты фигурок, т. н. «тесвиры», к-рые изготовлялись из верблюжьей кожи. Прозрачные фигурки, аккуратно вырезанные и раскрашенные, производили впечатление мозаики или витража. «Тесвиры» передвигались по экрану при помощи специальных тростей — «дейнеков». Кукловод мог одновременно передвигать до 10 «тесвиров». Размеры «тесвиров» строго регламентировались (25—30 *см*). Помимо осн. персонажей —К. и Хаджи-вада,— в представлениях действовали горожане разных национальностей, анатолийские крестьяне, прелестная дама, плутоватый дервиш и др. В т-ре К. показывались комедии, часто непристойные, насыщенные юмором, каламбурами. Иногда эти представления отражали недовольство широких масс правительством и существующими порядками. Султанская цензура боролась с сатирич. нар. театром, запрещала издание его пьес. В силу этого большинство пьес, ставившихся в театре К., утрачены и известны только по названиям.

Лит.: Радлов В. В., Образцы народной литературы тюркских племен, ч.8, СПБ,1899; Kúnos I., Harom Karagöz Játék, Bdp, 1886; Jacob G., Geschichte des Schattentheaters im Morgen — und Abendland, Hannover, 1925; Ritter H., Türklerde gölge oyunnu, Istanbul, 1934; Sabri Esat Siyavusgil, Istanbulda Karagöz ve Karagözde Istanbul, Istanbul, 1938; Enver Benhan Sapolyo, Karagözün tarihi, Istanbul, 1935; его же, Karagöz tekniği, Istanbul, 1948; Мартинович Н., Турецкий театр Карагёз, СПБ, 1910.

А. Т.

КАРАГИО́ЗИС (Καραγκιόζης) — персонаж греческого теневого театра, а также название кукольного теневого театра. К. сформировался в результате ассимиляции и эллинизации тур. т-ра *Карагёз* в сер. 19 в. Первым известным греч. кукловодом т-ра К. был Я. Брахалис, выступивший в 50-е гг. 19 в. Главная заслуга в реформе К. и в превращении его в греч. нар. теневой т-р принадлежит актёру Мимаросу (псевд. Д. Сардуниса), к-рый выступил в 90-е гг. 19 в. Дальнейшую реформу и творч. развитие К. совершили кукловоды А. Моллас и С. Спафарис, в иск-ве к-рых т-р К. достигает наибольшего расцвета. Для сюжетов спектаклей К. использовались эпизоды древней и новой греч. истории, мифы, легенды и фантастич. приключения, в к-рых выступали постоянные традиционные персонажи К. (Хадзиаватис и др.) и историч. и легендарные лица (Александр Македонский, герои войны 1821, и др.); комич. эпизоды переплетаются здесь с историко-героич. и патриотич. мотивами. Постепенно в т-ре К. господствующими стали элементы, отражающие быт, нравы, порой отдельные политич. явления совр. жизни Греции. Наряду с условными фигурами представителей властей — тур. визири, паши, беи, грубый и трусливый тур. жандарм, на полотне появились персонажи представителей разных областей страны с типизированными чертами характера, говорящие на местных наречиях,— Нионнос, Барба-Гиоргос и др.; большое место заняли пьесы, изображающие приключения К. в условиях гор. быта; «К.-врач», «К.-булочник», «Женитьба К.» и т. п. Неисчерпаемое остроумие, изобретательность в проделках сделали К. воплощением нар. ума, сатирич. духа, побеждающего оружием смеха все жизненные невзгоды. К мотивам и персонажам т-ра К. обращается совр. греч. драматург В. Ротас, к-рый написал серию остросатирич. пьес о совр. политич. жизни Греции.

В 40—50-е гг., в результате изменения эстетич. вкусов, распространения кинематографа и др. зрелищ, т-р К. в Греции переживает упадок.

Лит.: L. Roussel, ou «Karagheuz, ou Un théâtre d'ombres à Athènes», t. I, Athènes, 1921; Caimi G., Karaghiozi ou la Comédie grecque dans l'âme du théâtre d'ombres, Athènes, 1935; Σπάθαρης Σ., Ἀπομνημονεύματα καὶ ἡ τέχνη τοῦ Καγκιόζη, Ἀθῆναι, 1960.

Д. С.



КАРАДЖА́ЛЕ (Caragiale), Йон Лука [30.I.1852, Хайманале (Плоешти),—3.VI.1912, Берлин] —румынский писатель и драматург. Один из основоположников рум. критич. реализма. К. вырос в актёрской среде. Его дяди — Костаке и Йоргу — были известными актёрами 1-й пол. 19 в. Начальную школу и гимназию К. окончил в Плоешти, мечтая в дальнейшем следовать семейной традиции и заняться т-ром и лит-рой. В течение 2 лет посещал курсы декламации и мимики в Бухаресте. Лит. деятельность начал в 1874 как журналист. Вскоре появляются его первые театр. рецензии и статьи о состоянии рум. т-ра. Первая пьеса К. — двухактная комедия «Бурная ночь» — пост. на сцене Нац. т-ра в Бухаресте в янв. 1879. В этой комедии К. показано разложение бурж. семьи, лицемерие бурж. общества. Увидев в комедии острую социальную сатиру, дирекция т-ра без согласия К. внесла ряд изменений в текст пьесы. Возмущённый К. взял пьесу обратно. Драматурга обвинили в «безнравственности и отсутствии патриотизма». Началась компания клеветы и травли писателя. Следующая пьеса К. — 1-актный фарс «Господин Леонида перед лицом реакции» (1879) разоблачает политич. несостоятельность мелкой буржуазии, её лицемерный либерализм. В 1884 К. завершил свою знаменитую социально-политич. трилогию, создавшую ему славу мастера комедийного жанра. В лучшей из своих комедий «Потерянное письмо» (1884, Нац. т-р) он разоблачает бурж.-помещичий строй, систему бурж. парламентаризма, безнравственность обществ. и частной жизни представителей господствующих классов. Имена действующих лиц пьесы стали своеобразными символами политич. жизни Румынии. Появление «Потерянного письма» на сцене Нац. т-ра вызвало поток обвинений и клеветы со стороны реакции. Та же участь постигла и следующую комедию К. «Во время карнавала» (1885), в к-рой писатель высмеивал мещанский мир мелких чиновников, стремящихся подражать «высшему обществу». Последняя пьеса К.— драма «Напасть» (1890,

Нац. т-р). Здесь на смену сарказму приходит теплота, гротеск уступает место драматизму. «Напасть» — психологич. драма, тонко передающая душевные переживания, внутр. мир людей из народа. Бурж. критики обвиняли К. в клевете на нацию и в 1904 он в результате травли был вынужден покинуть родину. К. поселился в Берлине, не порывая, однако, с прогрессивными кругами румынской общественности и откликаясь на все события политической жизни своего народа.

Творчество К. имело большое влияние на развитие рум. т-ра и драматургии. Мастерство композиции диалога ставит комедии К. в ряд лучших образцов мировой классич. драматургии. К. использует язык своих героев как средство характеристики и типизации образов. Множество выражений и реплик из его произв. вошло в обиходную речь. В первых театр. рецензиях, и особенно в цикле статей, посвящённых состоянию рум. т-ра, К. резко выступает против попыток господствующей верхушки превратить т-р в «барскую игрушку», определяет роль и значение лит-ры и иск-ва как зеркал окружающей жизни, ставит вопрос об улучшении организации театр. дела, с беспокойством говорит об упадке нац. т-ра. Свои взгляды на т-р и сценич. иск-во К. стремился воплотить в жизнь в период руководства Нац. т-ром (1888—89). Он включал в репертуар т-ра произв. зарубежной классич. драматургии, активизировал роль режиссёра в т-ре, выдвигал молодёжь. Его деятельность способствовала утверждению в Нац. т-ре реалистич. направления. На драматургии К. воспитывались крупнейшие рум. актёры: А. Романеску, К. *Ноттара*, Ш. Юлиана, М. Чукуреску, П. Густи и др.

В условиях нар.-демократич. строя драматургия К. обрела новую сценич. жизнь. В 1948 в Нац. т-ре было пост. «Потерянное письмо», затем «Бурная ночь» (1949), «Во время карнавала» (1950), «Господин Леониде перед лицом реакции» (1952). Эти комедии были пост. режиссёром С. Александреску. В 1959 в репертуаре Нац. т-ра была драма «Напасть». Пьесы К. ставятся во многих зарубежных т-рах. В 1952 «Потерянное письмо» было поставлено Московским театром Сатиры. К. посмертно было присвоено звание академика.

Соч.: Opere, v. 1—2, [Buc.], 1952; в рус. пер.— Избранное, М., 1953.
Лит.: Iosifescu S., Caragiale, [Buc.], 1952; Alterescu S., Tornea F., Teatrul Național «I. L. Caragiale», [Buc.], 1955.

Н. Р.

КАРАДЖА́ЛЕ (Caragiale), Костаке (1815—1877) — румынский актёр, режиссёр, драматург, театральный деятель. Дядя драматурга Йона Луки К. и брат актёра Йоргу К. В 1835 поступил в школу декламации при Филармонич. об-ве в Бухаресте. Ученик К. Аристия. Воспринял от своего учителя романтич. манеру исполнения. Впервые выступил на сцене Нац. т-ра в 1835, играл в трагедиях Вольтера, Альфьери, Расина, позднее в комедиях Мольера, В. Александри, совр. мелодраме и др. В 1838 К. организовал первый рум. т-р в провинции (в г. Ботошани), в к-ром спектакли давались на рум. яз. В 1839—44 К. работал в Нац. т-ре в Яссах (рук. В. Александри, К. Негруцци, М. Когэлничану). В 1845 вернулся в Бухарест и организовал там «Рум. труппу любителей» — проф. т-р, пропагандировавший передовой репертуар. К. был близок с революц.-демократич. кругами, принимал участие в революции 1848. В брошюре «Да судит братьев Караджале народная справедливость» (1849), написанной К. совм. с братом Йоргу Караджале, отражены идеи революции 1848. В ней К. выступает пропагандистом театр. иск-ва, проникнутого духом гражданственности. В 1850 К. арендовал здание Нац. т-ра, где играла созданная им рум. труппа. Под давлением реакции К. был вынужден включать в репертуар переводные фарсы и мелодрамы. Из-за материальных трудностей в 1855 оставил сцену. В 1869 преподавал декламацию в Нац. т-ре. К. был автором пьес «Суаре на окраине, или Путаница желаний» (изд. 1897), «Чванливая одеяльщица, или Я — барыня» (изд. 1943), «Два плута, или Остерегайтесь злых, как огня», высмеивающих рум. буржуазию. В фарсе «Репетиция в Молдове, или Мы и опять мы» (1844) К. показывает жизнь рум. театр. труппы, излагает свои взгляды на иск-во актёра. Свои взгляды на т-р К. изложил также в брошюре «Национальный театр в румынской стране» (1855). Будучи руководителем театр. трупп, К. воспитал плеяду рум. актёров.

Соч.: Opere, v. 1—2, [Buc.], 1952; в рус. пер.— Избранное, М., 1953.
Лит.: Iosifescu S., Caragiale, [Buc.], 1952; Alterescu S., Tornea F., Teatrul Național «I. L. Caragiale», [Buc.], 1955.

Д. Ш.

КА́РА-ДМИ́ТРИЕВ, Дмитрий Лазаревич [р. 8 (20). I.1888] — русский советский актёр. Засл. арт. РСФСР (1934). В 1904 начал выступать на любительской сцене в Одессе. В 1910 перешёл на проф. театр. сцену (Одесский т-р миниатюр и др.). Уже в этот период проявилось разностороннее дарование, комедийный темперамент, сценич. обаяние молодого актёра. В 1914 К.-Д. был мобилизован в армию. В 1917 вернулся в Одессу; работал в труппах Б. С. Глаголина, Н. И. Собольщикова-Самарина. Одновременно учился на юридич. ф-те Новороссийского ун-та (в Одессе). В 1922 был актёром Харьковского т-ра Н. Н. Синельникова. Роли: Лебедынцев, Дато («Джентльмен» и «Измена» Сумбатова-Южина), Фриц («Канцлер и слесарь» Луначарского), Земляника («Ревизор») и др. С 1924 — в труппе Моск. т-ра Сатиры. Яркость, сочность и жизнерадостность иск-ва К.-Д. проявились в обозрениях «Спокойно—снимаю» (клоун), «Семь лет без взаимности» (эстрадный аккомпаниатор) и др.; в спектаклях «Вредный элемент» Шкваркина (актёр Надрыв Вечерний), «Квадратура круга» Катаева (Емельян Чернозёмный) и др.

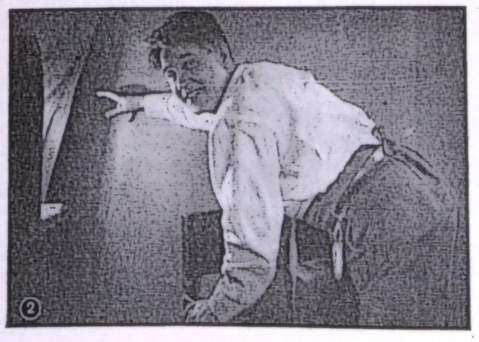
Наиболее значительные роли: Барабаш («114-я статья» Ардова и Никулина, 1926), Яков («Чужой ребёнок» Шкваркина, 1933), Сбригани («Господин де Пурсоньяк» Мольера, 1938), Ходжа Насреддин («Весёлый грешник» Соловьёва и Витковича, 1945), Махунхина («Остров мира» Петрова, 1947), Фу Мин («Пролитая чаша» Ван Ши-фу, 1952), мистер Понт Кич («Баня» Маяковского, 1953). Выступает на эстраде как рассказчик, куплетист, муз. эксцентрик.

Н. Лей.

КАРА́ЕВ, Кара Абульфаз оглы (р. 5.II.1918) — азербайджанский советский композитор. Нар. арт. СССР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1949. Деп.

Д. Л. Кара-Дмитриев в ролях: 1. В эстрадном номере «Давай закурим». 2. В спектакле «Чужой ребёнок».







Верх. Совета СССР 5-го и 6-го созывов. Муз. образование получил в Азерб., затем в Моск. консерватории, к-рую окончил в 1946 по кл. композиции Д. Д. Шостаковича. С 1946 К.— преподаватель, с 1957—профессор Азерб. консерватории. Написал (совм. с А. Д. Гаджиевым) оперу «Вэтэн» («Родина») о героич. борьбе азерб. народа против фашизма в годы Великой Отечеств. войны (1945, Т-р оперы и балета им. Ахундова). Автор музыки к спектаклям: «Учитель танцев» Лопе де Вега и «Отелло» (1949, Театр им. Азизбекова), «Чудак» Н. Хикмета (1955, Т-р им. Ермоловой), «Оптимистическая трагедия» (1956, Т-р драмы им. Пушкина, Ленинград) и др. Новаторское мастерство К. проявилось в его балетах: «Семь красавиц» по мотивам поэм Низами (1952, Т-р оперы и балета им. Ахундова) и «Тропою грома» по одноим. роману П. Абрахамса (1958, Т-р оперы и балета им. Кирова). Развивая традиции Прокофьева и Хачатуряна, К. создал реалистич. танцевальные драмы, преодолевая дробность и обособленность отд. танцевальных номеров. Его балет воспринимается как цельное, непрерывно развивающееся муз.действие. Творчество К. отличается острым чувством современности, творческим использованием фольклора, динамизмом, высоким профессионализмом. Многоплановые балеты К. воплощают гуманистич. идеи, большие социальные конфликты, в них органически сплетаются лирика и гротеск, драматич. и трагич. элементы, конкретность танца и симфонизм муз. развития. К.— автор симфоний и ряда соч. в др. жанрах. Гос. премии СССР (1946 за оперу «Вэтэн» и 1948 за симф. поэму «Лейли и Меджнун»).

Лит.: Карагичева Л., Кара Караев, Баку, 1956; Бонч-Осмоловская Е., Балеты Кара Караева «Семь красавиц» и «Тропою грома», М., 1961. *А. Ив.*

КАРАКАЛПА́КСКИЙ ТЕА́ТР ИМ. К. С. СТАНИСЛА́ВСКОГО — музыкально-драматический театр Кара-Калп. АССР в г. Нукусе. Организован в 1930 на базе полупроф. кружка «Утренняя заря», руководимого драматургом, актёром и режиссёром А. Утеповым. В репертуаре т-ра были пьесы Утепова («Девушка, нашедшая себе равного», 1930, «Сеитмурат — лентяй», 1931, «Уполномоченный — очковтиратель», 1932), А. Бегимова («Кто это?», 1933), Дж. Аймурзаева («Бюрократы»,1933),М. Дарибаева («Коклен-богатырь», 1938, и «Новые люди», 1939), пьесы узб. авторов — «Гульсара» Яшена и Мухамедова (1936) и др.

В 1939 состав т-ра значительно укрепился за счёт выпускников каракалпакской студии ГИТИСа, воспитанников О. И. Пыжовой и Б. В. Бибикова. В репертуар т-ра вошли студийные спектакли, в т. ч. «Бедность не порок» Островского, «Проделки Скапена» Мольера, «Первая конная» Вишневского. В 40-х гг. т-р начал работать над переводными пьесами — «Васса Железнова» (1940); «Проделки Майсары» Хамзы (1940). Лучшими спектаклями воен. лет были «Русские люди» Симонова (1942), «Лейтенант Елмуратов» Аймурзаева (1943), «Алпамыс» Давкараева (1944). В 40—50-х гг. определяется направление деятельности т-ра как т-ра музыкально-драматического. Появляется нац. режиссура (Т. Алланазаров). Осн. место в репертуаре в конце 40-х и 50-х гг. занимают пьесы на совр. темы: «Дочь Арала» Шамуратова и Аймурзаева (1948), «На берегу Аму-Дарьи» Аймурзаева (1949), «Молодые сердца», «Насильно мил не будешь» Ходжашиязова (1957) и узб. комедии «Сердечные тайны» Рахманова (1954), «Больные зубы» Каххара (1955). Ставятся также историч. и фольклорные пьесы— «Бердах» Аймурзаева (1951 и 1958), «Гариб-Ашик» Бегимова и Алланазарова (1955). Т-р ставит «Украденное счастье» Франко (1953), «Тартюф» (1956); «Стряпуха» Софронова. В репертуаре т-ра пьесы каракалпакских авторов: Аймурзаева, Калимбетова, Сейтжанова, Бегимова, Давкараева, Ходжаниязова и др. В 1957 состоялась декада каракалпакской лит-ры и иск-ва в Ташкенте. В труппе т-ра (1962) — нар. арт. Узб. ССР и Кара-Калп. АССР А. Шамуратова, Р. Сеитов, А. Халимов, Г. Ширазиева, Ю. Мамутов, нар. арт. Кара-Калп. АССР С. Алламуратова, Р. Адыкова, С. Авезова, Т. Джолумбетова, С. Утепбергенов, С. Юсупова. *Т. Б.*

КАРАКА́ШЕВ, Георги (р.23.IV.1899) — болгарский театральный художник. Окончил художеств. академию в Софии. Профессор декорац. иск-ва Ин-та изобразит. иск-в им. Н. Павловича. С 1952 — гл. художник Нар. т-ра им. И. Вазова в Софии. Оформил спектакли «Сноха» Г. Караславова, «Любовь» О. Василева, «Иванко» В. Друмева, «Лейпциг 33» Кронфельда и Компанейца, «Немцы» Кручковского, «Перед бурей» Балабанова, «На всякого мудреца довольно простоты» и др. Димитр. пр. *Ст. К.*

КАРАКО́СТОВ, Стефан Любомирович [р. 25.VIII (7.IX).1915] — болгарский критик и историк театра. Чл. Болг. коммунистич. партии. Изучал славянскую литературу и историю в Софийском гос. ун-те (1936—1941). Выступал как критик в ряде болг. газет и журналов. За участие в антифашистской демонстрации был исключён из ун-та. Является автором ряда трудов по истории лит-ры и театра, гл. обр. в области болгаро-рус. и болгаро-сов. связей. Занимается педагогич. деятельностью, с 1948 — доцент, с 1951— профессор Болг. ин-та театр. иск-ва.

Соч.: Васил Левски в спомените на съвремениците си, 1940, 1943; История на руския и съветския драматически театър. Лекции, ч. I, 1951, ч.II, 1953; А. П. Чехов на българска сцена. 1961; Очерци за наши артисти, 1961. *Р.Р.*

КАРАЛА́МБОВ, Стефан (р.26.IV.1902) — болгарский актёр. Засл. арт. НРБ (1949). Учился в Драматич. школе им. К. Сагаева (1922) в Софии. В 1925—28 руководил *Читалищными театрами* и работал как проф. актёр в провинц. т-рах. Был директором ряда провинц. передвижных трупп, «Современного кооперативного т-ра» (1938—39) и др., где ставились прогрессивные совр. пьесы, в т. ч. сов.— «Платон Кречет» (играл гл. роль). В 1947—51 К.— директор Нар. т-ра им. Будевской в Бургасе, в дальнейшем актёр и режиссёр софийского Нар. т-ра им. И. Вазова. Димитр. пр. (1950).

Роли: Гамлет, Фердинанд, Незнамов, Хлестаков; Протасов («Дети солнца»). Пост. спектакли: «Изгнанники» Вазова, «Разведка» Стрелкова, «Константин Заслонов» Мовзона, «Вампиры» Страшимирова и др. *Ст. К.*

КАРА́ЛЛИ, В. — см. *Коралли,* В.

КАРАМА́ЗОВ, Дмитрий Михайлович (наст. фам.— Афанасьев; 1861 — 1912) — русский актёр. В 1892 дебютировал в Василеостровском т-ре (Петербург). Играл в Харькове, Киеве, Одессе, Вильнюсе, Саратове, в 1895 — 96, 1903 — 04, 1911 — 12— в Иркутске. К. обладал хорошими сценич. данными, красивым голосом, замечат. дикцией, выразительным жестом, тщательно работал над ролями, стремился к историч. точности костюма. Иск-во К. было отмечено благородной простотой, большой общей культурой. Он пропагандировал классич. драматургию, лучшие пьесы совр. авторов (Чехова, Горького). Знаток Шекспира, К. был одним из лучших исполнителей роли Гамлета на провинциальной сцене. Роли: Уриэль Акоста (о. п. Гуцкова), Освальд («Привидения»); Людовик XI (о. п. Делавиня), Иванов (о. п. Чехова), Пётр («Мещане») и др. Выступая как режиссёр, К. стремился к ансамблю.

Лит.: Велизарий М., Путь провинциальной актрисы, М.—Л., 1938; Бруштейн А. Я., Страницы прошлого, М., 1956; Маляревский П. Очерк из истории театральной культуры Сибири, [Иркутск], 1957. *С. К.*

КАРАМЗИ́Н, Николай Михайлович [1(12).XII.1766—22.V(3.VI).1826]— русский писатель, историк, литературный и театральный критик. Крупнейший представитель рус. *сентиментализма.* Образование получил в Москве,в пансионе проф. Шадена. Лит. деятельность начал в первом рус. детском журнале масонского направления, издававшемся Н. И. Новиковым,— «Детское чтение для сердца и разума» (1785—89). В 1791—92 К. издавал «Московский журнал», в к-ром помещал рецензии на моск. спектакли, а также на нек-рые пьесы, идущие на парижской сцене. Восприняв от Руссо и англ. сентименталистов культ естественности, природы, интерес к раскрытию в иск-ве индивидуальной душевной жизни человека и отстаивая в своих театр. рецензиях эти принципы, К. объективно способствовал борьбе за демократизацию рус. т-ра. Однако общественно-политич. взгляды К. не отличались прогрессивностью.Его гуманизм имел чисто нравственные цели. К. не только не требовал реальной борьбы с социальным насилием, но, напротив, надеялся примирить людей разных сословий на почве сентименталистского взаимопонимания и эмоционального равноправия. Театральные высказывания К. направлены против классицизма, переживавшего в этот период кризис, и влияния франц. классицистич. иск-ва. Схематичному представлению классицистов о характере как о совокупности простейших, одинаковых у всех людей психич. элементов,организуемых посредством воспитания, К. противопоставлял свой взгляд на характер как на сложную и притом совершенно индивидуальную душевную организацию. К. выступает в своих статьях против риторичности и нравоучительности, привитых т-ру классицизмом. Классицистам Расину и Корнелю К. противопоставлял Шекспира. В предисловии к своему переводу трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (1787) К. говорит о Шекспире как о всеобъемлющем гении и важнейшее достоинство Шекспира видит в том, что «каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорят у него собственным своим языком». К. с восхищением отзывался о драмах Шиллера и Лессинга, «мещанскую трагедию» к-рого «Эмилию Галотти» он перевёл в 1788. Эти драматурги привлекают К. силой изображаемых страстей, глубоким нравственным чувством, трогательностью положений, умением показать человека без прикрас, таким, каков он есть. Однако обличит. пафос их произв. оставался чужд К. Именно поэтому он ставил в один ряд с Шиллером, Гёте и Лессингом реакционного, «чувствительного» драматурга А. Коцебу. Под влиянием пьес Коцебу К. написал свою единственную пьесу «Софья» (опубликована в «Московском журнале» за 1791).

Интерес к миру душевных переживаний заставляет К. с особым вниманием относиться к актёрскому иск-ву, расцвет к-рого он связывает с новым типом драмы, развивающейся вне канонов классицизма. У К. впервые в рус. критике актёр предстаёт как осн. художник т-ра, самостоят. творец сценич.образа, вкладывающий в него собств. переживания и чувства. К. живо описывает и анализирует актёрскую игру. Особенно интересна его рецензия на спектакль «Эмилия Галотти» Лессинга в Моск. т-ре («Московский журнал», 1791, ч. 1, кн. 1). К. требовал от актёра жизненной простоты, силы и искренности чувств. Понимание К. т-ра как иск-ва, в к-ром драма и актёрское творчество сливают свои средства и предстают в нерасторжимом единстве, характеризует новый этап в развитии рус. театр. мысли и практики сценич. иск-ва. После ликвидации «Московского журнала» К. отходит от непосредственной театр.-критич. деятельности, хотя основанный им журн. «Вестник Европы» (редактировался К. в 1802—03) продолжал уделять большое внимание вопросам т-ра. Ок. 1804 К. начал углублённые занятия рус. историей. Впоследствии издал свой многотомный капитальный труд — «История государства Российского».

Драматурги 1800-х гг. неоднократно черпали сюжеты своих произв. из повестей К. Популярная повесть К. «Бедная Лиза» легла в основу пьесы В. М. Фёдорова — «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» (1803), в к-рой, однако, гуманистич. идея К. оказалась принесённой в жертву консервативной морали и мелодраматич. интриге. В 1802 Н. И. Ильин написал пьесу «Лиза, или Торжество благодарности» (1802), сюжетно не связанную с повестью «Бедная Лиза», но отталкивающуюся от неё и даже вступавшую с ней в нек-рую полемику. Повесть К. «Наталья, боярская дочь» (1792) легла в основу одноимённой истории. драмы С. Н. Глинки (пост. на петерб. сцене в 1805). С повестью К. «Марфа Посадница» перекликается драма Ф. Ф. *Иванова* «Марфа Посадница, или Покорение Новагорода» (1809).

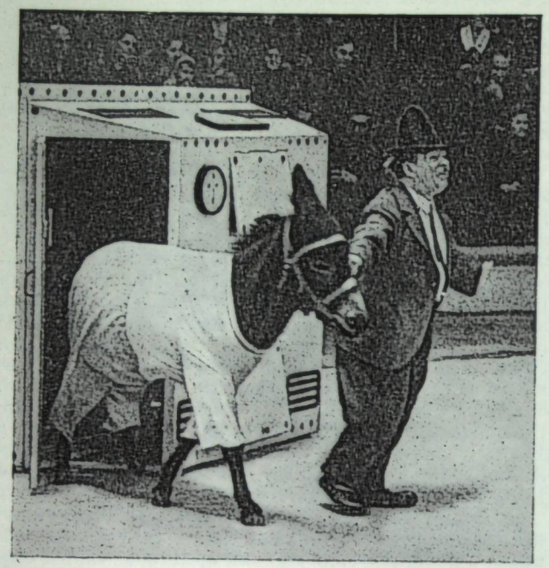
Гуманизм К.-писателя, его внимание к внутренней жизни человека, его борьба с канонами классицизма и проповедуемая им как критиком творч. свобода художника оказали влияние на рус. т-р и драму. Пушкин, резко выступивший против политич. позиций К., становившихся с течением времени всё более консервативными, высоко ценил его вклад в рус. культуру. Выдающееся значение К. как писателя и критика неоднократно подчёркивал Белинский.

Соч.: Сочинения, т. 1—3, СПБ, 1848.
Лит.: [Гуковский Г. А.], Карамзин, в кн.: История русской литературы, т. 5, М.—Л., 1941; [Берков П. Н.], Развитие литературной критики в XVIII веке, в кн.: История русской критики, т. 1, М.—Л., 1958. *Т. Р.*

КАРА́-МУРЗА́, Сергей Георгиевич [псевд. — Сергей Кармин, Саддукей; 29.I.1878—10.X.1956]— русский советский театровед, театральный критик. В 1903 окончил юридич. ф-т Моск. ун-та. Лит. деятельность начал в 1898. Печатался в «Театральной газете», «Театральном курьере», журн. «Рампа и жизнь» и др. Осн. работы К.-М. посвящены Малому т-ру.

Соч.: Малый театр. Очерки и впечатления, М., 1924; Пров Михайлович Садовский. Нар. арт. СССР, в сб.: Семья Садовских, М.—Л., 1939, с. 213—66; Мария Фёдоровна (М. Ф. Андреева), «Огонёк», 1946, № 5; Пров Михайлович Садовский. 1874—1947, М.—Л., 1948. *С. Г.*

КАРАНДА́Ш [наст. имя и фам. — Михаил Николаевич Румянцев; р. 9(22).XI.1906]—советский цирковой артист, комик. Нар. арт. РСФСР (1958). Род. в Петербурге в семье слесаря. Учился в школе рисования и черчения, с 1922 работал плакатистом. В 1927 поступил в Техникум цирк. иск-ва. В 1930 дебютировал в Московском цирке-шапито как клоун-ковёрный. Вначале повторял черты образа, созданного Ч. Чаплином. Впервые в образе Карандаша выступил в Ленингр. цирке (сезон 1934—35, взяв псевдоним известного французского художника-карикатуриста). Его герой — жизнерадостный человек, полный детской непосредственности, обаяния. Он с увлечением принимает участие в различных забавах и проделках, отличается весёлым озорством, ярким юмором. Артист играет нашего современника, наделённого добродушием, находчивостью, живостью воображения. Он одет в обычный, но мешковатый костюм, в чёрные большие, не по мерке, ботинки, чёрную остроконечную шляпу. К. внимательно наблюдает за происходящим на арене, стараясь по-своему повторять то, что увидел. Его неловкость порождает ряд забавных ситуаций. К. часто принимает участие как комич. актёр в акробатич., гимнастич. и др. номерах. Он постоянно вовлекает в свои номера слу-



Карандаш (М. Н. Румянцев).

жащих арены и зрителей. Артист исполняет интермедии, имеющие самостоят. значение в программе. В этих сценах образ К. по-прежнему отличается наивностью, верой в происходящее; искренность, правдивость исполнения сочетаются в этих выступлениях с яркой буффонадой. В 1936—46 Румянцев выступал преим. в Моск. цирке. В годы Великой Отечеств. войны он создал ряд сатирич. номеров; обличал руководителей фашистской Германии, высмеивал бюрократов, лентяев и т. д. Среди интермедий этих лет — «Речь министра пропаганды Геббельса», «Как фашисты шли на Москву и бежали от Москвы», «Статуя» и др. С 1946 Румянцев — худ. рук. группы клоунов, выступает в разл. цирках. В репертуар его входят злободневные сатирич. номера; снимается в кинофильмах («Карандаш на льду» и др.). Артист внёс значит. вклад в развитие сов. иск-ва клоунады.

Выступал за рубежом: Финляндия (1946), Франция (1958), ГДР (1959), Италия (1959), Бразилия и Уругвай (1960), Англия (1961).

Лит.: Румянцев М., На арене советского цирка, М., 1954; Финк И., Карандаш, «Советский цирк», 1958, № 4; Никулин Л., Карандаш, М., 1956. *Ю. Д.*

КАРАПЕТЯ́Н, Оганес Левонович [р.1(14).IV.1914] — армянский советский режиссёр. Засл. арт. Арм. ССР (с 1945). Чл. Коммунистич. партии с 1947. В 1932—36 учился на режиссёрском ф-те ЦЕТЕТИСа. Сценич. деятельность начал в 1936 в Ленинаканском т-ре как режиссёр. Работал гл. режиссёром в т-рах Дилижана (1938—41), Степанавана (1941—48), Гориса (1950—52), Кировакана (1952—57). Деятельность К. способствовала поднятию сценич. культуры районных т-ров Арм. ССР. С 1957 — режиссёр арм. т-ра музкомедии. Пост. спектакли: «Хатабала» Сундукяна (1953), «Зимняя сказка» Шекспира (1954) — в Кировакане, «Укрощение строптивой» Шекспира (1959) — в т-ре музкомедии и др. *Б. А.*

КАРА́ТОВ (наст. фам. — Карапетян), Александр Данилович (14.XI.1882—16.VII.1956) — армянский советский артист оперы (лирико-драматич. тенор). Нар. арт. Арм. ССР (1954). В 1911 по окончании Моск. консерватории (класс проф. У. Мазетти) начал сценич. деятельность. Выступал в оперных т-рах Москвы, Тбилиси, Баку, Риги, Харькова, Киева и др. городов. В 1933—47 К. был артистом Т-ра оперы и балета им. Спендиарова (Ереван). Партии: Ленский, Альмавива, Герцог, Альфред, Хозе; Пинкертон («Чио-Чио-сан»), Ашуг («Алмаст» Спендиарова), Назар («Храбрый Назар» А. Степаняна) и др. Голос К. отличался звучностью, гибкостью и красотой тембра, игра — естественностью и правдивостью. В 1942—54 К. был директором Ереванского хореографич. уч-ща. *Б. А.*

КАРАТЫ́ГИН, Пётр Андреевич [29.VI(11.VII). 1805—24.IX(6.X).1879] — русский драматург, актёр, педагог. Род. в Петербурге. Сын Андрея Васильевича и Александры Дмитриевны, брат Василия Андреевича *Каратыгиных*.



Окончив Петерб. театр. училище (1821), К. в течение всей жизни играл на сцене Александринского т-ра. Исполнял преим. комедийные и водевильные роли: Загорецкий («Горе от ума»), Замухрышкин («Игроки» Гоголя), Фон Фонк («Холостяк» Тургенева). Играл в собств. водевилях — Сен-Феликс («Чудак-покойник, или Таинственный ящик»), Клейстер («Булочная») и мн. др. Как актёр, по отзыву Белинского, К. имел «талант односторонний, годный не для многих ролей, но тем не менее весьма замечательный» (Собр. соч., т. VIII, стр. 534).

В истории рус. т-ра К. известен гл. обр. как автор водевилей (написал 73 пьесы, в т. ч. 46 водевилей; первый — «Знакомые незнакомцы», 1830). Наибольший успех имели: «Заёмные жёны, или Не знаешь, где найдёшь, где потеряешь» (1834), «Дом на Петербургской стороне, или Искусство не платить за квартиру» (1838), «Ложа 1-го яруса на последний дебют Тальони» (1838), «Чудак-покойник, или Таинственный ящик» (1841), «Булочная, или Петербургский немец» (1843), «Вицмундир» (1845) и др. Большинство водевилей К. — переводы и переделки иностр. пьес и рус. повестей. Пьесы К. отличаются занимательностью, живым, остроумным диалогом, актуальными сюжетами, рисующими петерб. нравы. Их героями являются преим. мелкие чиновники, купцы, бедняки-интеллигенты, крепостные крестьяне. В водевиле «Дом на Петерб. стороне...» К. изображает благородного бедняка-чиновника, к-рый мстит домовладельцу за надёвки над такими же бедняками, как он. Чиновничий быт метко изображён в очень популярном водевиле К. «Вицмундир». Сатиру на разоряющееся дворянство представляет водевиль «Дон Ранудо ди Калибрадос, или Что за честь, коли нечего есть» (1833). Беспринципных критиков К. вывел в «Знакомых незнакомцах». В водевиле «Сентябрьская ночь» (1830) К. говорит о несправедливости к эксплуатируемому крестьянству. В то же время пьесы К. не поднимаются до обличений политики самодержавия. Ограниченность взглядов К. особенно ярко сказалась в водевиле «Натуральная школа» (1847), к-рый в сущности был направлен против реализма в рус. лит-ре.

Драматургич. деятельность К. продолжал до конца жизни (последнюю комедию «Козёл отпущения» написал в 1878). К. — автор «Записок», в к-рых нашли отражение события театр. жизни. К. вёл педагогич. работу в Петерб. театр. уч-ще (1832—38).

Соч.: Сочинения, СПБ, 1854; Сборник театральных пьес... Оригинальные и переводные водевили и комедии, т. 1—3, СПБ, 1880; Водевили, М., 1937 (вступ. статья М. Пяшкина «Старый русский водевиль и П. А. Каратыгин»); Записки, т. 1—2, Л., 1929—30 (в прилож. дан перечень драматич. произв. К.).

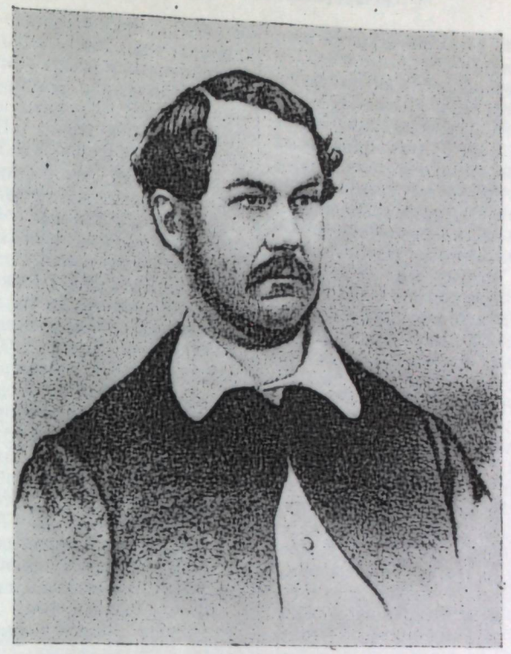
Лит.: Беляев М., Из истории старого водевиля (А. Ф. Кони и П. А. Каратыгин...), в кн.: А. Ф. Кони. Юбил. сборник, Л., 1925; Брудный Д., Демократические тенденции в русском водевиле, в кн.: Учёные записки (Киргизского женского педагогич. ин-та им. В. В. Маяковского), вып. 2, Фрунзе, 1957; Успенский В. С., Русский классический водевиль, в кн.: Русский водевиль, Л.—М., 1959. *Д. Бр.*

КАРАТЫ́ГИНЫ — семья русских актёров.

1) Андрей Васильевич [4 (15). VII. 1774—26. XII. 1831 (7. I. 1832)]. Окончил Петерб. театр. уч-ще (1794); ученик И. А. *Дмитревского*. Дебютировал на сцене Большого т-ра в Петербурге в 1791, еще будучи учеником, в роли Гектора («Игрок» Реньяра). Играл роли молодых повес и щёголей. В 1810 перешёл на роли благородных отцов. С 1819 был режиссёром рус. драм. труппы. Покинул сцену в 1822. С 1794 до конца жизни вёл своеобразный дневник рус. драм. труппы — «Журнал Театральный», куда ежедневно заносил все события петерб. сцены. «Журнал» К., хранящийся в Ин-те рус. лит-ры (Пушкинский дом) АН СССР в Ленинграде, содержит большой фактич. материал и представляет значит. ценность для истории т-ра. Данные «Журнала» использовал П. Арапов в «Летописи русского т-ра» (1861).

2) Василий Андреевич [26. II (10. III). 1802, Петербург,—13 (25). III. 1853, там же]. Сын Андрея Васильевича и Александры Дмитриевны К. (Перловой). Учился в Горном кадетском корпусе, служил в департаменте внешней торговли. Драм. иск-вом занимался с А. А. Шаховским, затем с П. А. Катениным — видным теоретиком и пропагандистом классицистской трагедии. В 1820 дебютировал в петерб. Большом т-ре в роли Фингала («Фингал» Озерова). Через своего учителя Катенина вошёл в круг крупнейших деятелей рус. культуры. Был знаком с Пушкиным, Грибоедовым, Крыловым, Одоевским, Рылеевым, Кюхельбекером, мн. представителями передовой дворянской молодёжи. Однако после подавления восстания декабристов К., как и многие дворяне того времени, у к-рых не было органической связи с освободит. движением, отошёл от передовых сил и примкнул к консервативному «верноподданническому» лагерю. На раннем этапе творчества К. был тесно связан с традициями классицизма. Уже в 20-е годы определились характерные черты актёрского стиля К. — приподнятая героика, монументальная парадность, напевная декламация, живописность поз. К. исполнял заглавные роли в трагедиях В. А. Озерова («Димитрий Донской»), Корнеля («Сид», 1822), играл Ипполита в трагедии Расина «Федра» (1823).

Со времени открытия Александринского т-ра в Петербурге (1832) К. — ведущий актёр-трагик этого т-ра. Исполнял главные роли в реакционных, псевдопатриотических пьесах Н. В. Кукольника и Н. А. Полевого на столичной сцене: Пожарский, Ляпунов, Басёнок («Рука всевышнего отечество спасла», 1834, «Князь Михайло Васильевич Скопин-Шуйский», 1835, «Боярин Фёдор Васильевич Басёнок», 1844, Кукольника), Иголкин, Неизвестный («Иголкин, купец Новгородский», 1838, «Параша-сибирячка», 1840, Полевого) и др. Играя в трагедиях Шекспира, К. подходил к ним с позиций классицистской эстетики. Пренебрегая психологич. сложностью шекспировских героев, К. выделял в них одну главную, как ему казалось, черту. В роли Отелло (1836) подчёркивал ревность, в Гамлете (1837) — борьбу датского принца за престол. Необычайно сильных внешних эффектов К. достигал в пьесах Шиллера, подменяя, однако, социальное содержание его произв. личными конфликтами: тема мести лежала в основе его трактовки роли Карла Моора (1828); оскорблённым сыном в исполнении К. был Фердинанд («Коварство и любовь» Шиллера, 1827). К. много играл в мелодрамах: Жорж Жермани («Тридцать лет, или Жизнь игрока» Дюканжа, 1828), Кин («Кин, или Гений и бесшутство» Дюма-отца, 1837), Нино («Уголино» Полевого, 1838). К. обладал высокой актёрской техникой. Он много работал, добиваясь блестящей отделки роли, продумывал и отрабатывал каждый жест, интонацию. Но интонационные и пластич. эффекты К. нередко противоречили художеств. логике сценич. образа.



В. А. Каратыгин.

Гастроли К. в Москве (1833 и 1835) вызвали оживлённую полемику, к-рая вышла за рамки эстетич. спора об актёрском иск-ве и приобрела острый общественный характер. Критик «П. Щ.» (Н. И. Надеждин), отрицательно отозвавшийся о парадно-декоративном иск-ве К., противопоставлял ему любимое демократич. зрителем бунтарское творчество П. С. Мочалова. В отзыве на спектакль «Мария Стюарт», в к-ром участвовали одновременно К. и Мочалов, «П. Щ.» писал: «Высшая часть публики, впрочем ко

В. А. Каратыгин в ролях: 1. Велизарий. 2. Нино.





всему довольно равнодушная, была за Каратыгина, средняя — наполовину, низшая — за Мочалова». В защиту «светского» иск-ва К. выступил С. П. Шевырёв. В 1835 в полемику вокруг имён К. и Мочалова вступил В. Г. Белинский со статьёй «И мое мнение об игре г. Каратыгина», в к-рой поставил ряд кардинальных вопросов актёрского творчества. «Смотря на его игру,— писал о Каратыгине Белинский,— вы беспрестанно удивлены, но никогда не тронуты, не взволнованы... В его игре всё так удивительно, но вместе с тем так поддельно, придуманно, изысканно» (Поли. собр. соч., т. 1, 1953, с. 187). Иск-ву К. Белинский противопоставлял демократич. творчество Мочалова. Отмечая выдающийся талант и блестящее мастерство К., В. Г. Белинский, А. И. Герцен и др. говорили о вредном влиянии, к-рое оказывала на него официальная пресса, подчёркивали зависимость К. от вкусов придворно-аристократич. зрителей. С конца 30-х гг. иск-во К. под влиянием статей Белинского, поездок в Москву, совм. выступлений со мн. мастерами реалистич. школы Малого т-ра, а главное в связи с общим процессом развития реализма постепенно обретало черты естественности и простоты. Так, напр., играя роль Людовика XI («Заколдованный дом» Ауфенберга, пер. П. Ободовского, 1836), К. вместо обычного величественного благородного театрального монарха играл дряхлого, трусливого старца, жестокого и мстительного. Восхищённый его игрой, Белинский оставил описание исполнения актёра в этой роли. «Посмотрите, как он согнулся,— писал Белинский,— как часто он кашляет, задыхается, как медленна и слаба его походка, какое коварство в его будто бы простодушном смехе, как он всё видит, притворяясь, что ничего не видит, как он умеет прикинуться обманутым, чтобы вдруг и врасплох схватить свою жертву и заставить ее во всем сознаться» (там же, т. 3, 1953, с. 375). В роли Лира (1838) К. подчёркивал сложную психологич. основу характера — гордое тщеславие короля, постепенное прозрение Лира, пробуждение в нём простых человеческих чувств. Глубокое участие зрителей вызывал К.-Лир в сцене безумия. Об исполнении К. гл. роли в драме «Велизарий» Шенка (1839, пер. П. Ободовского) Белинский писал: «...В продолжении целой роли — благородная простота, геройское величие видны были в каждом шаге, слышны были в каждом слове, в каждом звуке Каратыгина... Его игра становится всё проще и ближе к натуре...» (там же, с. 322—23). Упорный творческий труд, неустанная шлифовка каждой роли, внимательное изучение лит. источников и иконографич. материалов при воплощении историч. персонажей — все эти качества К. оказали положит. влияние на развитие актёрского иск-ва. К. принадлежит заслуга в продвижении на сцену мн. выдающихся произв. отечеств. драматургии. Он был первым исполнителем ролей Чацкого (1831), Дон Гуана («Каменный гость» Пушкина, 1847), Барона («Скупой рыцарь» Пушкина, 1852), Арбенина («Маскарад», 1852).

К. перевёл и переделал более 40 пьес — «Ричард Дарлингтон» Дюма-отца, Губо и Бедена (1832, пост. 1833), «Кин, или Гений и беспутство» Дюма-отца (1836, пост. 1837), «Кориолан» Шекспира (1840, пост. 1841), «Людовик XI» Делавиня (1849) и др.

3) Пётр Андреевич — драматург-водевилист и актёр. Брат Василия Андреевича К. См. *Каратыгин* П. А.

4) Александра Дмитриевна [урожд.— Полыгалова, по сцене до замужества — Перлова; 16(27).IV.1777—25.V(6.VI).1859] — жена Андрея Васильевича К., мать Василия Андреевича и Петра Андреевича К. Ученица И. А. Дмитревского. В 1794 после окончания Театр. уч-ща вступила в Петербургскую драм. труппу. Исполняла гл. роли в мелодрамах, трагедиях, сентиментальных драмах: Эйлалия («Ненависть к людям и раскаяние» Коцебу, 1797), Лиза («Лиза, или Торжество благодарности» Ильина, 1802), Берта («Гусситы под Наумбургом в 1432 году» Коцебу, 1806), Ольга («Пожарский, или Освобождённая Москва» Крюковского, 1807). В 1811 перешла на роли матерей (Соломония в антитиранич. трагедии П. А. Корсакова «Маккавеи», 1813).

5) Александра Михайловна (урожд. Колосова; 4(16).II.1802—7(19).III.1880] — жена Василия Андреевича К. Ученица А. А. Шаховского и П. А. Катенина. Дебютировала на петерб. сцене в 1818 в роли Антигоны («Эдип в Афинах» Озерова). Первоначально выступала в классицистском репертуаре: Моина («Фингал» Озерова, 1818), Заира (о. ц. Вольтера, 1819), Эсфирь («Эсфирь» Расина, 1819), Камилла («Горации» Корнеля, 1823). Пушкин в статье «Мои замечания об русском театре» (1820) отмечал недостаток естественности и простоты в игре К. Наибольших успехов К. добилась, когда стала выступать в романтич. драмах, мелодрамах, салонных комедиях: Мария Стюарт (1834), Мария («Мария, или Три эпохи из жизни женщины» Ансело, 1837), г-жа де Лери [«Женский ум лучше всяких дум» («Каприз») Мюссе, 1837], Елена Глинская («Елена Глинская» Полевого, 1842). Оставила сцену в 1844.

Соч.: Русский театр в царствование Александра I (1801—1925). Из журн. А. В. Каратыгина, «Русская старина», 1880, т. 29, с. 257--75; В. А. Каратыгин, Письма к П. А. Катенину, там же, 1880, т. 29, с. 286—90; Каратыгина А. М., Мое знакомство с А. С. Пушкиным, в кн.: Каратыгин П. А., Записки, т. 2, Л., 1930, с 268—88.

Лит.: [Карнеев М. В.], Семья Каратыгиных (По поводу столетия рождения В. А. Каратыгина), «ЕИТ». Сезон 1903—1904, СПБ, 1904, приложение к вып. 14, с. 1—33; Лебедев В. А., «Журнал театральный» артиста Андрея Каратыгина, в сб.: О театре, Л., 1927; Белинский В. Г., И мое мнение об игре г. Каратыгина, Полное собр. соч., т. 1, М., 1953,с. 179—88; В. А. Каратыгин, в кн.: Очерк истории рус.сцены в биографиях ее главнейших деятелей,сост. С. Бураковским, СПБ, 1877, с. 39—53; Долгов Н., Каратыгин и Мочалов, «Аполлон», 1914,№ 1—2, с.92—107; Брянский А., Театр в эпоху крепостничества, в сб.: Сто лет. Александринский театр—театр госдрамы, Л., 1932, с. 93—132; Карпинская Е., Финкельштейн Е., О Каратыгине, «Театр», 1941, № 5, с. 106—09; Родина Т., Русские романтич. актеры. П. Мочалов, В. Каратыгин, в кн.: Театральный альманах, кн. 8, М., 1948, с. 163—91; Данилов С. С., Каратыгин, в его кн.: Русский драматич. театр XIX века, т. 1, Л.—М., 1957, с. 188—94. *Ан. А.*

КАРАЯН (Karajan), Герберт фон (р.5.IV.1908, Зальцбург) — австрийский дирижёр. Музыке учился у Ф. Шалька. Предполагал стать пианистом, но случайно выступив как дирижёр в т-ре г. Ульма в 1927 (спектакль «Свадьба Фигаро»), остался в этом т-ре до 1934. В 1934—41 К.— директор оперы в Ахене, где успешно дирижировал операми «Волшебная флейта» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера. После 2-й мировой войны К. живёт в Вене. С 1956 руководит Венской гос. оперой, в 1956—60 был также руководителем Зальцбургских фестивалей. Участвовал в муз. фестивалях в Байрёйте, Милане, Эдинбурге, Берлине, Мюнхене и др. городах. Гастролировал почти во всех крупных т-рах Европы. К. стремится создавать законченные, реалистически правдивые оперные спектакли, добивается строгого соответствия мизансцен спектакля оперной партитуре, органического единства пения и сценич. игры. Творчество его отличается тонким проникновением в авторский



замысел, чутким постижением стиля эпохи, знанием специфики т-ра. В репертуаре К.— нем., итал., франц. оперы. Исполнение К., глубокое по мысли, отличается рационализмом, продуманностью трактовки, стилистич. приёмов.

Лит.: Gavoty B. und Hauert R., H. v. Karajan, Monaco—Genf; 1954; Fiechtner H. A., H. v. Karajan klassisch und modern, «Musica», 1957, № 7; Blaukopf K., Große Dirigenten unserer Zeit, W.,1957; Рубин М., Три портрета ..., «Советская музыка», 1962, № 4. *Ал. М.*

КАРБАЛЬЙДО (Carballido), Эмилио (р.22.V.1925) — мексиканский драматург. В творчестве К. реалистич. тенденции сочетаются с интересом к фантастике. Автор пьес: «Росальба и ключари» (1950, Дворец изящных искусств, Мехико), «Промежуточная зона», «Домашняя симфония» (1953, т-р «Идеаль»), «Кроссворд» (1954, Пр. конкурса на комедию), «Золотая трава» (1956), «День, когда выпрыгнут львы» (1957), «Счастье» (1957), «Часовщик из Кордовы» (1958) и др.

Соч.: Teatro di Emilio Carballido («El relojero de Cordoba», «Medusa», «Rosalba y los Llaveros», «El dia que se soltaron los leones»), в кн.: Teatro mexicano del siglo XX, v. III, México, 1956. (Letras mexicanas, 27).

Лит.: Sada Concepción, Una nueva generación de autores de teatro, «Cine mundial», 1954, 22. VIII; Gorostiza Celestino, Emilio Carballido, в кн.: Teatro mexicano del siglo XX, v.III, México, 1956 (Letras mexicanas, 27).

КАРВАХА́ЛЬ (Carvajal), Мигель де (1480 — ок. 1535) — испанский писатель и драматург, автор трагедии «Хосефина» на сюжет библейской легенды об Иосифе и его братьях (пост. на празднике тела господня, позднее запрещена инквизицией) и ауто сакраменталь «Кортесы смерти», изобилующего живыми фарсовыми сценками бытового характера (изд. 1557, исполнялось бродячими актёрами, описано у Сервантеса в «Дон Кихоте»).

КА́РВАШ (Karvaš), Пётр (р.25.IV.1920) — чехословацкий писатель, драматург и театральный критик. Чл. Коммунистич. партии Чехословакии (с 1944). Учился в Карловом ун-те в Праге, затем в ун-те в Братиславе. В 1938 начал лит. деятельность. После прихода в страну фашистов участвовал в подготовке нар. восстания, был в партизанском отряде. Здесь в 1943 написал пьесу «Метеор». В 1946—48 возглавил лит. часть Словацкого нац. т-ра, с 1948 — т-ра Новая сцена.

Автор пьес: «Возвращение к жизни» (1946), «Крепость» (1947), комедии «Ганнибал перед воротами» (1947), «Союз пяти П» (1949), «Люди с нашей улицы» (1950, Камерный т-р, г. Мартин, позднее ставилась в т-рах Венгрии, ГДР, Польши и др.), «Сердце, полное радости» (1953), «Пациент 113» (1955), сатирич. комедии «Дипломаты» (1957, т-р Армии, Прага), психологич. драмы «Полуночная месса» (1959, Словацкий нац. т-р, рус. пер. «Святая ночь», пост. в т-рах СССР и ГДР), «Антигона и другие» (1962, Нац. т-р, Прага).

Драматургия К. имела большое значение в становлении совр. словацкого т-ра и занимает значительное место в репертуаре чешских т-ров. К.— председатель союза писателей Чехословакии. Гос. пр.

Соч.: «Tri slova o vojne», Bratislava, 1960; «Святая ночь», «Сибирские огни», 1960, № 4.

Лит.: Солнцева Л., Полуночная месса в Праге, «Театр», М., 1961, № 4. *Л. Сол.*

КАРГА́НОВ, Павел Александрович (4. III. 1883—4.V. 1962) — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1950). По окончании в 1904 Одесского театр. школы под рук. актрисы М. И. Морской поступил на проф. сцену (первая роль — Незнамов). Работал в т-рах Одессы, Кишинёва, Ростова, Баку). Астрахани и др. городов. Участвовал в гастрольных спектаклях Н. П. Россова, бр. Адельгейм. Нек-рое время играл в оперетте (1910—12, Одесса, Баку). С 1928 — актёр Саратовского т-ра. К. умел точно передать историч. и социальную сущность характера. Выступал также как режиссёр («Беспокойная старость» Рахманова, 1938, и др.). Вёл педагогич. работу в Саратовском театр. уч-ще (1929).

Среди его лучших ролей: Городничий; Дикой («Гроза»), Несчастливцев; Актёр («На дне»), Войницкий, Фамусов; Вершинин («Бронепоезд 14-69»), Берсенев («Разлом»), Бородин («Страх»), Стессель («Порт-Артур» Степанова и Попова) и др. *Э. К.*

КАРГАРЕТЕ́ЛИ, Илья (Иа) Георгиевич (1867—31. III.1939)—сов. грузинский артист оперы (тенор), режиссёр, переводчик. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1938). Муз. образование получил в муз.-драм. уч-ще Моск. филармонич. об-ва (окончил в 1895). В 1896—1905 К.— артист Тифлисского оперного т-ра. С 1905— режиссёр того же т-ра. Пост. оперы «Севильский цирюльник» (1905), «Демон» (1906) и др. Перевёл на груз. яз. либр. опер «Демон», «Пиковая дама», «Фауст»; «Травиата», «Отелло», «Риголетто», «Бал-маскарад» Верди, «Богема» и др. Занимался исследованием груз. нар. музыки. Вёл педагогич. деятельность (в 1922—25— преподаватель Тбилисской консерватории).

Лит.: Аракишвили Д., Иа Каргаретели, газ. «Литература и искусство», 1949, № 14 (на груз. яз.); Гавашели Л., Иа Каргаретели, Тбилиси, 1959 (на груз. яз.). *Л. Ц.*

КАРГИ́НОВА (наст. фам.— Харито), Варвара Савельевна (р.28.XII.1908) — осетинская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1960). В 1926—33 работала учительницей средней школы в сёлах и выступала на любительской сцене. В 1933—35 была во вспомогат. составе Рус. т-ра в Орджоникидзе. В 1935 поступила во вновь созданный Сев.-Осетинский т-р, приняв активное участие в становлении нац. театр. иск-ва. Среди первых ролей К.— Мотылькова («Слава» Гусева, 1938), Ханума (о. п. Цагарели, 1939), Кабаниха (1939). Эти роли определили осн. темы творчества актрисы — её способность раскрывать силу материнского чувства (Нуца — «Мать сирот» Туаева, 1941, Гошама—«Афхардты Хасана» Мамсурова, 1945), воплощать с драматич. силой монумент. образы властных женщин, одержимых страстным стремлением господства над людьми (Кабаниха, 1940, Санпат — «Враги» Уруймаговой, 1948, Гонерилья — «Король Лир», 1948 и 1959) и буйную комедийность (Мысырхан — «Желание Паша» Туаева, 1944, Бобылиха — «Снегурочка», 1955, колхозная повариха Дзилла — «Крылатые» Токаева, 1960). С 1960 работает в драм. т-ре Ленинграда Казах. ССР. *Е. Ж.*

КАРДО́ВСКИЙ, Дмитрий Николаевич [24.VIII(5.IX). 1866—10.II.1943]—русский советский художник. Засл. деят. иск-в РСФСР (1929). Профессор (1907). Действит. чл. Академии художеств (1915). Учился в петерб. Академии художеств (1892—1902) у П. П. Чистякова и И. Е. Репина и в Мюнхене в мастерской Ажбе (1896—1900). Выдающийся художник-реалист, мастер рисунка, знаток быта и иск-ва России 19 в., К. создал иллюстрации к драм. произв. Грибоедова, Гоголя, Толстого, Чехова. В 1920—29 выступал также как театр. художник. Наряду с Б. М. Кустодиевым, К. Ф. Юоном, Н. П. Крымовым, В. А. Симовым К. своим творчеством способствовал борьбе с формализмом и укреплению реалистич. традиций в сов. театр.-декорац. иск-ве. Осн. театр. работы К. выполнены для Малого т-ра: «Лес» (1921), «Ревизор» (1922, возобновлён в 1949), «Бедность не порок» (1924, возобновлён в 1953); «Нахлебник» и «Завтрак у предводителя» Тургенева (1924), «Свои люди — сочтёмся» (1929). К. оформил также спектакли: «Любовь — книга золотая» А. Н. Толстого в 1-й Студии МХАТа (1923), «Николай I и декабристы» Кугеля в МХАТе (1926, совм. с Симовым). Декорации К. ярко характеризуют социально-историч. обстановку, создают «образный фон» действия. Мастер костюма и грима, К. в своих эскизах давал жизненно конкретные, психологически углублённые и в то же время остро сатирич. портреты персонажей. Вёл большую педагогич. работу (с 1903).

Лит.: Д. Н. Кардовский и О. Л. Делла-Вос-Кардовская. Сб. к 40-летию творческой деятельности, М., 1939; Подобедова О., Дмитрий Николаевич Кардовский, М., 1957; Д. Н. Кардовский об искусстве. Воспоминания. Статьи, письма, М., 1960.







Эскизы Д. Н. Кардовского к спектаклю «Ревизор»: 1. Декорация к 1-му действию. 2. Костюмы и гримы купцов. 3. Костюм и грим Городничего.

КАРДО́ЗУ (Cardoso), Сержиу (полное имя и фам. — Сержиу да Фонсека Матус Кардозу) (р. 23.III.1925) — бразильский актёр и режиссёр. В 1947 получил учёную степень в Папском католич. ун-те Рио-де-Жанейро. Сценич. деятельность начал в «Театру университариу» (Рио-де-Жанейро). Затем работал в разл. т-рах Бразилии: «Эстуданти ду Бразил» (Рио-де-Жанейро), «Театру дус Дозе» (Рио-де-Жанейро), «Театру бразилейру ди комедия» (Сан-Паулу). Позднее организовал вместе с Нидия Лисия т-р в Сан-Паулу, где выступал и как художник. Среди лучших режиссёрских работ К.— спектакли «Гамлет» (1956), в к-ром К. играл гл. роль (впервые играл Гамлета в 1948),и «Песня зерна» Раймунду Магальяиш.

К. завоевал славу одного из лучших актёров совр. бразильского т-ра. Творчество его отличается широтой диапазона, он с равным успехом играет комедийные и драм. роли. Кроме Гамлета, блестяще сыграл главную роль в «Лгуне» Гольдони (1949, «Театру бразилейру ди комедия»).

Роли: Актёр («На дне» Горького, 1951), Ломов («Предложение» Чехова), Отец («Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, 1951), Гарсен («Закрытые двери» Сартра). Играл в пьесах Ануя, Т. Уильямса, в пьесах бразильских драматургов — «Лиса и виноград» Фигейреду (1953, Нац. драм. труппа), «Уличный фонарь» Ракел ди Кейрус (1955). Снимался в кино.

Лит.: Almeida Prado D. de, Apresentação do teatro brasileiro moderno, Saõ Paulo, [1956], c. 171—75, 343—45 и др.; Galante de Sousa J., O teatro no Brasil, t. 2, Rio de Janeiro, 1960, c. 155.

КА́РЕЛ (Karel), Рудольф (10.XI. 1880—6.III.1945) — чешский композитор, педагог. Музыке обучался в Праж. консерватории в 1901 (по композиции — у А. Дворжака). Занимался композицией и преподаванием музыки. Во время 1-й мировой войны находился в России; был преподавателем муз. школы в Таганроге и в Ростове-на-Дону. После возвращения на родину в 1920 поселился в Праге. В 1923—41 К.— проф. Пражской консерватории. В 1943 был заключён нем.-фашистскими оккупантами в тюрьму Панкрац, в 1945 отправлен в концентрационный лагерь, где и умер. Для первых соч. К. характерны романтич. направленность, эмоциональная приподнятость. Поздние его произв. отличаются мужественным характером и в то же время мелодичностью, оригинальной гармонией. В 1906—09 К. пишет свою первую оперу «Больное сердце» (1910, Пражский Нац. т-р), а в 1928—32—«Смерть Кмотршичка», Нац. т-р, Брно, 1934). В этой опере-сказке глубина чувств и мягкая лиричность сочетаются с лёгкостью, выразительностью техники. Композитор продолжал творч. деятельность даже в фашистском застенке. В тюрьме К. написал оперу «Три волоса деда Всеведа» по мотивам чеш. нар. сказки. Позднее опера была доработана учеником К.— Востржаком (пост. 1948, Пражский Нац. т-р). В музыке, созданной К. в период оккупации Чехословакии, звучит протест против жестокостей фашизма и глубокое сочувствие к трагич. участи чеш. народа. К. принадлежит музыка к спектаклям: «Драма жизни» Гамсуна (1924) и «Девин» Лома. Писал произв. в др. жанрах.

Лит.: Šourek O., Rudolf Karel, Praha, 1946; Rudolf Karel, Praha, 1947; Vomačka B., Jubilea pamatce Rudolfa Karela, «Hudebni rozhledy», Praha, 1955, sv. 8, c. 150.
Т. Ац.

КАРЕ́ЛИНА-РА́ИЧ (наст. фам.— Поповкина), Раиса Андреевна (1880—28.IX.1957) — русская советская актриса. Засл. деят. иск-в РСФСР (1947). Училась в театр. школе Блюменфельда в Киеве (преподаватели Н. П. Рощин-Инсаров, Е. Я. Неделин). В 1897, не окончив школы, вступила в труппу Киевского т-ра Н. Н. Соловцова. В 1900—25 играла в Новочеркасске, Кишинёве, Казани, Харькове, Киеве и др. городах (в 1904—1906 была актрисой Моск. т-ра Корша). Виртуозная техника актрисы наиболее ярко проявилась в комедийных ролях. Её игра отличалась изяществом сценич. формы, мастерством ведения диалога, разнообразием и неожи-



данностью тонких переходов. Роли: Таня («Плоды просвещения»), Глафира («Волки и овцы»), Лиза («Горе от ума»), Катрин («Мадам Сан-Жен» Сарду). Менее удавались актрисе драм. образы (играла Ларису, Анну Каренину, Нору и др.). В 1925—33 К.— сно-МОСПС (Москва). Оставила сцену в 1948. *Е. Ген.*

КАРЕ́ЛЛИ (Carelli), Эмма (12.V.1877—17.VIII. 1928) — итальянская артистка оперы (сопрано), театральный деятель. Пению обучалась у своего отца Б. Карелли. Впервые выступила на оперной сцене в Альтамуре в 1895. В том же году пела в Неаполе в т-ре «Фондо», затем гастролировала в Милане, Венеции, Риме и др. городах. В 1900 выступила на сцене т-ра «Ла Скала» в партиях Дездемоны («Отелло» Верди; Отелло — Таманьо, дирижёр — Тосканини); Татьяны («Евгений Онегин», 1-е представление в Италии), в 1901 — Мими («Богема»; Рудольф — Карузо, дирижёр—Тосканини) и др. К. выступала в оперных т-рах Буэнос-Айреса, Рио-де-Жанейро, Лисабона, Мадрида, Барселоны, Петербурга (1906), Бухареста, Монте-Карло и др. Одна из лучших певиц нач. 20 в., К. была яркой представительницей вок. и сценич. стиля оперного веризма. В 1912—26 руководила т-ром «Костанци» в Риме, стремилась обновить репертуар (пост. «Электру» Р. Штрауса, «Хованщину»), поднять художеств. уровень оперного исполнительства.

Партии: Весталка (о. п. Меркаданте), Манон, Сафо («Манон», «Сафо» Массне), Ирис, Сантуцца («Ирис», «Сельская честь» Масканьи), Маргарита («Мефистофель» Бойто), Эльза («Лоэнгрин»), Заза (о. п. Леонкавалло), Джоконда (о. п. Понкьелли), Электра (о. п. Штрауса), Федора (о. п. Джордано), Тоска, Чио-Чио-сан и др.

Лит.: Carelli A., E. Carelli; Roma, 1932. *Св. Г.*

КАРЕ́ЛЬСКОЙ АССР ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. До Великой Октябрьской социалистической революции в Карелии национального проф. т-ра не было, но в Петрозаводске ежегодно гастролировали русские труппы, в к-рых выступали Н. И. Собольщиков-Самарин, Н. Н. Ходотов, В. Даугуветис, оказавшие большое влияние на развитие т-ра Карелии. В 1918 в Петрозаводске открылся рус. т-р, получивший назв. Нар. т-р драмы. В это же время стали возникать нар. дома и самодеятельные рус., затем фин. и карельские драм. кружки, ставившие одноактные пьесы, написанные самими кружковцами («Мы победим», «Победа»; «Под красным знаменем», «Огонь просветления», «Восставшие рабы» и др.). В репертуар Нар. т-ра драмы входила классич. драматургия и пьесы сов. авторов («Шторм», «Бронепоезд 14-69» и т. д.). Здесь работали в разл. годы актёры и режиссёры Н. В. Петров, Н. С. Рашевская, Н. В. Смолич, Л. С. Вивьен, Е. П. Корчагина-Александровская и др. В 1929 группа молодёжи из самодеятельных кружков, в к-рых играли карелы и финны, была направлена в Ленингр. театр. студию; окончившие её в 1932 образовали в том же году в Петрозаводске финский драм. т-р.

На сцене этого т-ра были пост.: «Куллерво» и «Сельские сапожники» А. Киви, «Разлом», «Гибель эскадры», «Любовь Яровая», «Оптимистическая трагедия», «Ревизор», «Егор Булычов и другие», «Враги», «Васса Железнова», «Нора» и др.

В 30-х гг. были созданы рус. т-ры: ТРАМ (1929—31), ТЮЗ (1931—33), Кукольный т-р (1935). Открылись т-ры в районах республики — Олонце, Сегеже, Кондопоге, Кеми, Медвежьегорске, Пудоже. Продолжает работу т-р рус. драмы в Петрозаводске (в 1929 наз. Карельский т-р драмы). В 30-х гг. развивается драматургия на финском яз. Э. Паррас написал пьесу о борьбе с фашизмом — «Гигантское сердце стучит» (1934). В 1935 фин. т-р пост. муз. комедию нар. поэта Я. Виртанена «Мальбрук в поход собрался» (муз. К. Раутио и Л. Иоусинен), высмеивавшую незадачливый поход белофинских интервентов на Карелию в 1921—22. Борьбе карельского народа за свободу посв. свои пьесы рус. драматург Д. Щеглов («Девичье озеро», 1939, т-р рус. драмы, «Сокровище Сампо», 1940, там же). В 40-х гг. финский драм. т-р пост. «Огни Марикоски» Я. Ругоева (1946) о восстановлении карельских колхозов, разрушенных войной, «Ветер с юга» Э. Грина и Б. Филиппова, «Новые друзья» У. Викстрема (1950) о развитии демократич. движения в Финляндии, борьбе прогрессивных людей за мир, «Глушь пробуждается» Т. Ланкинена и Н. Яккола о революции 1905 в Карелии, «Бессмертные звёзды» Г. Гракова и А. Иванова об Отечественной войне, «Второе поколение» Р. Корнева, «Хозяйка леса» В. Бабич и Е. Палечек о развитии лесоводства Карелии. Т-р рус. драмы также начал ставить пьесы местных драматургов: «В огненном кольце» П. Борискова (1957) о первых годах становления Сов. власти в Карелии и «Страх и совесть» Д. Гусарова и Н. Макеева (1958) об Отечественной войне. Т-ры Карел. АССР ставили рус. и зап.-европ. классику, пьесы рус. сов. драматургов. В 1940—48 в Петрозаводске работал рус. т-р музкомедии. В 1955 на базе т-ра рус. драмы создан Петрозаводский муз.-драм. т-р, ставящий драмы, оперы, балеты, муз. комедии. Т-р показал первый карельский балет «Сампо» Г. Синисало по мотивам «Калевалы» и муз. комедию «Кумоха» Р. Пергамента на темы карельских нар. сказок. В 1937 в Ленинграде и в 1959 в Москве были проведены декады Карел. иск-ва и лит-ры.

В наст. время (1962) в Карелии работают: Муз.-драм., Финский драм. т-ры — в Петрозаводске, Передвижной драм. т-р в Сортавале, Петрозаводский т-р кукол. В 1960 открылись нар. т-ры в селе Ухта района Калевалы, в гг. Олонце и Пудоже, в 1962 в Суоярви. Среди деятелей театр. иск-ва Карелии (1962) — нар. арт. СССР Е. С. Томберг, нар. арт. РСФСР Д. К. Карпова, Т. И. Ланкинен, Т. И. Ромпайнен, нар. арт. Карельской АССР С. А. Туорила, Ю. Я. Хумпи, К. Севандер, В. Д. Томашевская, В. А. Финогеева, засл. деятели иск-в РСФСР В. Э. Суни, А. А. Шелковников, Л. Ф. Лангинен, засл. арт. РСФСР С. Н. Степанова, И. С. Гридчина, З. Н. Эстрин, Б. И. Хотянов, Д. Е. Утикеев и др.

Лит.: Смирнов П. Я., Из истории Петрозаводского театра, Петрозаводск, 1960; Колосенок С. В., Искусство и литература Карело-Финской ССР за 25 лет, Петрозаводск, 1948; Колосенок С., Моносов И., Культура Советской Карелии, Петрозаводск, 1959; их же, Литература и искусство Советской Карелии, М., 1959; Колосенок С. В. (сост.), Государственный Карело-Финский драматический театр, [Таллин], 1956; Стюф В. И., Государственный финский драматический театр Карельской АССР, Петрозаводск, 1959 (Декада Карел. иск. и лит-ры); Колосенок С. и Леонтьев И., За полвека (к 50-летию русского драматич. театра в Карелии), «На рубеже», Петрозаводск, 1958, № 1, с. 171—182; Звездин С. П., Государственный музыкально-драматич. театр Карельской АССР, Петрозаводск, 1959; Орелович А., Первая карельская опера, «Советская музыка», 1959, № 5, с. 108—112; Лапчинский Г., Карельский балет «Сампо», там же, 1959, № 8, с. 107—111; Колосенок С., Народный артист П. Н. Чаплыгин, Петрозаводск, 1948; Орловский К., Актеры из Сортавалы, «Огонек», М., 1953, № 50, с. 25. *С. Кол.*

КА́РЕН (Karen), Бедржих (р.15.X.1887) — чехословацкий актёр. Засл. арт. Чехословацкой Республики (1953). В 1905 начал творч. деятельность в труппе Б. Клечкова, затем играл в труппах И. Седлачека и И. Туттера, в т-рах г. Пльзеня и в Т-ре на Виноградах в Праге. С 1921— актёр Пражского Нац. т-ра. В своих сценич. образах К. утверждает тему героич. духа чеш. народа. Продолжая традиции Э. *Вояна*, К. стремится к углублённой психологич. характеристике изображаемых героев (Гамлет, Сид, Борис Годунов; Эренпан — «Зори» Верхарна). Значительны комедийные роли К. (Петруччо — «Укрощение строптивой», Сирано де Бержерак — о. п. Ростана и др.). Большая социальная острота, тонкая художеств. выразительность характеризуют исполнительское иск-во К.

40—50-х гг. (Бардин — «Враги»; Кришиштян — «Ян Жижка» Ирасека, Чебутыкин — «Три сестры», 1-й актёр — «Гамлет»). *Л. Сол.*

КАРЕНЯ́Н, Акоп (1813—72) — армянский писатель, драматург. В 1841 в Москве был издан сборник пьес Метастазио, переведённых К. Написал историч. трагедии «Шушаник» (1860), «Вартан Мамиконян» (1862). Эти пьесы долго сохранялись в репертуаре дореволюц. арм. т-ра. *В. Т.*

КАРЕСТИ́НИ (Carestini), Джованни (прозвище — Кузанино, Cusanino) (ок. 1705—1760)—итальянский артист оперы (контральто). Впервые выступил на оперной сцене в Риме в 1721, после чего с успехом пел в Мантуе, Венеции, Турине, Милане, Болонье и др. городах Италии. Гастролировал в Праге (1723), Лондоне (1733—36), Дрездене (1747), Берлине (1750) и др. городах Европы. В 1754—56 выступал в Петербурге в составе труппы Ф. Арайя, после чего оставил сцену. Славился сильным голосом большой гибкости и огромного диапазона (от до малой до соль второй октавы), выразит. драматич. игрой; соперничал с Фаринелли. Гендель поручал К. ведущие партии в своих операх («Ариадна», «Альцина» и др.) и ораториях («Дебора», «Аталия» и др.).

Партии: Костанца («Гризельда» А. Скарлатти), Демофонт (о. п. Глюка), Сифак (о. п. Лео), Александр, Артаксеркс («Александр в Индии», «Артаксеркс» Винчи), Ариодант, Оттон (о. п. Генделя) и др.

Лит.: Quantz J. J., Lebenslauf, в кн.: Marpurg F. W., Historische kritische Beiträge, Bd 1, B., 1754; Haböck F., Die Kastraten und ihre Gesangkunst, Stuttgart—B.—Lpz., 1927. *Ал. М.*

КАРЗУ́ (Carzou), Жан (р.1.I.1907) — французский художник и театральный декоратор. В 1952 начал работать в т-ре (оформление акта под назв. «Инки» в балете «Галантная Индия» Рамо, «Гранд-Опера»). Автор эскизов декораций к балетам «Волк» Дютийе (1953, т-р «Балле де Пари»), «Жизель» (1954, «Гранд-Опера»), к спектаклю «Аталия» Расина (1955, «Комеди Франсез») и др. К. избегает стилизации, стремится к поэтич. претворению в духе романтизма традиций декорац. иск-ва 18 в.

КАРИА́ЕВА, Тамара Харитоновна [р.14(27).IV. 1915] — осетинская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1960). Работая на кирпичном заводе, выступала в агитбригаде. В 1933 играла в «Т-ре малых форм» (Владикавказ). В 1935 поступила в Северо-Осетинский т-р в г. Орджоникидзе и стала одной из ведущих актрис этого т-ра. Среди первых ролей: Донна Анна («Каменный гость» Пушкина), Лена («Слава» Гусева), Катерина («Гроза»). К. создала образы сильных, волевых, умных женщин, активно борющихся за свои стремления,—Рашель («Васса Железнова»), Ханысиат («Две сестры» Бритаева, 1946). Обличительная сила иск-ва К. раскрылась в ролях Пановой («Любовь Яровая», 1946), Марико («Мать сирот» Туаева, 1953), Прасковьи Филипповны («Деньги» Софронова, 1956). В числе наиболее значит. работ К.— шекспировские образы: Эмилия («Отелло», 1951), Регана («Король Лир», 1948 и 1959). Глубиной, драматизмом, обаянием характеризуется исполнение К. ролей современниц: Талановой («Нашествие», 1943), Ольги («Макар Дубрава», 1952), Бабушки («Деревья умирают стоя» Касоны).

Лит.: Маркова Е., Путь актрисы, Орджоникидзе, 1960. *Е. Ж.*

КАРИ́ЕВ, Абдулла [наст. имя и фам.— Миннибай Хайруллин; 8(20).V.1886—28.I.1920] — татарский актёр и режиссёр. Один из основоположников тат. нац. т-ра. Сценич. деятельность начал в 1907 в тат. драм. труппе, получившей впоследствии наименование «Сайяр».

Яркий представитель критич. реализма, К. один из первых создал на тат. сцене сатирич. образы богачей-баев в комедиях Г. Камала: Хамза («Первое представление»), Хафиз («Тайны нашего города»), Сиразетдин Туктагаев («Банкрот»). Был и режиссёром этих спектаклей. Мастерством сценич. перевоплощения было отмечено исполнение ролей: Юнус Хаджи («Хаджи эфенди женится» Ш. Камала, 1915) и Бадри («Галиябану» Файзи, 1918); в классич. драматургии — Подколесин (1909), Дикой («Гроза», 1913), Городничий (1916), Бессеменов («Мещане», 1917), Президент («Коварство и любовь», 1909), Лопахин («Вишнёвый сад», 1918). Пост.: «Коварство и любовь» (1909), «Доходное место» (1915), «Молодая жизнь» Кулахметова (1918) и др. К. вёл педагогич. работу, воспитал плеяду мастеров тат. сцены: Г. Болгарская, Н. Арапова, Н. Таждарова, Ф. Ильская, Г. Мангушев, З. Султанов, К. Тингурина. В 1918—19 К. был актёром и режиссёром тат. труппы в Орске.

Лит.: Сарымсаков Ш., А. Кариев, Казань, 1957. *Х. К.*

КАРИ́ЕВА, Махсума (1903—46) — узбекская советская актриса. Засл. арт. Узб. ССР (1937). Одна из первых актрис узб. т-ра. До революции выступала в тат. и узб. любительских кружках. С 1918— актриса труппы им. К. Маркса, руководимой М. Уйгуром (ныне Т-р им. Хамзы). Участвовала во фронтовых поездках труппы в годы гражд. войны. Исполняла гл. женские роли: Джамиля, Марьям («Бай и батрак», «Отравленная жизнь» Хамзы), Луиза («Коварство и любовь»), Гертруда («Гамлет»), Горкина («Предатели» Фатхуллина). Дарование К. проявлялось как в лирич., героич., так и в остро характерных ролях. Обладая небольшим, но приятным по тембру голосом, К. с успехом выступала и в музыкальных спектаклях; одна из её лучших ролей — Халима в одноимённой муз. драме Г. Зафари. *В. Д.*

КАРИ́М, Мустай (наст. имя и фам.— Мустафа Савич Каримов; р. 1919) — башкирский советский драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1947. Депутат Верх. Совета РСФСР 4-го и 5-го созывов. Окончил педагогич. ин-т (1940). Лит. деятельность начал в 30-е гг. Автор пьес «Свадьба продолжается» (1947), «Одинокая берёза» (1951), «Похищение девушки» (1958), «Неспетая песня» (1956—60). Пьесы К. вошли в репертуар т-ров Башкирии и Татарии. В них показаны черты характера наших современников, их богатый внутр. мир, борьба с отживающими реакц. тенденциями в жизни.

Соч.: Башкирская советская драматургия, М., 1954.
Лит.: Писатели советской Башкирии. Краткий биогр. справочник, Уфа, 1955. *Б. Б.*

КАРИ́МОВА, Розия Каримовна (р.1916)—узбекская советская актриса. Нар. арт. Узб. ССР (1949). В 1930 после успешного исполнения узбекских танцев на Олимпиаде самодеятельного иск-ва была направлена в театр. студию при Узб. гос. музыкально-драм. т-ре (Самарканд) и скоро стала солисткой этого т-ра. Исполняла лирич. и героич. танцы и играла драм. роли: Азадхон («Ичкарида» Яшена и Мухамедова, 1932), Анархон («Товарищ» Яшена, 1930), Асаль («Гульсара» Яшена, муз. Джалилова, 1935). С 1939 — в труппе Узб. т-ра оперы и балета; исполняла партии — в балетах «Гуляндом» Брусиловского (1940), «Ак-биляк» Василенко (1943), в операх — Фраскита («Кармен»), Кумыш-ой («Буран» Ашрафи и Василенко). Исполнение балетных партий отличается драм. выразительностью, сочетанием приёмов узб. нар. танца с пантомимой. С 40-х гг. К. работает как балетмейстер, ставит танцы в спектаклях Узб. муз. т-ра им. Мукими, для эстрады и т. д. С 1947 преподаёт нар. узб. танцы в Узб. гос. хореографич. уч-ще. *Л. Ав.*

КАРИ́МОВА, Сабахон (р.8.I.1917) — узбекская советская актриса. Нар. арт. Узб. ССР (1950). Работая на фабрике, участвовала в самодеят. кружке. В 1932 вступила в труппу Кокандского узб. т-ра им. Хамзы. Исполняла роли в драматич. и муз.-драматич. спектаклях. Среди ролей 30-х гг.: Халима (о. п. Зафари), Онахон («Честь и любовь» Яшена). К. создала образы волевых, сильных духом женщин в произв. узб. драматургов: Гульсара (о. п. Яшена и Мухамедова), Ширин («Фархад и Ширин» Хуршида). Работы 50-х гг. отмечены яркой характерностью: Кумрихон («Больные зубы» Каххара), Санобар («Сердечные тайны» Рахманова), Баданхон («Фуркат» Авезова и Ходжаева). С 1958 К.— актриса Т-ра им. Хамзы. *В. Д.*

КАРИНТИ (Karinthy), Фридьеш (25. VI. 1887—1938) — венгерский драматург. В 1907 начал лит. деятельность. Писал короткие рассказы, скетчи («Сюжет», «Верните плату за обучение» и др.), комедии, лит. и театр. пародии («Так писали они», «Модерн» и др.), к-рые с успехом ставились в венг. кабаре. Выступал как антимилитарист, поддерживал венг. пролетарскую революцию 1919. В своих пьесах «Волшебный стул» (1917, Т-р им. Мадача) и «Завтра утром» (1921, там же), а также в одноактных комедиях и скетчах К. остро высмеивал противоречия и ложь бурж. общества.

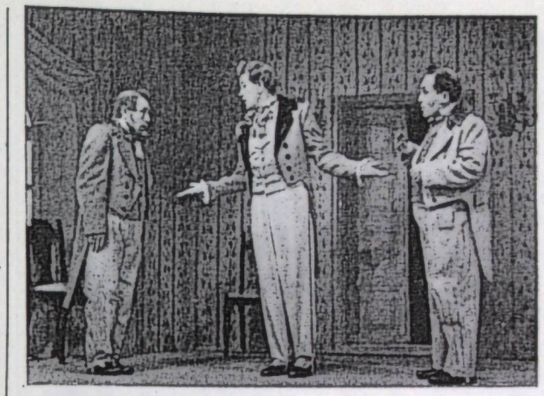
Соч.: «Hököm—szinnáz», I—III, Bdp., 1957; в рус. пер.— «Волшебное кресло», в сб.: Маленькие комедии XX века, М., 1961; Извините, господин учитель..., М., 1962.
Лит.: Kardos L., Karinthy Frigyes, Bdp., 1948. *А. Гер.*

КАРИ́-ЯКУ́БОВ, Мухитдин (1896—1957) — узбекский советский артист оперы (баритон), театральный деятель. Принимал участие совм. с Х. Хамзой в 1918 в «Драматич. труппе мусульманской молодёжи». Нар. арт. Узб. ССР (1936). В 1918—21 выступал на фронтах гражд. войны. В 1925 исполнял на Всемирной выставке в Париже и Берлине узб. нар. песни. В спектаклях «Политич. труппы» Хамзы выступал как драм. актёр. В 1926 организовал концертно-этнографич. ансамбль, к-рый в дальнейшем стал ядром Узб. муз. т-ра; в 1928—32 — худ. рук. этого т-ра. С 1936 К.-Я.— худ. рук. Узб. филармонии и солист Узб. т-ра оперы и балета.

Партии: Хосров («Фархад и Ширин» Успенского и Мушеля), Губернатор («Буран» Ашрафи и Василенко), Науфаль («Лейли и Меджнун» Глиэра и Садыкова), Улугбек (о. п. Козловского), Ер-Таргын (о. п. Брусиловского) и др.

Лит.: Гликман И., Актеры узбекского оперного театра, в сб.: Пути развития узбекской музыки, Л.—М., 1946, с. 55—56; Рахманов М., Хамза и узбекский театр, Ташкент, 1960, с. 98—121, 127, 131, 164, 174—175.

КАРЛИ́ЕВ, Алты (р. 6.I.1909) — туркменский советский актёр, режиссёр, драматург. Нар. арт. СССР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1948. Депутат Верх. Совета Туркм. ССР 3—5-го созывов. В 1927—29 учился в Туркм. драм. студии, в 1929—31 — в Бакинском театр. техникуме. В 1931—41 работал в Туркм. драм. театре (Ашхабад). Лучшие роли: Фурманов, Яровой, Хлестаков; Труффальдино («Слуга двух господ»), Карл Моор, позднее Незнамов. Мастер точного, изящного сценич. рисунка. К. обладает острой выразительностью, лёгкостью, яркостью сценич. формы. С конца 30-х гг. К. занимается режиссурой. В 1941—53 был гл. режиссёром Туркм. театра оперы и балета им. Махтумкули (Ашхабад). Пост. оперы: «Счастливая молодость» Корчмарёва, «Зохре и Тахир» Шапошникова и Мухатова (1941), «Травиата»; «Абадан» Мейтуса и Кулиева (1943), «Шасенем и Гариб» Шапошникова и Овезова, «Лейли и Меджнун» Мейтуса и Овезова. В 1953—56 К.— гл. режиссёр Туркм. драм. т-ра. Пост. спектакли: «Ревизор» (1955), «Джума» Каушутова (1954). С 1941 снимается в кино (Гос. премии СССР за фильмы «Дурсун», 1941, и «Далёкая невеста», 1949). В 1956—60 работал директором студии «Туркменфильм», ставил фильмы. С 1960 — директор и гл. режиссёр Туркм. т-ра оперы и балета. Автор пьес: «Пахта» (1934), «Айна» (1935), «1916 год», «Башлык» (1949), пост. в Туркм. т-ре драмы.



Сцена из спектакля «Ревизор» в пост. А.Карлиева, А.Каратова и М. Кульмамедова (в роли Хлестакова—А. Карлиев).



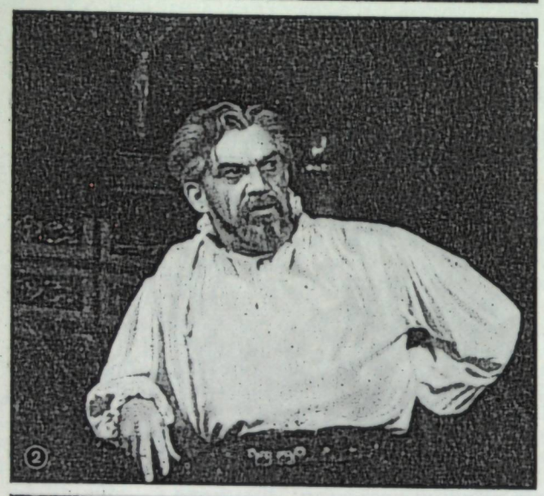
Лит.: Мамалиев А., Народный артист СССР А. Карлиев, Ашхабад, [1960] (на туркм. яз.). *Л. Ан.*

«КАРЛСТЕАТР» (Karlstheater)—австрийский театр. Находился в венском предместье. В 1838 актёром, драматургом и театр. деятелем К. Бернбуном (выступавшим под псевд. Карл Карл) было куплено здание «Леопольдштадттеатра». В 1847 на этом месте архитекторами Э. ван дер Нюллем и А. Зиккардом фон Зиккардсбургом было выстроено новое здание и т-р получил назв. по имени актёра К. Карла. Т-р был открыт 10 дек. 1847 пьесами Р. Бенедикса «Сумасброд», «Прекрасная мельничиха» и пьесой И. Нестроя «Плохие мальчишки». В 1848 здесь была показана антимонархич., остро сатирич. пьеса Нестроя «Свобода в заходлустье», впоследствии запрещённая цензурой. В 40—60-х гг. в т-ре идут пьесы К. Карла (серия пьес, посвящённых проделкам Штаберля, — «Штаберль-авантюрист» и др.), Нестроя (он написал для «К.» более 50 пьес), Ф. Кайзера. Это были сценки с пением, сатирич. зарисовки, полные нар. юмора. В «К.» выступали блестящие актёры-комики: В. Шольц, Ф. Хопп, Груа и Нестрой. Последний после смерти К. Карла в 1854—60 был директором т-ра. Начиная с 70-х гг. «К.» постепенно утрачивает свой нар. характер и превращается в т-р оперетты, где ставят И. Штрауса, К. Миллёкера, Ж. Оффенбаха. В 1895—1900 Ф. Яйнер пытается утвердить в т-ре драматургию Г. Ибсена, Г. Бара, А. Шницлера, но терпит финансовый крах. Его преемники—А. Мюллер, А. Аман, З. Айбеншюц, работавшие в 1900—22, ставят только новую европ. оперетту. В 1934 «К.» был закрыт.

Лит.: Siegzymske Altwiener Volkskomiker, W., 1947; Knudgen X., Deutsche Theater Geschichte, Stuttg., 1959. *Л. Лоб.*

КА́РЛСТЕН (Carlsten), Руне (р.2.VII.1890) — шведский актёр и режиссёр. В 1910 дебютировал в т-ре г. Мальмё. Работал в разл. т-рах Стокгольма и в провинции. С 1933 — актёр и режиссёр Королевского т-ра в Стокгольме. Роли: Пеппе, Пер Пономарь, Иеронимус, Генрик («Пеппе с горы», «Эразмус Монтанус», «Жан де Франс», «Краткое девичество Перниллы» Хольберга), Генрих VIII, Марк Антоний («Генрих VIII», «Юлий Цезарь» Шекспира). Режиссёрские работы К. отличаются тонким психологизмом, подчёркнутой простотой мизансцен и оформления. Таковы спектакли: «Преступление и наказание» (по Достоевскому), «Игра любви и смерти» Роллана, «Густав Васа» и «Жители Хемсе» Стриндберга, «Во-







К. Ю. Карм в ролях: 1. Антоний. 2. Филипп II. 3. Март Туйск.

черние звёзды» Сёдерберга, «Бабушка и господь» Я. Бергмана, «Распавшийся квартет» Шёберга, «Покорность» Арнера.

Лит.: Le théâtre en Suéde, в кн.: Le théâtre dans le monde, v. IV, p. 2, Brux., 1955 (на франц. и англ. яз.). *Вл. М.*

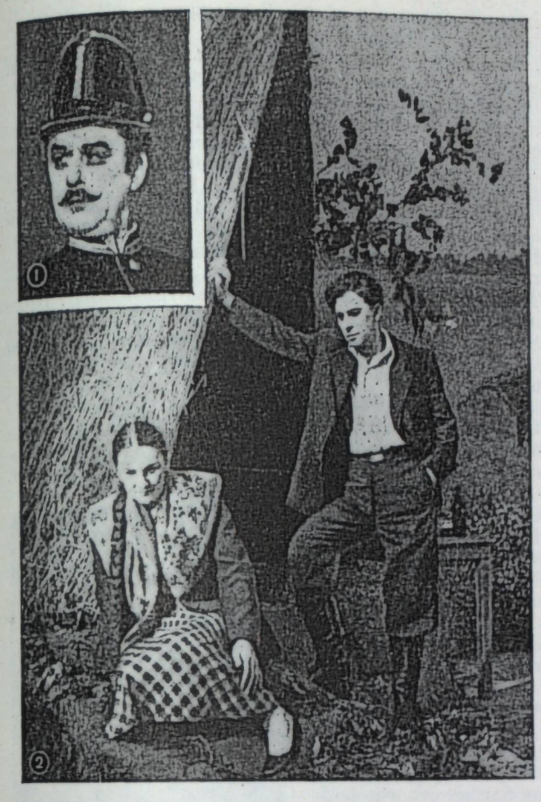
КАРМ, Каарел Юханнович (р. 18.X.1906) — эстонский советский актёр. Нар. арт. СССР (1956). С 1925 работал в т-ре «Эстония» пом. режиссёра, исполнял небольшие роли в драмах, операх, опереттах и в балетах. Годы работы К. с видными мастерами нац. т-ра заменили ему театр. школу. В 30-е гг. стал играть более крупные роли: Марий («Дальние берега», «Фанни» и «Цезарь» Паньоля), Имант («Маре и её сын» Калласа), Яан («В вихре ветров» Китцберга), Вайно («Призраки» Якобсона). Расцвет творчества К. относится к сов. периоду: Павел («Мать» Горького, 1941), Петруччио («Укрощение строптивой», 1941), Мортимер («Мария Стюарт», 1941), Гамлет (1945), Сирано де Бержерак (о. п. Ростана, 1947), Беркутов («Волки и овцы», 1948), Отелло (1949), Арбенин («Маскарад», 1954), Антоний («Антоний и Клеопатра», 1955), Филипп II («Дон Карлос», 1958), Олоферн («Юдифь» Таммсааре, 1959). В сов. драматургии — Сафонов («Русские люди», 1944), Кустас Локк, Март Туйск («Совесть», 1956, «Блудный сын», 1958, Раннета), Ральф, Пеэтер, Аллан О'Коннел («Жизнь в цитадели», 1946, «Два лагеря», 1948, «Шакалы», 1951, Якобсона). Играл роль В. И. Ленина в спектакле «Третья патетическая» Погодина (1960). Творчество К. характеризуется эмоциональностью, умением глубоко раскрыть внутренний мир героев. В исполнении трагедийных ролей особенно проявляется высокая культура сценич. речи, выразительность жеста, сильный темперамент. Игра К. проста, выразительна, отмечена мастерством перевоплощения. К. снимается в кино. Выступает на радио (роли: Фауст — о. п. Гёте, Пер Гюнт — о. п. Ибсена). *Э. Л.*



КАРМАЛЮ́К, Павел Петрович [р. 24.XII.1907(6.I.1908)] — украинский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. СССР (1960). Чл. Коммунистич. партии с 1950. В 1941 окончил Киевскую консерваторию по кл. проф. Д. Г. Евтушенко. В 1941—43 работал солистом фронтового ансамбля песни и танца, в 1943—44 — Саратовского т-ра оперы и балета. С 1944 — солист Львовского т-ра оперы и балета. Обладает сильным голосом приятного тембра и широкого диапазона, драматич. талантом. Партии: Богдан Хмельницкий (о. п. Данькевича), Олег Кошевой, Гурман («Молодая гвардия»; «Украденное счастье» Мейтуса), Максим («Зарево» Кос-Анатольского), князь Игорь, Елецкий, Грязной, Риголетто, Жермон, Эскамильо и др. Выступает как камерный певец. Гастролировал во мн. странах. С 1950 К. преподаёт во Львовской консерватории. *Б. Кор.*

См. илл. на стр. 1153.

КАРМА́НЫ СЦЕ́НЫ — помещения для сборки декораций. Из К. с. декорации подаются на игровую площадку. Карманы со сценой составляют единое целое. Размещаются за пределами боковых стен её основной коробки, соединяясь с ней проёмом, равным по ширине и высоте самому карману. Появление К. с. было вызвано стремлением создать динамичную систему смены декораций с помощью *фурок*. Впервые предложил устроить по бокам сцены большие запасные пространства Ф. Брандт, опубликовавший в 1901 проект под названием «Реформированная сцена».



П. П. Кармалюк в ролях: 1. Гурман. «Украденное счастье» Мейтуса. 2. Згара. «Богатая невеста» Трошина и Энке (в роли Маринки — А. Юровская).

С 30-х годов К. с. становятся неотъемлемой принадлежностью большинства новых т-ров. Размеры К. с. определяются шириной и высотой *арки портальной* и глубиной сцены с тем расчётом, чтобы на фурке одного кармана могла полностью уместиться декорация картины (или действия), занимающая всю игровую площадку сцены. *И. Ф.*

«КАРМЕ́Н» («Carmen») — опера Ж. *Бизе*, либр. А. Мельяка и Л. Галеви по новелле П. Мериме. Пост. 3 марта 1875, Париж, «Опера комик» (Кармен — Галли-Марье, Хозе — Лери, Эскамильо — Буи, Микаэла — Шапюи, Цунига — Дюфриш, Фраскита — Дюкас, Мерседес — Шевалье, Ременда́до — Барнольд, Моралес — Дювернуа, Данкайро — Потель). 23 окт. 1875 пост. в Вене (на нем. яз.) с речитативами Э. Гиро. Опера обошла сцены всего мира.

В России впервые пост. итал. труппой 28 февр. 1878, Петербург. На рус. сцене — 30 сент. 1885, Мариинский т-р (пер. А. Горчаковой, дирижёр Направник, балетм. Иванов; Кармен — Славина, Хозе — Васильев 3-й, Эскамильо — Мельников, Микаэла — Кляжкинская, Фраскита — Добровольская, Мерседес — Фриде, Ременда́до — Васильев 2-й, Данкайро — Павловский, Цунига — Стравинский, Моралес — Муратов), Большой т-р — 1898. В последующих постановках выдающиеся исполнители: Петрова-Званцева, М. Фигнер, Збруева, Стефанович (Кармен), Неждановa (Микаэла), Н. Фигнер, Боначич, Дамаев (Хозе), Тартаков, Бакланов, Г. Пирогов (Эскамильо).

На сов. сцене впервые пост. 13 мая 1922, Большой т-р (дирижёр Сук, реж. Санин, худ. Федоровский, балетм. Горский; Кармен — Тихонова, Хозе — Евлахов, Эскамильо — Савранский, Микаэла — Степанова, Фраскита — Попова, Мерседес — Барсова, Цунига — Лосский, Ременда́до — Эрист, Данкайро — Политковский, Моралес — Ухов). В 1924 пост. Муз. т-ром Немировича-Данченко под назв. «Карменсита и солдат» (новый текст Липскерова, режиссёры Немирович-Данченко, Баратов, Котлубай, худ. Рабинович; Карменсита — Бакланова, Хосе — Великанов, Лукас — Саратовский, две цыганки — Кемарская, Дурасова, адъютант — Камерницкий, Данкайро — Мамаев, Ременда́до — Перминов). Оперный т-р Станиславского, 1935 (дирижёр Брон, пост. Станиславского, реж. Румянцев, худ. Ульянов, хормейстер Тихоправов; Кармен — Гольдина, Хозе — Воскресенский, Эскамильо — Бителев, Микаэла — Мельтцер, Цунига — Степанов). Последующие возобновления в Большом т-ре — 1936, 1943 (в Куйбышеве), 1945, 1953. В Т-ре оперы и балета им. Кирова — 1940, 1948, 1956.

Среди выдающихся сов. исполнителей — Обухова, Максакова, Давыдова, Златогорова, Архипова, Андеева, Големба (Кармен), Катульская, Шпиллер (Микаэла), Ханаев, Озеров, Нэлепп, Остроумов (Хозе), Мигай, Батурин, Лисициан (Эскамильо).

Пост. в др. городах Сов. Союза: Харьков (1936, 1946), Киев (1939), Баку (1939, 1945), Ереван (1941), Одесса (1941), Ташкент (1944, 1953), Уфа (1945), Таллин (1947), Фрунзе (1949), Улан-Удэ (1950), Ашхабад (1954), Минск (1956), Казань (1958), Кишинёв (1961).

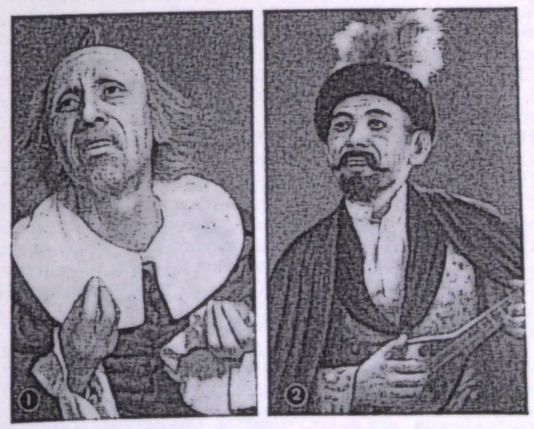
Издания: «К.», партитура, P., Choudens, [s. d.]; с рус. текстом, новое, пересмотр. и исправл. изд., под ред. Дм. Рогаль-Левицкого, пер. А. Горчаковой, в лит. обработке Е. Геркена, М., Музгиз, 1953; 2 изд., М., Музгиз, 1956; клавир, P. Choudens, [s. d.]; с рус. текстом, СПБ, Бессель, [б. г.]; М., Гутхейль, 1887; М., Юргенсон, 1888; Музсектор, 1925; новое, пересмотр. и исправл. изд., под ред. Дм. Рогаль-Левицкого, пер. А. Горчаковой, в лит. обработке Е. Геркена, М., Музгиз, 1957. *Н. Гр.*

КАРМО́НА (Carmona), Мануэла (ок. 1770 — после 1827) — испанская актриса, ученица и преемница Р. Луна. Играла в её труппе с 1801, затем арендовала мадридский Т-р де ла Крус. Выступала в Севилье, Гранаде, Кадисе. Имела большой успех в исп. классич. пьесах и в совр. ей репертуаре.

КАРМЫСОВ, Камал (р. 1912) — казахский советский актёр. Нар. арт. Казах. ССР (1957). Участвовал в спектаклях художеств. самодеятельности. В 1931 поступил в Казах. т-р драмы (Алма-Ата). Игра К. отличается точной и детальной разработкой внешнего рисунка роли. Наиболее удаются ему роли остро характерные и сатирические. Среди лучших ролей К.: Нуркан («Ночные раскаты» Ауэзова, 1935), Хлестаков («Ревизор», 1936), Шванда («Любовь Яровая», 1937), Яго (1939), Тулеген Тохтаров («Гвардия чести» Ауэзова и Абишева, 1942), Сердалы («Ахан-серэ и Актокты» Мусрепова, 1942), Транио («Укрощение строптивой», 1943), Барон («На дне», 1946), Гарпагон («Скупой», 1952), Келиман («Зависть» Абишева, 1955), Дурбыт («Майра» Тажибаева, 1957), Жарас («Айман и Шолпан» Ауэзова, 1960), Сирдак («Сауле» Ахтанова, 1961). *Н. Л.*

КАРНА́ВИЧУС, Карнавичюс, Юргис (1884—1941) — литовский композитор. Один из основоположников нац. литов. оперы. В 1912 окончил Петерб. консерваторию по классам Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова; в 1912—27 преподавал в консерватории. В 1927 К. вернулся в Литву и стал работать в Каунасской консерватории (с 1933 — профессор). В своём творчестве следовал реалистич. традициям рус. классич. музыки. Нек-рое время увлекал-

К. Кармысов в ролях: 1. Гарпагон. 2. Сердалы.



ся модернизмом; работа над оперой «Гражина» (1933, Каунасский т-р, на сюжет А. Мицкевича) вновь вернула К. на реалистич. позиции. В опере широко использован литовский муз. фольклор. К. написал также оперу «Радвила Перкунас», балеты, ряд соч. в др. жанрах.

Лит.: Гаудримас Ю. К., Литовская ССР, 2 над., М., 1957, с. 39—41; Gaudrimas J., Is lietuvių muzikinės kultūros istorijos. 1861—1917, Vilnius, 1958, c. 308—17.

КАРНАКОСКИ, Кари (р.19.IV.1908) — финский артист балета, педагог. В 1929—32, 1947—52 — солист балетной труппы Финской оперы в Хельсинки. Занимался в балетной школе О. И. Преображенской. В 1932—47 жил за границей, занимался у педагогов— М. М. Фокина, Л. Н. Егоровой, Б. Ф. Нижинской, К. Йосса и др. Выступал в труппах: «Польский национальный балет», «Балле рюсс де Монте-Карло» (Франция), «Метрополитен-опера» и «Балле тиэтр» (США) и др. Преподавал в балетной школе «Балле артс» в Нью-Йорке. В 1947—50 возглавлял балетную школу Финской оперы, в 1949 организовал в Хельсинки частную балетную школу. *М. С.*

КАРНАУ́ХОВ, Евгений Александрович (р. 23.II. 1917) — русский советский актёр. Нар. арт. БССР (1955). Учился в Ленингр. театр. ин-те. Сценич. деятельность начал в 1939 в Рус. т-ре в Минске; работает здесь до наст. времени.

Роли: Фердинанд («Коварство и любовь»), Теодоро («Собака на сене» Лопе де Вега), Туленбах («Три сестры»), Борис Годунов («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого), Черкун («Варвары»), Гарри Смит («Русский вопрос» Симонова) и др. Снимается в кино.

Лит.: Декада белорусского искусства и литературы в Москве, Минск, 1956; Майстры беларускай сцэны, Мінск, 1960, с. 106—110. *О. С.*

«КА́РНЕГИ-ХОЛЛ» («Carnegie Hall») — концертный зал в Нью-Йорке, рассчитан на 3 000 мест. Сооружён по проекту архитектора У. Б. Татхилла. Открыт в 1891 серией концертов Нью-Йоркского симф. оркестра, в к-рых принял участие в качестве дирижёра П. И. Чайковский. До 1898 назывался «Мюзик-холл», затем получил имя промышленника А. Карнеги, к-рый финансировал постройку здания. На сцене «К.-х.» выступали известные исполнители разных стран, в т. ч. С. В. Рахманинов, А. Тосканини, А. Галли-Курчи, В. Фуртвенглер, Б. Джильи, Р. Тебальди, З. Долуханова, Г. Вишневская и др. До осени 1962 «К.-х.» являлся постоянным местом выступлений Нью-Йоркского филармонич. оркестра. Сцена «К.-х.» также периодически используется «Амер. оперным об-вом» для концертного исполнения нерепертуарных опер Берлиоза, Беллини, Пуленка и др. композиторов. *Вс. Т.*

КАРНИСЕ́Р (Carnicer), Рамон (24.X.1789—17.III. 1855) — испанский композитор, дирижёр. Муз. образование получил в Барселоне. В 1818 сочинил увертюру к опере «Севильский цирюльник», к-рую современники оценили выше, чем увертюру, написанную Россини к его опере. Следующее произв. К.—опера «Адела из Лусеньяно» (1819)—принесло ему признание публики. К.—автор оперы «Дон Жуан Тенорио» (1822, Барселона, на итал. яз.), первой оперы о Дон Жуане. Др. оперы К. (также на итал. либр.): «Христофор Колумб» (1830), «Елена и Константин» (1831), «Эуфемио из Мессины» (1832), «Измалия, или Смерть и любовь» (1837), отличающиеся большой мелодичностью и виртуозностью оркестровки, обнаруживают значительное влияние Россини. В 1818—20 К. был дирижёром Итал. оперы в Барселоне, в 1828 — Королевской оперы в Мадриде. С 1830 К. преподавал композицию в «Консерватории Марии Кристины». Среди его учеников был А. Барбьери.

Лит.: Peña y Goñi A., La opera española, Madrid, 1881; Miró Bachs A., Cien músicos célebres españoles, 2 ed., Barcelona, 1956. *М. Лиц.*

КА́РО (Caro), Аннибаль (19.VI.1507—21.XI.1566)— итальянский писатель, поэт и драматург. Один из лучших стилистов эпохи Возрождения. К. написал комедию «Оборванцы» (ок. 1544), к-рая резко выделяется среди «учёной комедии» 16 в. своей близостью к жизни, гуманизмом, естественностью диалогов и своеобразным грустно-лирич. комизмом. В 1949 «Оборванцы» были пост. в Виченце («Театро лирико») режиссёром Г. Сальвини. В 1950 эта комедия пост. труппой Нац. т-ра в Риме (Валле). В спектакле участвовали В. Гасман и М. Джиротти. *Р. Х.*

КА́РОВА, Нелли [р. 6(19).XII.1911] — болгарская артистка оперы (сопрано). Нар. арт. Республики. В 1935 окончила Муз. академию в Софии. С этого же года — солистка Софийской нар. оперы. Партии: Татьяна; Дуня («Станционный смотритель» В. Крюкова, Димитр. пр., 1950), Аида (Димитр. пр., 1952), Чио-Чио-сан; Маргарита («Фауст») и др. Творчество К. отмечено глубокой эмоциональностью и искренностью. *Н. Дубр.*

КАРПАКО́ВА, Полина Михайловна [наст. имя — Пелагея; 26.IV (8.V).1845—1920] — русская артистка балета. Дочь танцовщика Большого т-ра М. С. Карпакова, племянница танцовщицы Т. С. Карпаковой. Окончила балетное отд. Моск. театр. школы в 1865. Ученица К. Блазиса. В 1865 принята в балетную труппу Большого т-ра. Еще ученицей исполняла в Большом т-ре ответств. партии. В 1863 выступила в романтич. роли Сильфиды (о. п. Шнейцгоффера). В дальнейшем— одна из ведущих танцовщиц театра. К. были близки строгие формы романтич. балета, в них обнаруживалась мягкость, певучесть, грация поз и движений танцовщицы. Партии виртуозно-экспрессивные удавались К. меньше, мимика её не отличалась драматич. выразительностью. Исполняла разнообразные партии: Рыбачка («Дочь фараона» Пуни), Сатанилла (о. п. Бенуа), Царица русалок («Папоротник» Гербера), Сараваста («Дева ада» Невкура), Арифа (о. п. Гербера), Елена (опера «Роберт-дьявол» Мейербера) и др. К. — первая исполнительница партии Одетты (1877). Сценическую деятельность окончила в 1883. *В. Кр.*



П. М. Карпакова в балете «Баядерка» Минкуса.

КАРПАКО́ВА, Татьяна Сергеевна [по мужу — Богданова; ок. 1812—31.X(12.XI).1842] —русская артистка балета. Окончила Моск. театр. школу в 1831. Ученица Ф. Гюллень-Сор. С 1824 выступала на сцене Большого т-ра в дивертисментах, в детских партиях балетных спектаклей, в водевилях. В 1831—40— танцовщица Большого т-ра. Деятельность К. протекала на закате эпохи драматич. балета. Свои осн. партии К. исполняла в пост. балетмейстера Ф. Гюллень-Сор: Розальба (о. п. на муз. Обера, Россини, Эрколани, 1835), Фенелла (о. п. на муз. оперы Обера, 1836) и др. В этих и др. партиях, как лирико-комедийных, так и трагедийных, проявилось мимич. дарование К., сочетавшееся с высокой танцевальной техникой. Лёгкий, воздушный танец К. обладал поэтич. выразительностью, отмеченной С. Т. Аксаковым. Дочерью К. была известная балерина Н. К. Богданова.

Лит.: Аксаков С. Т., Собр. соч., т. III, М., 1956, с. 457, 461, 537; Красовская В., Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века, Л.—М., 1958, с. 264—266. *В. Кр.*

КА́РПАТИ (Kárpáti), Аурель (1884—7.II.1963)— венгерский театральный критик и театровед. Начал лит. деятельность в нач. 10-х гг. 20 в. В 1921—45 был постоянным театр. критиком журнала «Пешти напло». С 1946—профессор Будапештской театр. академии. В ряде своих трудов К. борется за реалистич. и романтич. традиции венг. т-ра, анализирует актёрское и режиссёрское мастерство (сб. «После генеральной репетиции», 1956, «Театр», 1959, и др.). Разрабатывал проблемы классич. наследия в венг. драматургии и традиции нац. актёрской школы. К.— лауреат пр. им. Кошута.

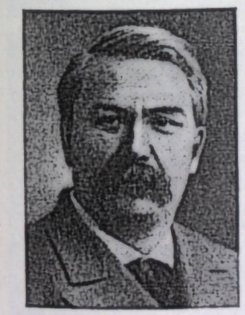
Соч.: Főpróba után, Bdp., 1956; Színház., Bdp., 1959; Kántorné, Bdp., 1954; Megyeri Károly, Bdp., 1956; Él még Bankl, Bdp., 1955. *А. Гер.*

КАРПЕЗА́ (Carpezat) (1836—1912) — французский театральный художник. Ученик, сотрудник, затем преемник худ. Ш. А. *Камбона* в парижском т-ре «Опера». Принимал участие в оформлении первых пост. опер «Король Лахора» (1877), «Сид» (1885), «Маг» (1891), «Таис» (1894) Массне, «Генрих VIII» (1883), «Асканий» (1890) Сен-Санса, «Полиевкт» (1878), «Дань Заморы» (1891) Гуно и др. Работал также для др. парижских т-ров.

КАРПЕ́НКО, Сергей Гордеевич (24.IX.1895—29.IX. 1959)—украинский советский актёр. Нар. арт. УССР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1953. Сценич. деятельность начал в 1920 в Херсонском т-ре им. Т. Шевченко.

В 1921—22—актёр т-ра-студии им. Франко (Херсон—Черкассы). В 1922—31—актёр т-ра «Березіль», работал на Киевской киностудии художеств. фильмов, в т-ре Киевского воен. округа (1933—40), Днепропетровском укр. т-ре им. Шевченко (1940—45), Т-ре им. Франко (1945—48). В 1948—59 — актёр Житомирского т-ра. Роли: Шевчук («Сильные духом» Гребнева и Медведева), профессор Кратов («Сто миллионов» Собко и Балабана), Карпо Сидорович («Не называя фамилий» Минко), Туляга («Кто смеётся последним» Крапивы), Окаёмов («Машенька» Афиногенова), Голубь («История одной любви» Симонова). *Р. Б.*

КАРПЕ́НКО-КА́РЫЙ (наст. фам.— Тобилевич), Иван Карпович [29.VIII (10.IX).1845, Арсеньевка Херсонской губ.,— 2(15).IX.1907, Берлин] — украинский драматург, актёр, театральный деятель. Род. в семье управляющего помещичьим имением. В 1863—83 служил в канцелярии. С 1863 принимал участие в любительских спектаклях в Бобринце и Елисаветграде (ныне Кировоград). Сотрудничая в газете «Елисаветградский вестник», выступал с театр. рецензиями, статьями, фельетонами. Увлекался произв. Островского, Гоголя, Грибоедова, Чернышевского, Белинского, Герцена, Добролюбова. Идейно-эстетич. и обществ. взгляды К.-К. формировались под влиянием прогрессивной рус. лит-ры. В конце 70-х— нач. 80-х гг. участвовал в нелегальном политич. кружке. В 1883, по распоряжению министра внутр. дел, был уволен со службы и в том же году поступил актёром в передвижную труппу М. П. Старицкого. Одновременно начал драматургич. деятельность. Но вскоре был сослан в Новочеркасск под надзор полиции и лишь в 1889 смог продолжить работу в труппе Н. К. Садовского. Дальнейшая творч. деятельность К.-К. протекала в лучших укр. труппах, он работал с М. Кропивницким, П. Саксаганским, М. Заньковецкой, Н. Садовским. Участвовал в гастролях этих трупп в Петербурге и Москве. В 1890—97 вместе с П. Саксаганским возглавлял «Товарищество русско-малороссийских артистов». В 1897 написал «Записку Всероссийскому съезду театральных деятелей» о состоянии и перспективах развития украинского народного театра, к-рую огласил с трибуны съезда Саксаганский.



Творчество К.-К. способствовало утверждению реализма на укр. нац. сцене. Он создал галерею жизненно-правдивых сценич. образов в своих пьесах: Герасим Калитка («Сто тысяч»), Пузырь («Хозяин»), Старшина («Бурлак»), Павел Серпокрыл («Над Днепром»), Хома Нерук («Чумаки»), Старый мельник («Наймичка»), Иван («Бесталанная»), Потоцкий, Шмигельский («Савва Чалый»), Дворецкий («Пидпанки»), Терешка Сурма («Суета»). Играл роли: Назар («Назар Стодоля» Т. Шевченко), Возный («Наталка Полтавка» Котляревского), Хома, Сторож («Ой, не ходи, Грицю, тай на вечерницы» Старицкого, «На ревизию» Кропивницкого), Барабаш, Шило («Богдан Хмельницкий», «Где колбаса и чара, там кончается свара» Старицкого). Исполнение К.-К. отличалось глубоким проникновением в психологию персонажей, естественностью в передаче чувств, простотой и вместе с тем технич. совершенством, тонкой отделкой каждой роли.

К.-К. написал 13 социально-бытовых драм и комедий: «Бурлак» («Чабан», 1883), «Пидпанки» («Сельская честь», (1883), «Разумный и дурень» (1885), «Наймичка» (1885), «Бесталанная» («Кто виноват?», 1886), «Мартин Боруля» 1886), «Сто тысяч» (1890), «Батькова казка» (1892), «Над Днепром» (1897), «Чумаки» (1897), «Хозяин» (1900), «Суета» (1903), «Житейское море» (1904) и 5 историч. драм: «Бондаривна» (1884), «Поливода XVIII столетия» (1893), «Лихая искра поле сожжет и сама исчезнет» (1896), «Савва Чалый» (1899), «Гандзя» (1902). Произв. К.-К. относятся к лучшим образцам дореволюц. укр. реалистич. драматич. лит-ры. Преодолевая жестокие цензурные притеснения, он раскрывал в своих пьесах в ярких художеств. образах социальную жизнь общества 19—нач. 20 вв., в них воспроизведены страшные картины быта крепостного и пореформенного укр. села, нищета и бесправие трудящихся масс, процесс зарождения капитализма, классовое расслоение и обострение борьбы. Творчество К.-К. формировалось под идейным воздействием эстетики рус. революц. демократов, произведений Островского, поэзии Т. Г. Шевченко.

Правдивость и простота, острота и жизненность конфликтов, динамичность диалога, выпукло очерченные характеры, близость нар. творчеству определили значение драматургии К.-К. для развития укр. т-ра. Яркие художеств. образы создали в них мастера укр. дореволюц. сцены: М. Заньковецкая, П. Саксаганский, М. Кропивницкий, Н. Садовский, Л. Линицкая, Ф. Левицкий. Драматургич. наследие К.-К. сохранило свою жизненную силу и эстетич. ценность и в наст. время. Сов. укр. т-ры и самодеят. коллективы постоянно обращаются к пьесам К.-К. (особенно часто ставятся «Наймичка», «Бесталанная», «Савва Чалый», «Суета»), в них играли ведущие мастера сов. т-ра А. Бучма, Н. Ужвий, Г. Юра, И. Марьяненко. Драматургия К.-К. ставится на рус. сцене, в т-рах братских республик, стран нар. демократии, США, Канады.

Соч.: Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич), Твори в трьох томах, Київ, 1960—61; в рус. пер. — Пьесы, М., 1958. *Лит.:* Тобілевич С. В., Життя Івана Тобілевича (Карпенка-Карого), Київ, 1945; Стеценко Л., І. Карпенко-Карий (І. К. Тобілевич), Київ, 1957. *Р. Б.*

КА́РПОВ, Евтихий Павлович (7.XI.1857—3.I. 1926) — русский режиссёр, драматург. Засл. режиссёр (1921). За участие в народническом движении был арестован и сослан (1879—85). С 1887 работал как



актёр в Ярославле. Написал св. 20 пьес. Среди них драмы из нар. жизни — «Тяжкая доля» (1882), «Рабочая слободка» («Бездомники», 1889), «Шахта „Георгий“» (1901), «Мирская вдова» (1897), а также пьесы, рисующие помещичий быт,— «Чары любви» (1887), «Ранняя осень» (1890) и др. В своих пьесах К. показывает разложение патриархального крестьянского быта в связи с развитием промышленности, угнетённое положение крестьянства и т. п. (пьесы К. ставились в Моск. Малом т-ре, петерб. т-рах — Александринском, Лит.-художеств. об-ва, Нар. доме). В 1889 К. начал режиссёрскую деятельность. Ставил спектакли для крестьян в с. Рождествено под Петербургом (1889—91) и для рабочих в Невском об-ве устройства нар. развлечений (1892). В 1896—1900 — гл. режиссёр, в 1916—26 — режиссёр Александринского т-ра (в 1900—1908 и 1914—16 работал в т-ре Лит.-художеств. об-ва). С именем К. связаны первые пост. на сцене Александринского т-ра пьес Горького «Мещане» (1917) и «На дне» (1919). После Октябрьской революции К. возобновил в этом же т-ре ряд пьес Островского. Стремясь ставить спектакли, отмеченные жизненной правдой и простотой, К., однако, не умел подлинно реалистически вскрыть сущность художеств. произв., его работы отличались натурализмом, бытовизмом, примитивной односторонностью. К. принадлежат воспоминания об В. Ф. Комиссаржевской, А. П. Чехове и др.

Соч.: Народные драмы, М., 1897; Драматич. сочинения, т. 1, М., 1909; В. Ф. Комиссаржевская на сцене имп. Александринского театра. 1896—1902, в кн.: Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской, СПБ, 1911, с. 50—84; История первого представления «Чайки», в сб.: Чехов и театр. Письма. Фельетоны..., М., 1961, с. 234—42.

Лит.: Яковлев М. А., Драматургия Е. П. Карпова, в кн.: Ученые записки Гос. педагогич. ин-та им. А. И. Герцена. Фак-т языка и лит-ры, вып. 1, [М.], 1936, с. 240—49; Юрьев Ю., Записки, Л., 1948, с. 253—56; Рубцов А. Б., Из истории рус. драматургии..., ч. 2, Минск, 1962, с. 59—83. *Ан. А.*

КА́РПОВА, Дарья Кузьминична [р. 5(18).III.1914]— финская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1959). Депутат Верх.Совета СССР (1950, 1958), Карело-Фин. ССР (1947—51). Чл. Коммунистич. партии с 1956. В 1932, окончив 1-ю театр. художеств. студию в Ленинграде, начала работать в организованном в этом же году фин. драм. т-ре в Петрозаводске. Сценич. образы К. отличаются своеобразием, чёткой целеустремлённостью.

Роли: 30—40-х гг.— Татьяна («Разлом»), Комиссар («Оптимистическая трагедия»), Айникка («Куллерво» Киви), Мари («Девичье озеро» Щеглова), Беатриче («Слуга двух господ»), фру Линде («Нора»). Роли 50-х гг.—Анита («Сын рыбака» Лациса), Рашель («Васса Железнова»), Хильда («Ветер с юга» Грина и Филиппова), Марта («Женщины Нискавуори» Вуолийоки), Елена Андреевна («Дядя Ваня»), Самоцветова («Хозяйка леса» Бабича и Палечек). *С. Кол.*

Т. М. Карпова.



КА́РПОВА, Татьяна Михайловна [р. 4(17).I.1916]—русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1960). Училась в Харьковском муз.-театр. техникуме (1932—33). Будучи студенткой, выступала на сцене молодёжного рабочего т-ра «Темафор» (т-р малых форм). С 1934 занималась в театр. уч-ще при Моск. т-ре Революции (ученица М. И. Бабановой). В 1938, по окончании училища, была принята в труппу этого театра (ныне Т-р им. Вл. Маяковского); первая роль — Лиза («Простые сердца» Паустовского). Способность актрисы к перевоплощению, созданию разнообразных характеров (комедийных, лирических, драматических) особенно ярко раскрылась в ролях Любки Шевцовой («Молодая гвардия» по Фадееву, Гос. пр. СССР, 1947), Павлы («Зыковы» Горького) и др. Крупнейшая работа К.— трагедийный образ немой Катрин («Мамаша Кураж и её дети» Брехта, 1961).



Т. М. Карпова в роли Катрин.

Роли: Шура Азарова («Питомцы славы» Гладкова), Таня (о. п. Арбузова), Диана («Собака на сене» Лопе де Вега), Сонька («Аристократы» Погодина), Линда, Алефтина Николаевна, Лёля («Гостиница Астория», «Весенние скрипки» и «Океан» Штейна), Реджина («Леди и джентльмены» Хелман), Ирина («Фауст и смерть» Левады) и др.

Лит.: «Театральная жизнь», М., 1961, № 4, с. 12; № 7, с. 20—21; Войткевич Н., Образы героической юности, «Театр», 1947, № 3. *М. Р.*

КА́РРЕР (Kärrer), Павлос (1829—96) — греческий композитор. Один из выдающихся представителей оперного иск-ва Греции. Муз. образование получил в Англии и Италии. Сюжеты главных опер К. заимствованы из эпохи борьбы греч. народа за независимость, а также из итал. лит-ры («Данте и Беатриче», «Изабелла д'Астена» и др.). В творчестве К. сказалось сильное влияние итал. стиля. Лучшие произв. К.— патриотич. оперы «Маркос Боцарис» (1861), о герое нац.-освободит. войны 1821, «Кира Фросини», о трагич. судьбе гречанки, наложницы Али-Паши Янинского — отмечены своеобразным колоритом, присущим греч. песням. К. впервые ввёл в оперу греч. нар. мелодии, сохранившие свою популярность до наших дней.

Лит.: Каломирис М., Греческая музыка в прошлом и настоящем, «Советская музыка», 1956, № 12. *Л. М.*

КАРРЕ́РА (Carrera), Валентино (19.XII.1834—1895) — итальянский драматург. Дебютировал в 1856 комедией «Лотерея». К. был большим почитателем К. Гольдони, посвятил ему одну из своих комедий «Последние дни Гольдони» и пытался следовать по пути великого драматурга-просветителя, создавая итал. нар. реалистич. драму. В своих лучших драмах и комедиях — «Капитал и рабочие руки» (1871), «Деньги коммуны» (1876, т-р Беллоти-Бона), «Мать епископа» (1882), К. сатирически изображал бурж. Италию, высмеивал её политиков, армию и духовенство. К. принадлежит драма «Александр Пушкин» (1865), рассказывающая о последних днях великого русского поэта. *Р. Х.*

КАРРЕТЕ́РО (Carretero), Хуан (г. рожд. неизв.— ум. 1829, Мадрид) — испанский актёр. Дебютировал в т-ре «Де ла Крус». Играл роли амплуа первого любовника, был директором т-ра. Выступал как партнёр актрисы Р. Луна. Играл в произв. исп. классиков. Переделал на совр. язык ряд классич. пьес, напр. «Молчание — знак согласия» Лопе де Вега и др. *Л. Крас.*

КАРСА́ВИН, Платон Константинович [17(29).XI. 1854—1922] — русский артист балета. Окончил Петерб. театр. уч-ще по классу М. И. Петипа и в 1875 был зачислен в петерб. балетную труппу. К. исполнял в классич. балетах танцевальные партии безымянных персонажей. Тонкая выразительность рисунка сочеталась в его иск-ве с совершенством танцевальной техники. Особого мастерства достигал в двойных турах в воздухе, к-рые К. впервые исполнил в пляске шута на премьере «Млады» Минкуса (1879). В 1891 окончил сценич. деятельность. В 1882—96 преподавал бальные танцы в Петерб. театр. уч-ще. Дочь К.— известная балерина Т. П. *Карсавина.*

Лит.: Борисоглебский М. В. (сост.), Материалы по истории русского балета, т. 1, Л., 1938, с. 272—273. *В. Кр.*

КАРСА́ВИНА, Тамара Платоновна [р.25.II(9.III). 1885] — русская артистка балета. Дочь танцовщика П. К. Карсавина. Окончила Петерб. театр. уч-ще (ученица П. А. Гердта, Х. П. Иогансона, Э. Чекетти). В 1902 была принята в Мариинский т-р. Дебютировала в партии Жемчужины («Жавотта» Сен-Санса). Вначале исполняла партии, не требующие значительной виртуозной техники: Амур и Цикалия («Дон Кихот»), Мана («Баядерка» Минкуса), Испанка («Фея кукол» Бейера) и др. Артистизм танца, изящество и живость мимики К. проявились в партиях: Жизель, Одетта-Одиллия; Фея сирени, Флорина и Аврора («Спящая красавица»), Фея драже («Щелкунчик»), Раймонда; Медора («Корсар» Адана и Пуни), Царь-девица («Конёк-Горбунок» Пуни), Фея кукол (о. п. Бейера), Флора, Коломбина и Нерилья («Пробуждение Флоры», «Арлекинада» и «Талисман» Дриго) и др. Постоянная партнёрша М. М. *Фокина,* К. была сподвижницей его новаторских исканий. В балетах, поставленных Фокиным в Петербурге, исполняла партии: Эвника (о. п. Щербачева), Мадлен («Павильон Армиды» Черепнина), Арсиноя («Египетские ночи» Аренского), Коломбина («Карнавал» на муз. Шумана), вальс («Шопениана»).

Т. П. Карсавина в балетах: 1. «Шопениана». 2. «Видение Розы» на муз. Вебера (Девушка — Карсавина, Видение Розы — Нижинский).





В 1909—29 К. была первой танцовщицей труппы С. П. Дягилева, участвовала в «Русских сезонах за границей», где исполняла партии: Жар-птицы и Балерины (о. п. и «Петрушка» Стравинского), Зобеиды («Шехеразада» Римского-Корсакова), Хлои («Дафнис и Хлоя» Равеля), Мельничихи («Треуголка» Де Фальи) и др. В 1918 уехала из России. В 1930 выступала в труппе «Балле Рамбер». В 1930—1955 — вице-президент Королевской академии танца в Лондоне. Ведёт педагогич. деятельность. К.— автор теоретич. работ по вопросам хореографии.

Соч.: Theatre street, L., [1930] (франц. пер. Ballets russes, P., 1931); Ballet technique, L., [1956].

Лит.: Борисоглебский М.В. [сост.], Материалы по истории русского балета, т. 2, Л., 1939; Светлов В., Т. П. Карсавина, в сб.: Русский балет, [СПБ, 1913], с. 13—16; Волынский А., Тамара Платоновна Карсавина, «Жизнь искусства», 1924, № 36, с. 7—8; Lieven P., The birth of ballets russes, Boston—N. Y., 1936; Benois A., Reminiscences of the Russian ballet, L., [1941]; Sokolova L., Dancing for Diaghilev, L., [1960]; Lifar S., Les trois grâces du XX siècle, P., [1957]. *В. Кр.*

КА́РСТЕН (Karsten), Кристофер Кристиан (1756—1827) — шведский артист оперы (тенор). Придворный певец (1778). Выступал в Стокгольме в оперном т-ре. В 1778—1806—солист Королевской оперы (Стокгольм). В 1812—17 гастролировал в Европе. Голос К. отличался чистотой и силой, широким диапазоном. К. был не только отличным певцом, но и превосходным актёром. С успехом исполнял басовую партию Эдипа («Эдип в Афинах» Саккини), Кристьерна («Густав Васа» Наумана), Орфея («Орфей и Эвридика» Глюка) и др.

Лит.: Flodmark J., Sveriges teaterhistoriska samfunds årsskrift, Stockh., 1912. *Е. Ч.*

КАРТАШО́В, Иван Дмитриевич (р. 25.XII.1909)— русский советский танцовщик. Нар. арт. РСФСР (1958). Окончил театр. техникум им. Луначарского (хореографич. отделение) в 1930. В 1928—33 работал солистом в Моск. т-ре балета под рук. В. Кригер. Затем — в т-рах оперы в Баку (1933—34), Виннице (1934—37), Одессе (1937—38). С 1938 — солист Гос. ансамбля нар. танца СССР. Исполнение К. танцев различных национальностей отличается тонким чувством стиля, отточенностью техники. К. работает также ассистентом-репетитором. Гос. пр. СССР (1958). *С. Г.*

КАРТАШО́ВА, Лидия Павловна (р. 12.III.1881)— русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1948). В 1894 поступила в провинц. труппу антрепренёра И. С. Томского. Работала в крупных городах России (Вологда, Томск, Иркутск, Саратов и др.). Исполняла роли героинь. В 1919—36 — актриса Ленингр. т-ра им. Пушкина. С 1936 — в труппе Киевского т-ра им. Леси Украинки. Замечат. исполнительница характерных и бытовых ролей.

Роли: Катерина («Гроза»), Настасья Филипповна («Идиот» по Достоевскому), Акулина, Кухарка («Власть тьмы», «Плоды просвещения»), Глумова, Кукушкина («На всякого мудреца довольно простоты», «Доходное место»), Сваха («Женитьба»), Марфа Тимофеевна («Дворянское гнездо» по Тургеневу), Мотылькова («Слава» Гусева), Клара («Страх»), Демидьевна («Нашествие») и др. Снималась в кино. *Р. Б.*

КАРТИ́НА (в драме, опере, балете)— законченная часть акта. К. отделяются друг от друга не антрактом, а коротким перерывом, во время к-рого опускается занавес, публика остаётся на местах, а на сцене происходит быстрая смена декораций или остаётся та же декорация. В нек-рых сценич. произв. К. являются осн. единицей деления действия.

КАРУ́ЗО (Caruso), Энрико (27.II.1873, Неаполь,— 2.VIII.1921, там же)—итальянский артист оперы (лирико-драматический тенор). Сын механика. В детстве пел в местной церкви под рук. падре Дж. Брондзетти, затем — А. Фазанаро. В 1883 поступил работать на литейный завод, продолжая заниматься пением у Брондзетти и выступать в церкви. В 1887 принял участие в представлении муз. фарса «Разбойники в саду дона Раффаэле» Кампанелли и Фазанаро. С 1891 обучался пению у Г. Верджине. В 1894 получил приглашение выступить на сцене т-ра «Нуово» в опере «Друг Франческо» местного композитора Морелли. Вскоре был приглашён на один сезон в г. Казерту, где выступил в партии Туридду («Сельская честь» Масканьи).





Э. Карузо в ролях: 1. Канио. 2. Манрико. 3. Надир. 4. Туридду.

В 1895 пел в неаполитанском т-ре «Беллини» и в Каире. В том же году выступил в партии Тибальда в опере «Капулетти и Монтекки» Беллини вместе с певицами А. Франко и Э. Карелли (т-р «Меркаданте», Неаполь). В 1896 пел в Неаполе, Казерте, Салерно, Трапани, Марсале (проходил партии с В. Ломбарди): Альфред, Хозе, Канио; Артур Тальбот («Пуритане» Беллини). В 1897 с успехом выступил в Ливорно в «Богеме» (Рудольф) и в Милане (т-р «Лирико») в «Наваррьянке» Массне и «Арлезианке» Чилеа (Федерико) (1-я пост.). В 1898 в Генуе пел партию Надира («Искатели жемчуга» Бизе) и участвовал вместе с Дж. Беллинчони в первом представлении оперы «Федора» Джордано (Лорис) в т-ре «Лирико». В конце того же года впервые гастролировал за границей — с большим успехом выступал в Петербурге («Травиата», «Богема», «Паяцы»; «Мария ди Роган» Доницетти, «Сельская честь» Масканьи). В 1899 пел в Буэнос-Айресе, затем в т-ре «Костанци» (Рим). В 1900 снова гастролировал в России (Петербург, Москва), где впервые исполнил партии Радамеса и Ричарда («Аида», «Бал-маскарад» Верди). Затем выступал в Буэнос-Айресе и Монтевидео в партиях Каварадосси («Тоска») и Де Грие («Манон» Массне). В конце 1900 дебютировал на сцене т-ра «Ла Скала» (Милан) в «Богеме» (с участием Э. Карелли, дирижёр А. Тосканини), в 1901 пел там в операх «Маски» Масканьи, «Любовный напиток» Доницетти (Неморино), «Мефистофель» Бойто (Фауст, с Ф. Шаляпиным в заглавной партии). В 1902 гастролировал в Монте-Карло и Лондоне, в 1903— в Лисабоне, Монтевидео, Буэнос-Айресе, Рио-де-Жанейро. В том же году впервые выступил в Нью-Йорке на сцене т-ра «Метрополитен-опера» в партии Герцога («Риголетто»). В последующие годы, оставаясь солистом «Метрополитен-опера», гастролировал в городах Сев. и Юж. Америки, Европы (Париж, Лондон, Прага, Берлин, Дрезден, Вена, Будапешт, Лейпциг, Гамбург, Брюссель, Монте-Карло и др.). В репертуаре К. появляются новые партии: Пинкертон, Джонсон («Чио-Чио-сан», «Девушка с Запада» Пуччини), Альваро («Сила судьбы» Верди), Элеазар («Дочь кардинала» Галеви), Эльвино («Сомнамбула» Беллини), Лионель («Марта» Флотова), Васко да Гама («Африканка» Мейербера), Ринальдо («Армида» Глюка) и др. Последние спектакли с участием К. прошли на сцене т-ра «Метрополитен-опера» в декабре 1920.

Иск-во К. отличалось высокой гармоничностью. Один из самых выдающихся представителей итал. бель канто, К. обладал исключительным по красоте голосом, виртуозным вок. мастерством. Сила и страстность пения позволяли ему исполнять партии драматич. тенора. В первый период своего творчества К. исполнял гл. обр. лирич. и лирико-драматич. партии: Неморино, Эдгар, Фердинанд («Любовный напиток», «Фаворитка», «Лючия ди Ламмермур» Доницетти), Фауст (о. п. Гуно, «Мефистофель» Бойто), Надир («Искатели жемчуга» Бизе), Рудольф; Осака («Ирис» Масканьи), Энцо («Джоконда» Понкьелли), Хозе, Альфред; Рауль («Гугеноты»), Федерико («Арлезианка» Чилеа). Во второй период сценич. деятельности певцу особенно близки были драматич. партии, в к-рых полно проявился его артистич. темперамент: Манрико, Альваро («Трубадур», «Сила судьбы» Верди), Канио, Радамес; Андре Шенье (о. п. Джордано), Элеазар («Дочь кардинала» Галеви). Глубоко и сильно выражая человеческие страсти, создавая драматически насыщенные, трагедийные образы, К. достигал высокой выразительности, остроты рисунка роли. Пение его, лишённое аффектации переживаний, поражало мощной эмоциональностью.

Соч.: Как нужно петь, «Театральная газета», М., 1914, № 16—18.

Лит.: Львов М., Э. Карузо. Выдающиеся исполнители прошлого, «Советская музыка», 1955, № 1, с. 98—100; Key P. V. R., Zirato B., E. Caruso. A biography, L., 1922; Gara E., Caruso, Milano, 1947. *Св. Г.*

КАРУ́СОС (Καρούσος), Дзавалас (наст. фам. — Дзавалас; р. 8.IX.1904) — греческий актёр. После окончания драматич. ф-та Греч. консерватории впервые выступил в труппе Веакиса — Незера в пьесе «Белое и чёрное» Меласа (1924). В 1932—35 и 1939—46 играл на сцене Греч. нац. т-ра. Особый успех имел в ролях классич. репертуара: Шейлок («Венецианский купец»), Ясон, Орест («Медея», «Ифигения в Тавриде» Еврипида), Рогожин («Идиот» по Достоевскому). В 1947 был уволен из Греч. нац. т-ра за демократич. взгляды и сослан на о. Макронисос и Агиос-Эвстратиос, где пробыл до 1952. К. организовал труппы «Об-во греч. т-ра» (1952) и «Новая сцена» (1954—55), где стремился осуществить принцип реалистич. т-ра, поднимающего социальные вопросы. В 1957—58 и 1960—61 выступал на сцене афинского Греч. нар. т-ра. Лучшие роли этих лет — Макриянис («Королева Амалия» Руссоса) и Сайтоникос («Патухас», инсц. по Кондилакису). Снимался в кино. *Д. С.*

КАРЦИВА́ДЗЕ, Георгий Сергеевич [18(30).I.1889—27.XII.1951] — советский артист оперы (драматический баритон). Нар. арт. Узб. ССР (1945). В 1914 окончил Моск. консерваторию. Впервые выступил на оперной сцене в Тифлисе в 1918. До 1929 был солистом Т-ра оперы и балета в Тбилиси. В 1929—34 пел в оперных т-рах Казани, Перми, Горького; с 1934 — солист Т-ра оперы и балета им. Навои. Партии: Григорий Железнов («Буран» Ашрафи и Василенко), Мазепа (о. п. Чайковского), Мизгирь («Снегурочка» Римского-Корсакова), князь Игорь, Эскамильо, Риголетто, Жермон и др. В 1939—50 К. преподавал пение в Оперной студии при Т-ре оперы и балета им. Навои. *Е. П.*

КАРЯ́КИН, М. М.— см. *Корякин* М. М.

КАРЯ́КИНА, Елена Петровна [р. 11(24).III.1902]— русская советская актриса. Нар. арт. РСФСР (1951). Чл. Коммунистич. партии с 1939. В 1918—20 была мимисткой Петрогр. Малого оперного т-ра.



Е. П. Карякина в ролях: 1. Наташа. 2. Тётя Тася. «Годы странствий» Арбузова.

В 1920—22 — актриса передвижного т-ра «Драмы и комедии» (под рук. Самарина-Эльского). Одновременно занималась в Школе рус. драмы (класс Е. П. Карпова и Л. С. Вивьена). По окончании Школы (1922) была принята в труппу Ленингр. т-ра им. Пушкина (в 1924—31 выступала также в опереттах в Малом оперном т-ре). Иск-во К. отличается ясностью психологич. рисунка, чёткостью сценической формы; актриса мастерски владеет контрастными красками — комедийными и драматическими, подчёркивает в своих героинях волевое, действенное, жизнеутверждающее начало.

Роли: Наташа («Страх»), Фрося («Шёл солдат с фронта» Катаева), Нора; Соня («Дядя Ваня») и др. К. владеет и приёмами трагифарса (Женевьева — «Мольба о жизни» Деваля), заострённой сатирич. буффонады (Ага Шука — «Калиновая роща» Корнейчука, Пошлёпкина — «Ревизор»). *С. Др.*

КАСАКУБЕ́РТА (Casacuberta), Хуан Аурелио (1.II.1798—9.IX.1849) — известный аргентинский актёр. Дебютировал в 1818 в т-ре Колисео, Буэнос-Айрес. Затем (1828—30) играл в Буэнос-Айресе, Монтевидео, Рио-де-Жанейро. Сначала выступал в жанре сайнете, тонадильи. Впоследствии играл Шекспира («Отелло», 1827), Делавиня, Бретона де лос Эррерос. Имел большой успех в роли Жоржа де Жермани в мелодраме Дюканжа «30 лет, или Жизнь игрока» (1831). Стремился к реформе сценич. декламации, отказался от напыщенности, ложного пафоса. Романтич. творчество К. питалось освободительными идеями. В 1839 со времени диктатуры Рохаса К. покинул сцену, чтобы бороться против тирании. После разгрома освободительного движения (1841) эмигрировал в Чили, где продолжал работать в театре. Умер на сцене, исполняя гл. роль в пьесе В. Дукана «Шесть ступеней преступления». Имя К. носит театр-студия г. Парана (Аргентина).

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata..., 2 ed., B. Aires, 1957. *Ал. Р.*

КАСАНО́ВА (Casanova), Мария Хулия — кубинский драматург и режиссёр. Начала драматич. деятельность муз. комедией «Мы живём сегодня» (1943). В 1944 написала комедии: «Тропический отель», «Високосный год» и «Свидание трёх», в 1950 — пьесу для детей «Новогодняя сказка». Пост. спектакли: «Одна жена на двоих» Коуарда (т-р «Адад», 1956), муз. ревю «Такова Куба» (1953). В 1944—49 жила в Мексике, где ставила спектакли в «Студенческом художеств. т-ре» (ТЕА). Писала либретто к операм—«Похищение Лукреции», «Анжелика», сценарии для кино. *Л. Х.*

КАСА́ТКИНА, Людмила Ивановна (р.15.V.1925) — русская советская актриса. Засл. арт. РСФСР (1956). С 1947, после окончания ГИТИСа (класс И. М. Раевского и Г. Г. Конского), работает в ЦТСА. К. создала поэтич. образы своих современниц.

Обаянием, жизнерадостностью, непосредственностью, лиризмом отличается исполнение К. комедийных ролей. С 1955 К. снимается в кино («Укротительница тигров» и др.).

Роли: Поля, Галя («Совесть» и «Весенний поток» Чепурина), Марина («Стрекоза» Бараташвили), Люся («До новых встреч» Гладкова), Клава («Любка-Любовь» Дановской), Анечка («Океан» Штейна) и др. Среди лучших ролей К.: Марья Антоновна («Ревизор»), Марфинька («Обрыв» по Гончарову), Катарина («Укрощение строптивой») и др.

Лит.: Баталов А., Л. Касаткина — Галя, «Театр», 1954, № 3; Навроцкая В., Смолянская Е., Л. Касаткина, «Советский экран», М., 1957, № 7; Иванова Т., Л. Касаткина, «Театр», 1958, № 1, с. 134—37. *С. Г.*

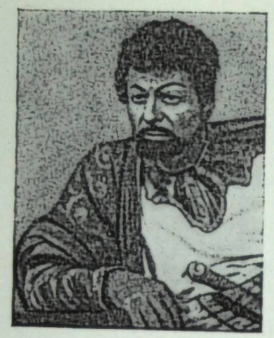
КАСЕ́РО-И-БАРРА́НКО (Casero y Barranco), Антонио (1874—1936) — испанский журналист, поэт и драматург, автор многочисленных пьес (гл. обр. сайнете, пасос и т. п.), в к-рых он с большой любовью запечатлел быт и нравы простых людей Мадрида. Первые его пьесы — «1900 год» и «Официальный список». Среди сайнете наиболее известны: «Бездельники», «Популярная музыка», «Люди из народа», «Весёлые люди», «Любовь Пела», «Процессия тела господня», «Дела малышей», «Будущее ребёнка» и др.

КАСИ́МОВ, Сулайман (р. янв. 1909) — узбекский советский актёр. Нар. арт. Узб. ССР (1944). С 1928, работая педагогом в Маргелане, принимал участие в спектаклях самодеятельного кружка. В 1930 вступил в труппу Маргеланского (впоследствии Ферганского) т-ра, работал там как актёр, режиссёр (с 1943 был гл. режиссёром этого т-ра). Герои К.—страстные, волевые люди; исполнение ролей отрицательных персонажей проникнуто острой сатиричностью.

Роли: Ибрагим, Пулат («Ичкариада», «Два коммуниста» Яшена), Рустам (о. п. Исманлова), Салихбай («Бай и батрак» Хамзы), Вурм («Коварство и любовь») и др. Пбст. спектакли — «Аршин мал алан» У. Гаджибекова (1939), «Курбан Умаров» (1942), «Алпамыш» (1950) Абдуллы, «Месть» Туйгуна и Умари (1942), «Бай и батрак» Хамзы (1952), «Лейли и Меджнун» Хуршида (1953) и др. *В. Д.*

КАСКА́Д (франц. cascade, букв.— скачок, прыжок) в акробатике — 1) Имитация падения на землю (падение вперёд — передний К., назад — задний К.). Применяется в номерах комич. акробатов. 2) Элемент акробатич. прыжков. С разбега, после сильного отталкивания двумя ногами акробат прыгает на руки и исполняет каскадный кульбит. 3) В жонглировании — способ переброски предметов из одной руки в другую или одной рукой. Предметы перелетают один за другим, образуя в воздухе кольцо, каскад (водопад).

КАСЛА́НДЗИА, Леварсан Шардинович (р. 25.V. 1912) — абхазский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1954). Учился (1929—33) в театр. студии под рук. В. И. Домогарова в Сухуми. С 1930 — актёр абхаз-



Л. Ш. Касландзиа в роли Отелло.

ского т-ра в Сухуми. Лучшие роли: Мац («Кераз» Чанба, 1931), Темыр («1866 год» Г. Гулиа и Микава, 1939), Даур («Скала героев» Г. Гулиа, 1943), Дундуков («Данакай» Лакербая, 1956), Человек в мантии («Такая любовь» Когоута, 1961). Мужественные, чеканные, чёткие по внешнему рисунку, психологически правдивые образы, созданные К., выражают тему борьбы передового человека против социального и нац. гнёта. К. впервые на абх. сцене сыграл роль Отелло (1941), трактуя героя шекспировской трагедии цельным и возвышенным, нетерпимым ко лжи.

Роли: проф. Морозов («Краски мира» Микава и Абашидзе), Комиссар («Гибель эскадры» Корнейчука, 1936), Аристократ («Спятельные звери» Саркисяна, 1939), Мазлоу («В глухой старине» Дарсалия), Коломийцев («Последние», 1956), профессор Мор («Современная трагедия» Эбралидзе, 1960), Король («Голый король» Шварца, 1962).

Лит.: Лакербай М., Очерки истории абхазского театр. искусства, Сухуми, 1957; его же, Из истории абхазского театра, Тбилиси, 1957 (на груз. яз.). *М. Л.*

КАСО́НА (Casona), Алехандро (наст. имя—Алехандро Родригес Альварес) (р. 23.V. 1904)—испанский драматург и поэт. Учился в ун-тах Овьедо и Мурсии. Окончил школу декламации и сценич. иск-ва в Мурсии. В 1924 начал работать как актёр в мадридской труппе «Писанная птица». В 1929 начал драматургич. деятельность, поставив перед собой задачу создания поэтич т-ра. В 1931 организовал «Народный т-р» в Мадриде, в 1933 там же — «Т-р педагогических миссий», к-рые были призваны пропагандировать крупнейшие произв. исп. и совр. драматургов в глухих уголках страны. Будучи антифашистом, выступал в защиту республики, участвовал в создании фронтовых театр. трупп республ. армии, т-ра художеств. пропаганды, дававшего спектакли в осаждённом Мадриде и на фронте. В 1939 эмигрировал в Аргентину, где посвятил себя драматургич. деятельности. Интерес к нар. творчеству, поэтич. восприятие жизни сближают К. с Гарсиа Лоркой. Он раскрывает социальные и нравственно-гуманистич. проблемы обобщённо, философски их осмысливает. Характерные для К. обращение к символике, парадоксальность сюжетных ситуаций, часто построенных на контрастах фантазии и действительности, сочетаются в его пьесах с глубиной психологич. анализа. Лучшие пьесы К. проникнуты гуманизмом, верой в нравств. силы человека, неприятием социальной несправедливости. Написал пьесы: «Сирена на суше» (1934, т-р «Эспаньоль», Мадрид; пр. Лопе де Вега), «Снова дьявол» (1935), «Весной самоубийство запрещается» (1937), «Наша Наташа» (1936, т-р «Виктория», о жизни исп. студенчества), «Дама зари» (1937), «Деревья умирают стоя» (1949, Народный т-р, Буэнос-Айрес), «Семь криков в океане» (1949, «Новый т-р», Буэнос-Айрес), «Ключ от чердака» (1951, т-р «Маскара», Буэнос-Айрес), «Третье слово» (1953) и др.

Пьесы К. идут во мн. странах (Италия, Франция, Австрия, Швеция и др.). В Сов. Союзе ставились «Деревья умирают стоя» (Ленингр. т-р Комедии и др.), «Третье слово» (Т-р драмы Латв. ССР), «Семь криков в океане» (Моск. драм. т-р) и др. К. продолжает антифашистскую деятельность, участник движения борьбы за мир.

Соч.: Obras completas, v. 1—2, Madrid—México—B. Aires, 1954—59.

Лит.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata..., 2 ed., B. Aires, 1957; Bianchi A. A., El teatro de Alejandro Casona, «Nosotros», 1936; 1, Mancini G., Figure del teatro spagnolo contemporaneo, [s. l.], 1950. *Ал. Р., В. Ч.*

КАСПЕ́РЛЬ — см. *Кашперле.*

КАССА́НДР (Cassandre; наст. имя и фам.— Адольф Мурон; Mouron) (р. 24.I.1901) — французский художник и театральный декоратор. Род. в России. В 1922 начал творч. деятельность. К.—видный мастер рекламного плаката. С 1934 стал работать в т-ре («Амфитрион 38» Жироду, т-р «Атеней»). Строгость и чёткость композиции, использование в трактовке форм и цвета живописи художников эпохи Возрождения характерны для оформления К. балетов «Утренняя серенада» Пуленка (1936, «Балле рюсс де Монте-Карло»), «Рыцарь и девушка» Гобера (1941), «Видения» Соге (1947) в т-ре «Гранд-Опера»; «Господин Пурсоньяк» (1948), «Брак поневоле» (1949) Мольера, «Отелло» (1949) в «Комеди Франсез», «Дон Жуан» (1949, фестиваль в Эксе, Прованс).

КАССИ́ЛЬ, Лев Абрамович [р.27.VI(10.VII).1905]— русский советский писатель. Лит. деятельность начал в 1925. Автор повестей, рассказов для детей и юношества. К. инсценировал нек-рые свои повести: «Брат героя» (по повести «Черемыш, брат героя», 1940, МТЮЗ), «Дорогие мои мальчишки» (1947, Центр. детский т-р), «Володя Дубинин» (по повести «Улица младшего сына», 1950, ЛенТЮЗ). К. выступает со статьями по вопросам т-ра, гл. обр. детского.

Лит.: Николаев В., Лев Кассиль, М., 1955. *К. Р.*

КА́ССО (Cassaux), Роберто (р. 1929) — аргентинский актёр. Сценич. деятельность начал в 1910 в т-ре «Аргентино». Яркий комедийный актёр, мастер сценич. перевоплощения, К. пользовался большим успехом в комедиях Дефилипписа Новоа, А. Диссеполо («Постоянное движение», 1916, т-р «Аполо»).

Роли: Селедонио Рефухио («Чудесные лекари» Грогнет), Дон Педро («Они из Сараскеты» Пьелерано), мистер Пик («Янки в Рамосе» Калдейра), Грегорио Пальеха («Депутат от нашего села» Дефилипписа Новоа).

Соч.: Ordaz L., El teatro en el Rio de la Plata..., 2 ed., B. Aires, 1957. *Ал. Р.*

КАСТЕЛЬВЕ́ТРО (Castelvetro), Лудовико (1505—21.II.1571) — итальянский гуманист и теоретик драмы. Написал трактат «Поэтика Аристотеля в популярном изложении» (1570, Вена), в к-ром сформулировал принципы классицистской эстетики, в частности принцип трёх единств. Отвергая морализующие тенденции поэтики 16 в., К. утверждал, что целью драмы является не поучение, а развлечение простого и «грубого народа», придавал большое значение воображению. В отличие от Скалигера и нек-рых других теоретиков 16 в., К. считал, что драматург должен учитывать требования совр. сцены и не следовать слепо античным образцам. В наст. время нек-рые критики (Г. Кавaччити и др.) приписывают К. одну из лучших итал. комедий 16 в.— «Обманутые». *Р. Х.*

КАСТЕЛЬНУО́ВО-ТЕДЕ́СКО (Castelnuovo-Tedesco), Марио (р. 3.IV.1895) — итальянский композитор. Музыке обучался во Флоренции, в консерватории им. Керубини (по кл. композиции И. Пиццетти). Вначале сочинял камерную и симф. музыку, в т. ч. увертюры к комедиям и трагедиям Шекспира. Первое сценич. произв.— опера «Мандрагора» на текст Н. Макиавелли (1926, т-р «Фениче», Венеция) — было удостоено 1-й премии на муз. конкурсе в Венеции в 1925. Затем последовали: «Вакх в Тоскане» — дифирамб по поэме Ф. Реди (1931, т-р «Ла Скала», Милан), музыка к пьесам «Савонарола» Алесси и «Горные великаны» Пиранделло (пост. на фестивалях «Флорентинский май», 1935 и 1937), балеты «Синяя рыба» (1937, там же) и «Барельеф» (1939, Париж). В 1939 К.-Т. переехал в США, где с 1946 преподаёт композицию в консерватории в Лос-Анжелосе. Писал музыку к фильмам (в т. ч. «Любовь Кармен», 1948; «Долго ждать», 1954), балетам. Лучшие произв. К.-Т. отличаются выразительным

мелодизмом, связанным с тосканскими нар. муз. источниками.

Лит.: Weber R. von, M. Castelnuovo-Tedesco, в кн.: The book of modern composers, N. Y., 1943. *Св. Г.*

КАСТИ́ЛЬ-БЛАЗ (Castil-Blaze; наст. имя и фам.— Франсуа Анри Жозеф Блаз; 1.XII.1784—11.XII. 1857)—французский музыкальный и балетный критик, историк, издатель. Сын композитора А. Блаза. В 1820 опубликовал свою первую книгу «Опера во Франции», в к-рой критиковал рутину, царившую во франц. оперном т-ре. Написал многотомный труд «Музыкальный театр Парижа» (1855—56). В своих работах К.-Б. анализировал франц. оперную и балетную музыку с древнейших времён.

Соч.: Dictionnaire de musique moderne, v. 1—2, P., 1821,2 éd., P., 1825; Chapelle de musique des rois de France, P., 1832; La danse et les ballets depuis Bacchus jusqu'à m-lle Taglioni, P., 1832; Les prologes de l'opera, P., 1844; Le mémorial du Grand Opera, P., 1847; Molière musicien, v. 1—2, P., 1852; Théâtres lyriques de Paris, v. 1—3, P., 1847—56. *Г. Ш.*

КАСТИ́ЛЬО ЛЕДО́Н (Castillo Ledón), Амалия де (р. 1902) — мексиканский театральный деятель и драматург. Участвовала в организации труппы «Комедия мехикана» (1929), в деятельности т-ра «Народные развлечения», ставившего спектакли для детей и рабочих. Автор пьес: «Когда падают листья» (1929, труппа «Комедия мехикана» в т-ре «Идеаль»), «Бадьи водокачки» (1934) и др. В пьесах К. Л. показана жизнь мексиканской бедноты.

КАСТО́РСКИЙ, Владимир Иванович [2(14).III. 1871 — 2.VII.1948]— русский советский артист оперы (бас). Засл. деят. иск-в РСФСР (1939). Сценич. деятельность начал в 1894 в оперной труппе, выступавшей в разл. городах России. С 1898 К.— солист Мариинского т-ра (впоследствии Т-ра оперы и балета им. Кирова). Выступление К. в премьере «Царской невесты» (партия Собакина) было отмечено Римским-Корсаковым. В 1907—08 принял участие в «Русских сезонах за границей». В 1907 организовал вок. квартет, выступавший в России и за границей. В сов. время К. был одним из ведущих артистов Т-ра оперы и балета им. Кирова. Вёл педагогич. работу в качестве проф. Ленингр. консерватории.

Партии: Сват, Мельник («Русалка»), Руслан; Досифей («Хованщина»), Пимен («Борис Годунов»), Гудал («Демон»), Гремин («Евгений Онегин»), Томский («Пиковая дама»), Вотан («Кольцо Нибелунга» Вагнера).

Лит.: Старк Э. (Зигфрид), Петербургская опера и её мастера, Л., 1940.

КАСТРА́ТЫ-ПЕВЦЫ́ (от лат. castro — ускопляю)— особая категория певцов, выступавших в католич. церквах и в оперных т-рах гл. обр. в 16—18 вв. Вследствие кастрации в раннем возрасте К.-п. сохраняли детский тембр голоса (сопрано или альт); в то же время по силе и длительности дыхания голос их не уступал мужскому. К.-п. могли свободно исполнять высокие (в т. ч. и женские), труднейшие в технич. отношении партии. К.-п. были известны уже с 3 в.; в 16 в. они широко использовались в церковной службе (участие женщин в католич. пении было запрещено). В 17 в. К.-п. занимали видное положение и в опере, гл. обр. в итальянской; выступали в Австрии, Англии, Германии, Франции и др. странах Европы. Их исполнение отличалось лёгкостью и подвижностью, виртуозным блеском. Отдельные К.-п., напр. Каретини, Каффарелли, Крешентини, Пакьяротти, Сенезино, Фаринелли, пользовались большой славой. Нек-рые композиторы писали специально для К.-п. партии в своих операх (Ромео — «Капулетти и Монтекки» Беллини, Орфей — «Орфей и Эвридика» Глюка, Идомант — «Идоменей» Моцарта и др.). К сер. 19 в. К.-п. исчезают с оперной сцены, в католич. церкви продолжали петь и в нач. 20 в.

Лит.: Haböck F., Die Kastraten und ihre Gesangskunst, Stuttg.— [u. a.], 1927.

КА́СТРО (Castro), Бельхика (р. 6.III.1924) — чилийская актриса. В 1940 вступила в труппу Педагогич. ин-та в Сантьяго. В 1941 приняла участие в основании «Экспериментального т-ра» Чилийского ун-та (ныне — «Институт т-ра»), в к-ром является ведущей актрисой. Крупнейшая работа К.— роль мамы Росы (о. п. Дебесы). К. играет в пьесах Шекспира, Мольера, Чехова, Брехта, Уайлдера, проявляя глубокое понимание стиля драматурга.

Роли: г-жа Джиббс («Наш город» Уайлдера, 1951), Елена («Сон в летнюю ночь»), Соня («Дядя Ваня»), матушка Кураж (о. п. Брехта). Ведёт педагогич. работу в театр. школе ин-та т-ра. *Л. Х.*

КА́СТРО (Castro), Хуан Хосе (р. 7.III.1895) — аргентинский композитор. Муз. образование получил в Буэнос-Айресе; совершенствовался в Париже у В. д'Энди (композиция) и Э. Рислера. Вернувшись на родину, выступал как скрипач и пианист. С 1930 — дирижёр (в 1933—43 — гл. дирижёр) т-ра «Колон» в Буэнос-Айресе, руководил пост. своих произв. Автор опер: «Прозерпина и чужестранец» (1952, т-р «Ла Скала», Милан, дирижёр — автор; пр. им. Верди на междунар. конкурсе на лучшую лирич. оперу), «Кровавая свадьба» (по пьесе Гарсиа Лорки, 1955, т-р «Колон», Буэнос-Айрес), «Чудесная башмачница» (по о. п. Гарсиа Лорки, 1949, Монтевидео), балетов «Мекхано» (1937, там же), «Оффенбахиана» (по мотивам оперетт Ж. Оффенбаха, 1940, т-р «Колон», Буэнос-Айрес) и соч. в др. жанрах. *Ал. Р., М. Лиц.*

КА́СТРО-И-БЕ́ЛЬВИС (Castro y Bellvis), Гильен де (окт. 1569—28.VII.1631) — испанский драматург. Друг и последователь Лопе де Вега. Лит. деятельность начал в Валенсии в 1592. Пьесы К.-и-Б., крупнейшего представителя «валенсианской школы» драматургов, ставились на сценах т-ров Валенсии, Мадрида и др. городов Испании и изданы им в 2 чч. в 1621 и 1625. Драмы К.-и-Б. на историч. и легендарно-историч. сюжеты основаны на нар. романсовой поэзии. Среди них: «Граф Аларкос», «Юность Сида», послужившая основой для пьесы П. Корнеля «Сид», и её продолжение «Подвиги Сида» (ок. 1618). В пьесах о Сиде К.-и-Б. воссоздаёт облик нац. исп. героя нар. романсов. Написал также ряд комедий—«Неудачный брак в Валенсии», «Нарцисс в собственном мнении» и др.

Соч.: Obras completas, t.1—3, Madrid, 1924.

Лит.: Mérimée H., Art dramatique à Valencia, Toulouse, 1913; Monnersans R., Don Guillén de Castro, B. Aires, 1913. *З. П.*

КАСУ́МОВ, Имран Ашум оглы (р. 25.XI.1918) — азербайджанский советский писатель, драматург. Засл. деятель иск-в Азерб. ССР (1959). Чл. Коммунистич. партии с 1940. Первая пьеса К. «Мечта» (1938, Т-р им. Азизбекова) показывает жизнь бакинских нефтяников. Борьбе за нефть, за освоение новых нефтяных богатств в море посв. пьеса «Заря над Каспием» (1950, Бакинский русский т-р; Моск. т-р им. Ермоловой).

В последующие годы К. написал (в соавторстве с Г. Сеидбейли) пьесы: «Море любит отважных» (1954, Бакинский рус. т-р), также о нефтяниках Каспия; «На дальних берегах» (1957, Т-р им. Азизбекова) о Герое Сов. Союза Мехти Гусейнзаде, «Зачем ты живёшь?» (1960, Бакинский рус. т-р). К.— автор ряда киносценариев, в т. ч. фильмов «Повесть о нефтяниках Каспия» и «Покорители моря». *К. Кас.*

КАСЫ́МОВ, Мухаммеджан (р. 9.V.1907) — таджикский советский актёр. Нар. арт. СССР (1941). Чл. Коммунистич. партии с 1948. Учился в Кокандском педагогич. и Ташкентском кооперативном техникумах. С 1929 участвовал в театр. самодеятельности. В 1931 вступил в труппу Тадж. т-ра в Душанбе (ныне Т-р им. Лахути). В конце 30-х гг. в ролях Миллера («Коварство и любовь», 1937), Отелло (1939); Рахим-

бека («Краснопалочники» Улуг-заде, 1941) раскрылось многогранное дарование К. Он становится ведущим актёром т-ра, играя героич. и комедийные роли: Городничий (1946, 1952), Муравьёв («Победители» Чиркова, 1947), Аллан («Честь семьи» Мухтарова, 1949), Каримов («Подарок за радостную весть» Закирова, 1950), Колесников («Дохунда» Дж. Икрами, 1954, 1957), Лир (1957), Салих-бай («Бай и батрак» Хамзы, 1957) и др. К. обладает громадным темпераментом, обаянием. Его игра отличается строгостью внешнего рисунка, эмоциональностью, искренностью, жизненной убедительностью. Реалистич. творчеству К. присущи контрасты, точные и яркие краски. Создавая трагедийные образы, К. раскрывает психологич. и социальную основу конфликта. Играя роли положит. героев, К. наделяет их большой внутренней силой, простотой, глубокой человечностью. Занимается реж. деятельностью. Снимается в кино.

Лит.: Нурджанов Н., Мухаммеджан Касымов, М., 1955. *Н. Н.*

КАСЬЯ́НОВ, Александр Александрович [р.18(30).VIII.1891] — русский советский композитор, педагог. Нар. арт. РСФСР (1957). В муз. развитии К. значит. роль сыграл его дядя — композитор С. М. Ляпунов. В 1917 К. окончил Петерб. консерваторию (по кл. композиции проф. П. А. Соколова). С 1918 живёт в Нижнем Новгороде (Горький). Здесь К. принимал участие в организации нар. консерватории, занимался педагогич. работой (с 1957—проф. Горьк. консерватории), заведовал муз. частью драм. т-ра. Автор опер «Степан Разин» (1939, 2-я ред. 1953, Горьковский т-р оперы и балета), «Фома Гордеев» (1946, там же), «Ермак» (1957, там же), «Партизанка» (1941), «На дальнем Севере» (1947), музыки к театр. постановкам и ряда соч. в др. жанрах. В своём творчестве К. развивает традиции рус. композиторской школы, гл. обр. «Могучей кучки».

1. М. Касымов. 2—4. М. Касымов в ролях: 2. Рахимбек. 3. Отелло. 4. Лир.



Лит.: Угрюмов Н., А. Касьянов, М., 1957.



КАТА́ЕВ, Валентин Петрович [р.16(28).I.1897] — русский советский писатель, драматург. Род. в Одессе в семье учителя. Печататься начал в 1914.

К.— один из основоположников молодой сов. комедиографии. Первые драматургич. опыты К. относятся к 1921. В 1928 на сцене МХАТа была пост. авторская инсценировка повести К. «Растратчики». В том же году для молодёжи МХАТа К. написал водевиль «Квадратура круга», к-рый пользовался большим успехом и ставился мн. т-рами страны. К.— автор комедий и водевилей: «Универмаг» (1930, Ленингр. т-р Сатиры), «Миллион терзаний» (1932, Моск. т-р оперетты, муз. И. Дунаевского), «Дорога цветов» (1934, Т-р им. Вахтангова), «Домик» (1939, пост. 1956, Моск. т-р Сатиры), «День отдыха» (1946, там же), «Случай с гением» (1955, ленингр. Т-р им. Ленсовета) и др. Водевили К., отличающиеся лёгкостью, непринуждённостью, динамичностью, проникнуты радостным, бодрым мироощущением. Подчас их юмор приобретает сатиричность. Обличая мещан, карьеристов, приспособленцев, К. смело применяет эстрадные и фарсовые приёмы. Менее удачной была комедия К. «Синий платочек» (1943, Т-р им. Вахтангова), в которой забавная, но надуманная интрига вступала в противоречие с серьёзным драматизмом темы защиты Родины в дни Великой Отечественной войны.

К. написал драму «Авангард» (1930, Т-р им. Вахтангова), одну из первых пьес о коллективизации с. х-ва, пьесу «Отчий дом» (1945, Моск. т-р драмы), рассказывающую о возрождении жизни в городе, разрушенном войной. К. инсценировал свои повести и романы: «Время, вперёд!» [1932, Моск. драм. т-р (б. т-р Корша); 1933, Т-р имени Вахтангова], «Я сын трудового народа» (по роману «Шёл солдат с фронта», 1937, Т-р им. Вахтангова), «За власть Советов» (1954, МХАТ). Для детских и юношеских т-ров К. инсценировал повести «Белеет парус одинокий» (1937, Центр. детский т-р) и «Сын полка» (1945, там же). К. выступал со статьями по вопросам т-ра и драматургии.

Соч.: Пьесы, М., 1955; Собр. соч. в пяти томах, т. 1—5, М., 1956—57 (т. 5 — Пьесы, М., 1957).

Лит.: Сидельникова Т., Валентин Катаев. Очерк жизни и творчества, М., 1957; Скорино Л., Семь портретов, М., 1956; Фролов В., Жанры советской драматургии, М., 1957.

КАТАКА́-ГУСА́Н — актёр древнеармянского театра. К.-г. представляли высокую комедию, в отличие от дзайнарку-гусанов, разыгрывавших трагедии. Получили

распространение в эпоху рабовладельч. общества (1 в. до н. э.— 4 в. н. э.), сохранялись и в последующие эпохи (исчезли в сер. 18 в.). К.-г. называли иногда катакергак. К.-г. выступали не только в мимич. и фарсово-буфонных сценках, но и исполняли комедии, выражавшие идеи господствующих классов, назидательные бытовые драмы.

Лит.: Гоян Г., 2000 лет армянскому театру, М., 1952, т. 1, с. 68—71, 272—280, т. 2, с. 151—177, 201—236, 311—348. *Г. Г.*

КАТАКЕРГА́К (или катерг)— термин древнеармянского театра, означавший сочинителя комедий (по-армянски комедия—катакергутон). К. продолжали традиции Аристофана и Менандра, высмеивали бытовые пороки. К. наз. также исполнителя высокой комедии (см. *Катака-гусан*). *Г. Г.*

КАТА́КИ-ЯКУ — актёрское амплуа в японском т-ре Кабуки. Персонажи этого амплуа обычно активно участвуют в развитии драматургич. интриги в спектаклях этого т-ра. К.-я. обычно действует как враг главного героя пьесы — Татэ-яку. Делятся на дзигэ-аку — «откровенные негодяи», преступники; куторы); ха-катаки—помощники «откровенных негодяев»; хандо-катаки — полукомич. персонажи и др. Актёры, играющие роли К.-я., применяют спец. грим: наносят на лицо синие полосы или окрашивают всё лицо в красный цвет; иногда применяются специальные парики. *Л. Г.*

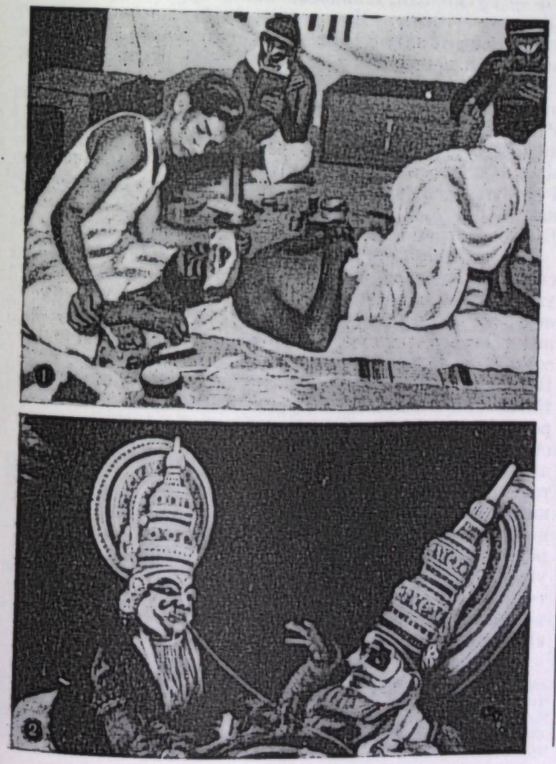
КАТАКХА́ЛИ (на яз. малаяли катха — рассказ и кали — игра), катхакали, — одна из четырёх школ индийского классич. танца. Возникла на Ю.-З. Индии в 15—16 вв. Истоками К. были нар. драмы и танцы, исполняемые крестьянами с времён глубокой древности. Основу представлений К. составляет танец-пантомима, в к-ром гл. внимание уделяется пантомиме. Во время представления разыгрываются сцены на сюжеты древнеинд. эпич. поэм «Махабхараты» и «Рамаяны». Со временем исполнителями К. становятся актёры, а не танцовщики, к-рые воспроизводят текст песен, употребляя точно установленные символич. жесты и мимику, сходные с системой жестов и мимики другой классич. школы инд. танца — *бхарат-натьям*. Представление сопровождается пением (поющий скрыт от зрителей занавесом). Певцу аккомпанирует оркестр. Актёры К. проходят длительную подготовку (до 12 лет), добиваясь особой координации движений и выразительности.

Представление К. разыгрывается на открытом месте в лунную ночь и длится до рассвета. Зрители располагаются на циновках перед небольшой площадкой, на к-рой происходит действие. Представление начинается с пролога, после к-рого раздвигается занавес, певец рассказывает о сюжете спектакля, и затем начинается танец-пантомима.

Женские роли в К. исполняют мальчики-подростки. Действующими лицами являются канонич. мифологич. персонажи: благородные (сатвик), свирепые (раджас) и отрицательные (тамас). Каждый персонаж имеет свой канонизированный костюм и сложный грим, напоминающий древние маски, к-рый наносится на лицо исполнителя в течение 4 часов (актёры сами не гримируются). Сочетание голубых и зелёных цветов характерно для персонажей сатвик, красный цвет — для раджас, чёрный — для тамас. Костюмы актёров напоминают культовые изображения. Боги и цари носят головной убор, богато украшенный позолотой, с большим деревянным диском, нагрудник, сделанный из деревянных пластинок, огромные серьги, красную кофту. У злых демонов на пальцах левой руки длинные железные когти; они носят такой же головной убор, как цари и боги, что указывает на их божественное происхождение. У отшельников, мудрецов и святых верхняя часть тела обнажена и покрыта полосами из пепла, нижняя — обмотана куском белой материи. Актёры, исполняющие роли женщин, выступают в богатых костюмах придворных танцовщиц и т. д.

В 18 в. К. превращается в высокоразвитую форму иск-ва. Для этого жанра создаются спец. пьесы. В 40—50-х гг. 20 в. К. претерпевают нек-рые изменения: представление разыгрывается на возвышающейся сценич. площадке, женские роли исполняются актрисами, длительность представлений уменьшается и т. д. Развиваясь и совершенствуясь, К. из представлений местного значения в последнее время всё более и более приобретает характер всеиндийского традиционного т-ра, к-рый в этом качестве представляет культуру Индийской Республики за рубежом. (Гастроли коллектива «Дарпана» в СССР в 1960, рук. Мариналини Сурабхайа и Чаттуни Паникер). Наиболее известные исполнители К. — Кунджу Куруп, Гопинатх и др.

1. Гримирование исполнителя катакхали. 2. Сцена из спектакля катакхали.



Лит.: Ambrose K., Classical dances and costumes of India, L., [1950]; Gargi B., Theater und Tanz in Indien, B., 1960; Gopinath, Kathakali, Dance Seminar, New Delhi, 1958; Kurup K., Kathakali, Dance Seminar, New Delhi, 1958. *Л. Гр., Мел. Б.*

КАТАЛА́НИ (Catalani), Анджелика (10.V.1780, Сенигаллия,— 12.VI.1849, Париж) — итальянская артистка оперы (колоратурное сопрано). Муз. образования не получила, партии разучивала по слуху. Впервые выступила на оперной сцене в Венеции в 1797. Пела ведущие партии на первых представлениях опер «Похищение сабинянок» Цингарелли, «Лаузо и Лидия», «Скифы» Майра (1798 и 1800, т-р «Фениче», Венеция). В 1801 выступила на сцене т-ра «Ла Скала» в «Клитемнестре» Цингарелли и «Римских вакханалиях» Николини. С успехом гастролировала

в Лисабоне (1804), Париже, Лондоне (1806—13), пела партии Семирамиды («Смерть Семирамиды» Португалия), Сюзанны («Свадьба Фигаро») и др. В 1814—17 руководила Итал. т-ром в Париже. В последующие годы концертировала в Германии, Италии, Франции, Польше, России (1820), Англии, исполняя арии из опер Паизиелло, Цингарелли, Россини и др. В 1827 пела на оперной сцене в Берлине. К. обладала полнозвучным, гибким голосом красивого тембра и большого диапазона (брала с о л ь 3-й октавы). Особенно удавались певице виртуозные колоратурные партии. Игра К. была менее выразительна.

Лит.: Замечательные певицы. Г-жа Каталани, «Театральный и музыкальный вестник», СПБ, 1858, 26.X, № 42, с. 501—02; R a d i c i o t t i G., A. Catalani, «Il Pianoforte», 1924, № 3. *Св. Г.*

КАТАЛА́НСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. Возникновение драматич. представлений в Каталонии связано с церк. богослужением. Внутри храма или собора разыгрывались рождественские и пасхальные инсценировки. Осн. население Каталонии, говорящее на каталанском яз., создало свою, отличную от испанской, культуру. До 13 в. каталанская культура находилась под влиянием южнофранцузской (провансальской). Возникновение каталанской светской драмы связано с традициями хороводных и плясовых песен Прованса и весенних майских празднеств, а также с развитием интермедии, выделившейся из дворцовых празднеств и превратившейся в нар. представления на рыночных площадях.

К 15 в. появились героич. драмы «Осада Перпиньяна» Ф. Саторреса и «Битва при Лепанте» А. Пи, в нач. 16 в.—пьеса «Серафима из Валенсии» Б. де Торреса Наарро. Потеря Каталонией политич. и экономич. независимости (1476) и включение её в число исп. провинций приостановили развитие нац. иск-ва. Исп. власти стремились подавить культуру народа.

Возрождение нац. культуры Каталонии относится к 30-м гг. 19 в. и связано с именами крупнейших поэтов, драматургов: Рубио-и-Орс (1818—99), Мила́-и-Фонтанальс (1818—84), В. Балагер (1824—1901). Формированию каталанского т-ра способствовали сайнеты Ф. Ренарт (1783—1852) и Робреньо-и-Торт (1780—1838), писавшего также сатирич. интермедии, отличавшиеся демократич. направленностью и политич. заострённостью («Алькальд сапожник»). Начали появляться драмы, воспроизводившие жизнь народа: «Что сделаешь, то и получишь» Видаля-и-Валенсиано (1865, Т-р «Принсипаль», Барселона).

Становление каталанского т-ра связано с деятельностью Ф. Солера (1838—95)— автора сайнетов, драм, комедий из жизни народа Барселоны, написанных живым, сочным и образным языком. Постановка его пьесы «Драгоценности Розер» (1866, т-р «Одеон», Барселона) имела большое значение для развития драм. иск-ва Каталонии. Последователем Солера был Фелиу-и-Кодина (1845—1906), писавший бытовые драмы в духе нар. традиций. Большой успех имели его пьесы «Мускатное зерно» (1883, т-р «Ромеа», Барселона) о затхлой атмосфере маленького провинц. городка и «Долорес» (1892, т-р «Новедадес», Барселона). Нар. юмором проникнуты комедии А. Льянаса (1840—1915), трактующие проблемы морали («Дон Гонсало, или Честь мундира», 1891, Барселона, и др.).

Расцвет нац. т-ра и драматургии определили творчество А. Гимера́ (1847—1924), в произведениях к-рого натуралистич. тенденции сочетались с романтич. направленностью. Гимера писал историч. трагедии в стихах («Море и небо», 1888, т-р «Катала», Барселона), совр. драмы из сел. жизни в прозе («В долине», 1896, т-р «Принсеса», Мадрид, пер. на рус. яз.); о жизни рабочих-подёнщиков рассказывает драма «Мария Роза» (1894, т-р «Новедадес», Барселона; т-р «Принсеса»). В 19 в. складывается нац. актёрская школа, крупнейшими представителями к-рой были Робреньо, К. де Мена, Х. Тутау, трагик Э. Боррас.

Реалистич. тенденции, стремление отразить в иск-ве жизнь народа получили воплощение в драматургии И. *Иглесиаса*, посвятившего многие свои пьесы обличению социальной несправедливости. В его драме «Старики» (1905, впервые пост. на исп. яз., «Т-р комедия», Мадрид) показано безвыходное положение безработного. Жанр сатиры развивал С. Русиньоль (1861—1931) — художник и драматург, автор комедий и драм, в к-рых бытовые зарисовки сочетаются с обличением стяжательства, лицемерия, несправедливости: антиклерикальная драма «Мистик» (1900), «Цветочные состязания в Каннрасе» (1902), «Герой» (1903), «Хорошие люди» (1906) [все пост. в т-ре «Катала («Ромеа»), Барселона]. В нач. 20 в. каталанские драматурги отказываются от сельской тематики, для них характерно стремление выйти из замкнутого круга тем, ограничивающих развитие драматургии 19 в. Влияние драматургии Бенавенте-и-Мартинеса сказалось в творчестве Поус-и-Пажеса (1873—1952). Приобрёл известность автор лирич. драмы Ж. М. де Сагарра (р. 1894).

Реформу в области нац. т-ра осуществил режиссёр и педагог А. Гуаль (1872—1943). В 1898 он создал т-р «Интим», на сцене к-рого шли пьесы Метерлинка, Ибсена, Гёте, Эсхила, Софокла, Шекспира, Мольера, Бомарше, Пиранделло, Переса Гальдоса, Гимеры, Бенавенте-и-Мартинеса. В 1913 по его инициативе в Барселоне был создан ин-т театр. иск-ва, где он руководил кафедрой теории декламации.

В конце 19 — нач. 20 вв. в Барселоне работали т-ры «Лисео» (1847), в к-ром оперные спектакли чередовались с драматическими, «Принсипаль» (создан в 1857), т-р «Одеон» (1850), «Ромеа» (1869). В репертуар т-ров входили пьесы каталанских драматургов — Русиньоля, Льянаса, де Сагарры и др. В т-ре «Тиволи» (1848), «Новедадес» (1872) наряду с драматич. спектаклями ставились сарсауэлы на каталанском и испанском языках. Кроме этих т-ров, в Барселоне в 19 в. работали т-ры: «Тирсо де Молина», «Кампос Элисеос» (1853), «Комедия», «Буэн Ретиро» и др. С конца 19 в. и в нач. 20 в. в Барселоне действуют т-ры: «Ривас» (с 1892 наз. «Каталунья») и «Эльдорадо («Консерт»), «Гран виа» (1850), «Нуэво Ретиро», «Дель Боске», «Эспанья», «Гойя», «Барселона», «Колисеум» (1928), «Комедия», «Театро Интим». В 1949 основан «Театро де Камара де Барселона».

Режим Примо де Риверы лишил Каталонию политич. свобод, преподавание каталанского языка в школах и ун-тах было запрещено. В 1931 Каталония получила нек-рую автономию, но реакция 1933—36 опять лишила страну всех прав. Победа народного фронта создает предпосылки для развития нац. культуры. Во время героич. борьбы исп. народа с фашизмом в Каталонии действовал фронтовой кукольный т-р республиканской армии, в т-ре «Аполо» (Барселона) ставились революционные пьесы. В годы франкистской диктатуры нац. культура пришла в упадок. Правительство подавляло все прогрессивные устремления каталанского народа: было запрещено издание книг на каталанском языке, публичные выступления, по радио, преподавание родного языка. Всё это вызвало упадок театр. иск-ва. В 50-х гг. в Барселоне работали т-ры: «Лисео» (опера), «Полиорама», «Комико», т-р «Кальдерон», т-р «Боррас», «Комедия», «Аполо», «Паласио де ла мусика каталана».

Лит.: R u i z i C a l o n j a J., Historia de la literatura catalana, Barcelona, [1954]; D í a z-P l a j a G., De literatura catalana. Estudis i interpretacións, Barcelona [1956]; G a r c í a S i l v e s t r e M., Historia sumaria de la literatura catalana, Barcelona, 1932; C o m e r m a V i l a n o v a J., Historia de la literatura catalana, Barcelona, [1923]. *Л. Крас.*

КА́ТАРСИС (греч. κάθαρσις — очищение; обычно как медицинский или религиозный термин) — в терминологии Аристотеля «очистительное» воздействие определённых видов иск-ва. Давая определение трагедии (см. «Поэтика», гл. VI, 1449 в), Аристотель замечает, что она осуществляет «посредством страха и сострадания очищение (катарсис) подобных аффектов». О К., производимом нек-рыми муз. произведениями, Аристотель вскользь говорит в «Политике». Однако полного разъяснения понятия К. в сочинениях Аристотеля нет. Европейская эстетич. мысль нового времени неоднократно обращалась к выяснению подлинного смысла К. До сер. 19 в. преобладало моралистич. понимание К. как нравоучительного воздействия трагедии. На эту интерпретацию понятия К. опирались теоретики классицизма (П. Корнель) и Просвещения (Э. Лессинг), стремившиеся придать т-ру воспитательное значение. С критикой моралистич. понимания К. выступил Гёте. Однако его собственная теория, согласно к-рой К. есть «гармоническое примирение страстей» в финале трагедии, не раскрывает учения Аристотеля. Новый этап в истории вопроса о К. был открыт Я. Бернайсом. Согласно его «медицинской» теории (высказана впервые в 1857), Аристотель имел в виду не этическое, а психологическое («психотерапическое») воздействие трагедии, к-рая искусственно усиливает в душе зрителя аффекты страха и сострадания и тем приводит его к разрядке и облегчению. Теория Бернайса служит отправной точкой для большинства современных исследований.

Однако имеются попытки возродить предшествующие точки зрения (напр., возвращение к взглядам Гёте у Г. Отте и Дж. Элса, 1957). Ряд исследователей стремится сочетать в раскрытии этого понятия психологич. и этич. аспекты (Э. Целлер, А. Ростаньи). Понятие К. в системе эстетич. идей Аристотеля еще не выяснено. Споры вызывает вопрос об отношении К., к-рый является, очевидно, актом эмоциональным, к познавательной функции иск-ва. В рус. и сов. науке вклад в изучение вопроса о К. внесли Н. И. Новосадский, Б. В. Варнеке, А. А. Грушка и др.

С о ч. А р и с т о т е л я: La poetica di Aristotele. Con introduzione, commento e appendice critica di A. Rostagni, Torino, 1928; то же 1945; в рус. пер.— Об искусстве поэзии, греч. текст с пер. и объяснениями В. Г. Аппельрота, М., 1893; то же, пер. В. Г. Аппельрота, со статьями А. С. Ахманова и Ф. А. Петровского, под ред. Ф. А. Петровского, М., 1957; Поэтика, пер., введение и примеч. Н. И. Новосадского, Л., 1927; Политика, пер. с греч. С. А. Жебелева, СПБ, 1911.

Лит.: Р а д ц и г С. И., История древнегреческой литературы, 2 изд., М., 1959; Т р о н с к и й И. М., История античной литературы, 3 изд., Л., 1957; Н о в о с а д с к и й Н. И., Введение к переводу «Поэтики» Аристотеля, Л., 1927; B e t n a y s J., Zwei Abhandlungen über Aristotelische Theorie des Drama, B., 1880; B u t c h e r S. H., Aristotle's theory of poetry and fine art, N. Y., 1955; E l s e G. F., Aristotle's poetics: the argument, Cambr. (Mass.), 1957. *С. А.*

КА́ТЕБ, Ясин (р. 26.VIII.1929) — алжирский драматург и писатель, журналист. Пишет на франц. яз. В 1945 был арестован за участие в антиколониалистской манифестации. В 1955 написал первую часть драматич. тетралогии «Кольцо репрессий»—«Труп в кольце» (1958, Брюссель, Т-р Мольера). Пьеса воссоздаёт атмосферу первых дней алжирской революции. В 1959 пьесами «Порошок разума» и «Предки усиливают жестокость» закончил тетралогию. В пьесе «Порошок разума» драматург рассказывает о недавнем прошлом Алжира; бичующим смехом К. разоблачает былой произвол деспотов, лихоимство власти, фанатизм церковников. О драматических событиях нац.-освободительной борьбы рассказывает пьеса «Предки усиливают жестокость». Народ выступает в пьесе в образе античного хора. В трагедии подчёркнута необходимость единения всех сил для борьбы против гнёта, во имя торжества воли над анархизмом и индивидуализмом.



С о ч.: Le cercle des représsailles, P., 1959. *В. Бал.*

КАТЕ́ЛЬ (Catel), Шарль Симон (10.VI.1773—29.XI. 1830) — французский композитор. Чл. Ин-та Франции (с 1815). Музыке обучался в Королевской школе пения и декламации у Ф. Гобера (фп.) и Ф. Ж. Госсека (композиция). Одновременно в 1790—1802 был репетитором т-ра «Гранд-Опера». К.— автор «Трактата о гармонии» (1802) и др. теоретич. работ. Как композитор приобрёл популярность оперой «Баядеры» (1810, т-р «Гранд-Опера»; в 1820 пост. в Петербурге под назв. «Баядерка») и др.

Другие оперы: «Семирамида» (1802, «Гранд-Опера»), «Ваньерская гостиница» (1807, т-р «Опера комик»), «Валлас, или Шотландский менестрель» (1817, «Опера комик»; 1821, Петербург), «Зирфиль и Флёр-де-Мирт» (1818, «Гранд-Опера»; в переработке Кавоса 1822, Петербург, под названием «Светлана, или Сто лет в один день»).

Оперы К. сценичны, отличаются мелодич. изяществом, чистотой гармонии, стройностью ансамблей, но их успеху часто мешали недоброкачественные либретто. Произведения К. высоко ценили Мегюль, Госсек, Керубини. К. принадлежит также балет «Александр у Апеллеса» (1808, «Гранд-Опера») и инструментальные соч.

Лит.: C a r l e z J., Catel, étude biographique et critique, Caen, 1894; H e l l o u i n F., P i c a r d J., Un musicien oublié. Catel, P., 1910.

КАТЕ́НИН, Павел Александрович [11(22).XII. 1792—23.V(4.VI). 1853] — русский поэт, драматург, театральный деятель. Полковник, герой Отечеств. войны 1812, К. был одним из руководителей декабристской организации — тайного Военного об-ва (1817). Печататься начал в 1810 как поэт. На протяжении многих лет был тесно связан с т-ром как драматург, критик, страстный любитель и знаток театр. иск-ва, педагог. Считая вместе с др. литераторами декабристского направления, что т-р должен показывать зрителям образцы героизма, силы духа, гражданского мужества, К. переводил произв. франц. писателей-трагиков, насыщая их вольнолюбивой лексикой, характерной для декабристской лит-ры. На петерб. сцене были пост. в переводе К. трагедии «Ариадна» Т. Корнеля (1811), «Эсфирь» Расина (1816), «Сид» П. Корнеля (1822); в 1819 шёл коллективный перевод «Горациев» П. Корнеля, в к-ром К. перевёл 4-й акт. Им же был переведён и опубликован политически острый монолог республиканца Цинны («Цинна» П. Корнеля). В исполнении совр. актёров и особенно в игре Е. С. Семёновой образы этих трагедий обрели большую силу идейного и эмоционального воздействия. Крупнейшее произв. К.— трагедия «Андромаха» (соч. 1809—19, пост. 1827). Написанная архаизированным языком, сохранявшая основные элементы классицистской формы, трагедия вместе с тем во мн. была связана с новаторскими устремлениями рус. романтизма. Восприняв античный эпос как реальный историч. материал, К. создал цельные и стихийные характеры героев, наделённых естеств. силой чувств, нравственным мужеством, непреложной потребностью действия. Трагедию «Андромаха» высоко ценил Пушкин.

К. был соратником Грибоедова в борьбе за народность и нац. самобытность лит-ры. В 1817 ими (при преобладающем участии К.) была написана комедия «Студент», высмеивавшая Н. М. Карамзина, В. А. Жуковского и всю эстетику чувствит., салонного иск-ва. Сатирич. изображением быта и нравов, индивидуализацией и жизненным опрощением языка, бытовой

характерностью образов пьеса «Студент» обозначила новый этап развития рус. комедии. В 1821 К. осуществил переделку комедии «Злой» франц. драматурга Грессе, написав на её основе пьесу «Сплетни». К. изменил общую идею франц. комедии, направив её на обличение рус. дворянского общества, ввёл реалистич. бытовые черты; язык этой пьесы во многом подготовил язык «Горя от ума».

К. считал, что предмет театр. иск-ва — человек, «человек в действии». Драматург и актёр должны «пружины сего действия, нравы, чувства и страсти изобразить верно, сильно и горячо» (см. «Размышления и разборы», «Литературная газета», 1830, №№ 32, 40, 43, 44, 50, 51). Вместе с тем К. требовал от исполнителя сдержанности, героич. приподнятости, умения сочетать поэтич. огонь, пылкость чувств, естественность сценич. поведения со строгим отбором выразит. средств, облагороженных «просвещённым вкусом». Учениками К. были В. А. Каратыгин и А. М. Колосова (Каратыгина).

Соч.: Андромаха, СПБ, 1827; Сочинения и переводы в стихах, ч. 1—2, СПБ, 1832; Письма П. А. Катенина к Н. И. Бахтину, СПБ, 1911; Письма П. А. Катенина к А. М. Колосовой, «Русская старина», 1893, т. 77, кн. 3, т. 78, кн. 4.

Лит.: Письмо В. А. Каратыгина к П. А. Катенину, «Русская старина», 1880, кн. 10, окт.; Каратыгин П. А., Записки, т. 1—2, Л., 1929—30; Бертенсон С., Павел Александрович Катенин, СПБ, 1909; [Орлов В. Н.], Катенин, в кн.: История русской литературы, т. 6, М.—Л., 1953; Родина Т. М., Русское театральное искусство в начале XIX века, М., 1961. *Т. Р.*

КА́ТЛАП, Жан Микелевич (р.14.X.1907) — латышский советский актёр и режиссёр. Нар. арт. Латв. ССР (1959). Учился на драм. курсах Э. Фельдмана. С 1928—актёр Нац. т-ра (ныне Т-р драмы Латв. ССР). Роли: Дон Карлос (1940); Крустынь, Эдгар («Блудный сын», «В огне» Блаумана), Мартин Иден (по Дж. Лондону, 1948), Шадрин («Человек с ружьём», 1949), Чацкий (1950), Тауринь («К новому берегу» Лациса, 1954), Иосиф («Иосиф и его братья» Райниса, 1956), Оскар Клява («Сын рыбака» Лациса, Гос. пр. СССР, 1950), Отелло (1952). Сценич. образам К. свойственна внутренняя насыщенность, изящество внешнего рисунка, романтич. устремлённость. С 1948 выступает как режиссёр. Пост.: «Преступление и наказание» по Достоевскому (1957), «Гамлет» (1959).

Лит.: Treimanis G., Žanis Katlaps, в кн.: Teātris un dzīve. Almanahs III, Rīga, 1959, с. 165—92. *К. К.*

КА́ТОНА (Katona), Йожеф (11.XI.1791—16.IV. 1830) — венгерский драматург. Основоположник венг. драматургии. Сын ремесленника, учился на юридич. ф-те Пештского ун-та. В юности увлекался т-ром, выступал как актёр-любитель в бродячей труппе Л. Вида. Занимался переводами пьес А. Коцебу. В 1813 написал историч. дилогию о чеш. нар. герое Яне Жижке («Жижка — вождь таборитов»), в 1814 — трагедию «Разрушение Иерусалима» и комедию «Роза, или Наивное существо среди пауков». В 1815 К. представил на драматургич. конкурс, объявленный клужским журналом «Эрдейи Музеум», историч. драму в стихах «*Банк-бан*» о заговоре венг. дворян-патриотов против нем. королевы Гертруды (13 в.). В отличие от других драматургов, обращавшихся к этой теме (Ф. Грильпарцер, Ш. Кишфалуди), К. создал патриотич. и тираноборч. драму, отразившую противоречия совр. драматургу эпохи и содержавшую глубокие социально-философские обобщения. Банк — наместник Венгрии — переживает мучительную внутр. борьбу между долгом перед королём и долгом перед народом. Остро обличительную социальную направленность придаёт пьесе образ крепостного крестьянина Тиборца. К. впервые показал на сцене характер человека из народа. Не получив ответа от жюри конкурса, К. в 1820 создал вторую редакцию пьесы, к-рая была запрещена цензурой к постановке на сцене. В ответ на это К. написал памфлет «Почему в Венгрии не может встать на ноги драматургическое искусство» (1821), но поняв безуспешность своей борьбы, К. навсегда отказывается от драматургич. творчества и уезжает в родной город Кечкемет, где поступает на службу в гор. управу. К. умер в безызвестности, так и не дождавшись постановки драмы «Банк-бан». Спустя 3 года после его смерти друг К.— актёр бродячего т-ра М. Удвархеи впервые поставил «Банк-бан» в свой бенефис в г. Кашша (ныне — Кошице). В последующие годы она была пост. в различных т-рах мн. стран. 15 марта 1848 спектакль был исполнен по требованию восставшего народа в Нац. т-ре в Пеште. В 1877 пьеса была пост. реж. Э. Паулан. Впервые в освобождённой Венгрии «Банк-бан» была пост. в 1945; в 1953 пост. в Нац. т-ре в Будапеште. За рубежом в этой пьесе в конце 19 в. выступал Т. Сальвини, в 1908 — её пост. М. Рейнхардт. Венг. композитор Ф. Эркель написал оперу «Банк-бан», к-рая была впервые пост. в 1861; в СССР пост. в Новосибирском т-ре оперы и балета (1955) и в Большом т-ре (1958).

Соч.: Összes művei, köt. 1—2, Bdp., 1959.

Лит.: «Банк-бан», в кн.: Классическая драматургия стран народной демократии, т. 2, М., 1955; Гершкович А., Й. Катона, М., 1960; Horváth I., Jegyzetek a Bánk bán sorsáról, «Tanulmányok», Bdp., 1956. *А. Гер.*

КАТРА́КИС (Κατράκης), Манос (р. 1908) — греческий актёр. Дебютировал в 1927 в афинском «Т-ре молодежи». В 1932—33 и 1935—42 выступал в Греч. нац. т-ре в ролях классич. репертуара: Корифей и Вестник («Агамемнон» и «Персы» Эсхила), Проспер («Буря» Шекспира) и др. В конце 40-х гг. подвергался преследованиям за демократич. убеждения, находился в ссылке. В 1952, на Междунар. фестивале античной драмы в Дельфах, выступил в роли Прометея («Прикованный Прометей» Эсхила). В 1955 организовал Греч. нар. т-р, где играл роли Моносандалоса (о. п. Цекураса), Ваниса («Девочка с ленточкой» Пергиалиса); Манолиоса («Христа распинают снова», инсц. по Казандзакису), Брета («Глубокие корни» Гоу и Д'Юссо) и др. Являясь руководителем Греч. нар. т-ра, К. в своих спектаклях стремится осуществить принципы массового нар. т-ра.Творч. индивидуальности К. были близки нар.-героич. образы: полководец Караискакис (о. п. Фотиадиса и Г. Ставру), Фрондозо («Фуэнтеовехуна»). Среди др. ролей: Манолис («Патухас», инсц. по Кондилакису), князь Мышкин («Идиот» по Достоевскому, инсц. Скулудиса). Снимается в кино. *Д. С.*

КАТУ́ЛЬСКАЯ, Елена Климентьевна [р.21.V(2.VI). 1888] — русская советская артистка оперы (колоратурное сопрано), педагог. Засл. деят. иск-в РСФСР (1958). В 1909 окончила Петерб. консерваторию по классу проф. Н. А. Ирецкой. С этого же года К.— солистка Мариинского т-ра. Исполняла лирич. и лирико-драматич. партии: Лакме, Джильда, Снегурочка, Розина и др. В 1913—45 К. пела в Большом т-ре. Партии: Антонида, Людмила; Царевна-Лебедь, Волхова, Марфа («Сказка о царе Салтане», «Садко», «Царская невеста» Римского-Корсакова), Джульетта («Ромео и Джульетта» Гуно) и др. К.— выдающаяся представительница сов. оперной школы, обладает высоким вок. мастерством и сценич. культурой. Голос К. особенно красиво звучал в верхнем регистре. К. выступала и как камерная певица. С 1948 К. ведёт педагогич. работу в Моск. консерватории (с 1950— профессор). Среди учеников К.: А. Масленников, Т. Милашкина, Л. Гриценко и др. Автор статей по вок. иск-ву. Гос. пр. СССР (1950) за концертно-исполнительскую деятельность.

Лит.: Грошева Е., Катульская, М., 1957. *А. Ив.*



Е. К. Катульская в ролях: 1. Волхова. 2. Леонора. «Трубадур»

КАТХА́К — одна из четырёх школ классического индийского танца. Возникла в Сев. Индии. Происходит от храмовых танцев Раджастхана и Уттар-Прадеша. Древние трактаты об инд. танце описывают К. как представление, в к-ром рассказчик излагает различные истории (катха) о боге Кришне. Рассказ сопровождается танцем, в к-ром символич. жесты воспроизводят содержание. После завоевания Индии мусульманами иск-во К. пришло в упадок. Позднее могольские правители стали приглашать исполнителей К. ко двору. В 17 в. иск-во К. возродилось, религиозный танец приобретает светский характер (танец теперь состоит из чисто ритмических движений, всё более и более сложных по мере развития танца). Совр. К. состоит из двух частей: «чистого» танца (сложные ритмич. движения) и пантомимич. представления (изображение бытовых сценок и эпизодов из легенд о Кришне). Символич. жесты сведены до минимума.

Лит.: Kay Ambrose, Classical dances and costumes of India, L., [1950]. *Мел. Б., Л. Гр.*

КАУДЕ́ЛЛА (Caudella), Эдуард (1841—1924)— румынский композитор, дирижёр, педагог. Муз. образование получил в Ясской консерватории, к-рую окончил в возрасте 12 лет; совершенствовался в Берлине, Париже и во Франкфурте-на-Майне (у А. Вьётана). Выступал с концертами как скрипач-виртуоз. С 1861 К.—профессор Ясской консерватории по классу скрипки (с 1893 — директор); одновременно в 1861—68 и в 1870—71—гл. дирижёр Нац. т-ра в Яссах. В 1872 К. написал одну из первых рум. оперетт «Ссора рэзеша» на либр. В. Александри (1872, Ясский нац. т-р). В 1880 создал одну из первых рум. опер «Олтянка» (1880, Нац. т-р, Яссы). Затем написал оперетты: «Дочь рэзеша» (1881), «Гетман Балтаг» на либр. К. Негруцци и Й. Л. Караджале (1882), «Бейзаде Эпаминонда» на либр. тех же авторов (1883), «Дорман, или Римляне и даки» (1883) и др., рум. историч. оперу «Петру Рареш». К. принадлежит музыка к спектаклям «Подземелье Гейдельберга» (1872), «Госпожа Настасия» и др.

Лит.: Poslușnicu M., Istoria muzicei la Români, Buc., [1928]. *Д. Перс.*

КА́УНАССКИЙ ТЕА́ТР (Каунасский государственный драматический театр) — первый профессиональный драматический театр Литвы. Осн. в 1920 об-вом «Творцов искусств». Режиссёром первого спектакля «Огни Ивановой ночи» Зудермана был Ю. Вайчкус, организатором и директором т-ра — поэт Л. Гира. В последующие годы в т-ре работали режиссёры Ю. Вайчкус, К. Глинскис, А. Олека-Жилинскас, А. Суткус; художники М. Добужинский, В. Дубенецкене, В. Диджюкас; актёры Ю. Сипарис, Н. Восилюте, П. Пинкаускайте, Э. Биндокайте, К. Кимантайте, Ю. Руданинскас, А. Вайнюнайте, П. Кубертавичюс, М. Миронайте, О. Римайте, Т. Вайчюнене, К. Юршис, А. Купстас, Ю. Станулис, Ю. Петраускас, Я. Ошкинайте, В. Динейка, Н. Юрашунайте, А. Жалинкевичайте, О. Курмите и др. В 1920—41 развитие т-ра тесно связано с творчеством крупнейшего лит. режиссёра Б. Даугуветиса, поставившего более 80 спектаклей.

В условиях бурж. Литвы в репертуаре т-ра преобладали пустые, развлекательные спектакли; но прогрессивные деятели литов. нац. иск-ва добивались пост. произв. Островского, Гоголя, Чехова, Софокла, Шекспира, Шиллера, Ибсена, Мольера, Гюго и других классиков мировой литературы. Вокруг т-ра группировались известные литов. писатели: К. Бинкис, Б. Сруога, В. Креве-Мицкявичюс, В. Миколайтис-Путинас, П. Вайчюнас, А. Венуолис, С. Чюрлионене-Кимантайте и др., стремившиеся ставить в своих пьесах актуальные вопросы, раскрывать социальные противоречия действительности. Но во многих драматургич. произведениях этого периода сказалась ограниченность идейных позиций их авторов. Среди наиболее значит. постановок литов. драматургии: «Патриоты» (1926), «Идолы и люди» (1928) Вайчюнаса, «Шарунас» («Зять») В. Креве-Мицкявичюса (1929), «Воскресение» Вайчюнаса (1936), «Поросль» Бинкиса (1938), «1831 год» Венуолиса (1939).

На путь подлинного искусства т-р встал в 1940, после восстановления в Литве Сов. власти («Мещане», 1940, «Разлом», 1941; «В сумерках» Венуолиса, 1941, и др.). Изменился и репертуар т-ра, на сцене появился сов. человек — творец новой жизни. Творч. подъём был приостановлен нем.-фашистской оккупацией, но сразу же после освобождения Каунаса сов. войсками (авг. 1944) т-р возрождается и включается в активную работу. Первые 3 года после освобождения коллективом руководил засл. деят. иск-в Литов. ССР Л. Суткус. К режиссуре обратились актёры: нар. арт. Литов. ССР П. Кубертавичюс, засл. арт. Литов. ССР А. Купстас, артист В. Динейка. Большое место в репертуаре т-ра занимают пьесы сов. авторов: «За тех, кто в море» (1947), «Русский вопрос» (1947), «Молодая гвардия» (1947), «Жизнь в цитадели» (1948), «Два лагеря» (1950) Якобсона и др. В 1948 была пост. пьеса Ю. Балтушиса «Поют петухи» (1948) — одно из первых произведений литов. сов. драматургии, остро обнажившей социальные противоречия в деревне бурж. Литвы.

В 1952 в т-р влилась группа молодых актёров, окончивших ГИТИС. Воспитанные в традициях МХАТа (рук. курса В. А. Орлов), молодые актёры образовали вместе с мастерами старшего поколения единый по идейным и художеств. устремлениям творч. коллектив. С 1953 т-р возглавляет режиссёр засл. деят. иск-в Литов. ССР Г. Ванцевичюс. В 1954 на декаде литов. лит-ры и иск-ва в Москве т-р показал спектакли «Накануне» Грицюса и «Женитьбу Фигаро». Были осуществлены пост.: «Живой труп» (1954), «Любовь Яровая» (1956); «Первая конная» Вишневского (1957), «Три сестры» (1960); «Иркутская история» Арбузова (1960), «Океан» Штейна (1961). Большое внимание т-р уделяет произв. литов. драматургии. Среди лучших пост.: «Жаркое лето» Грицюса (1955), «Геркус Мантас» Грушаса (1957), «Двадцатая весна» Марцинкявичюса (1958).

В труппе т-ра (1961): нар. арт. Литов. ССР — А. Вайнюнайте, П. Кубертавичюс, Ю. Лауцюс; засл. арт. Литов. ССР — К. Юрашунас, А. Мацкевичюс; артисты — Б. Курмите, О. Шаулецкайте, Л. Норейка, Л. Зельчус, Г. Толкуте, А. Вощикас, А. Йодкайте, А. Габренас, А. Мацкевичюте и др. Гл. художник — Ф. Навицкас, художник — Я. Малинаускайте.

Лит.: Каунасский муз.-драм. театр. Муз. труппа. 1940—1955, Вильнюс, 1956; то же, Драматич. труппа. 1920—1955, [Каунас, 1956] (на лит. яз.). *Р. Я.*

КА́УППИ (Kauppi), Эмиль (1875—1930) — финский композитор. Музыке обучался в Турку (1893—96) и в

консерватории в Хельсинки у Я. Сибелиуса. Заведовал муз. частью в т-рах Хельсинки и др. городов Финляндии. Автор опер «Сапожники из Нумми» (1930, Финская опера, Хельсинки), «Пир в Сульхауге» по Ибсену, музыки к спектаклям «Вечная борьба», «Самсон и Далила», «На палубе», «Островитяне» и др. Музыке К. присущи лиричность, мелодич. свежесть, непринуждённость.

КАУФМАН (Kaufman), Джордж (р.14.XI.1889)— американский драматург и антрепренёр. С 1912 работал фельетонистом в газетах Вашингтона и Нью-Йорка. Первая комедия — «Кто-то в доме» (1918). К. писал часто в содружестве с др. драматургами. Среди его пьес: «Американские дороги» (1938), «Гость к обеду» (1939), переведена на рус. яз.), «Парк-авеню» (1946), «Большой золотой кадиляк» (1953), «Шёлковые чулки» (1955) и др. Поставлены в коммерч. т-рах Бродвея. Пьесы К.— преим. лёгкие комедии, рассчитаны на развлечение бурж. зрителя. *Э. Г.*

КАУЦКИЙ, Венцеслав (1857—1917) — болгарский композитор и дирижёр. Муз. образование получил в Пражской консерватории. Служил воен. капельмейстером. С 1900 — член «Болг. муз. союза», ставившего своей целью развитие муз. образования в Болгарии. К.— один из создателей (совм. с И. *Ивановым*) первой нар. болг. оперы «Камен и Цена» (1911, София). *Н. Дубр.*

КАУШУ́ТОВ, Ата (1903—1955) — туркменский советский писатель, драматург. В 1920, после окончания сельской школы учился на учительских курсах, затем в Совпартшколе и в Коммунистич. ун-те трудящихся Востока в Москве (КУТВ). Лит. деятельность начал в 1922. Первые пьесы — «Закаспийский фронт» (1923), «Кровавый лес» (1928). К. принимал активное участие в организации туркм. драм. студии в Ашхабаде (1926), был её директором. В последующие годы написал пьесы «Джума» (1939) о революц. борьбе в Туркмении, «Гёр оглы» (1942) по мотивам нар. эпоса (пост. в Туркм. т-ре драмы, Ашхабад). *Л. Ан.*

КАУЭР (Kauer), Фердинанд (18.I.1751 — 13.IV. 1831) — австрийский композитор. Работал капельмейстером «Йозефштадттеатра» и «Леопольдштадттеатра» в Вене и т-ра в Граце. Известен как автор многочисленных (ок. 200) опер и зингшпилей. Оперы К. «Дунайская русалка» («Дева Дуная», 1798, Вена) и «Королева звёзд» (1809) долго сохранялись в репертуаре австр. т-ров. В 1803 «Дунайская русалка» была пост. в Петербурге (под назв. «Леста, Днепровская русалка» с изменённым либр.; в основу первых трёх частей оперы была положена «Дунайская русалка»). Популярность этого произв. побудила нек-рых композиторов (С. Давыдов, К. Кавос и др.) написать продолжения оперы. К. принадлежит «Школа пения» (ок. 1790) и много сочинений в различных жанрах.

Лит.: Manschinger K., F. Kauer, W., 1929 (Diss). *Л. М.*

КАФЕ́-ШАНТА́Н (франц. café-chantant, от café— кафе, ресторан и chantant — поющий) — кафе или ресторан, в к-ром демонстрируется эстрадная программа лёгкого, развлекательного характера. Первые К.-ш. появились во Франции в 50-х гг. 19 в. Здесь выступали певцы и певицы, исполнявшие злободневные, а часто и фривольные песенки. В России с конца 19 в. в ресторанах и трактирах выступали хоры, ансамбли арфисток, чтецы, акробаты, танцоры, фокусники, звукоподражатели. Популярностью пользовались гармонист П. Невский, куплетисты С. Сокольский, Ю. Убейко, С. Сарматов, П. Троицкий и др. Но преимуществ. внимание владельцы К.-ш. уделяли выступлениям певиц (шансонеток), исполнявших двусмысленные песенки и демонстрировавших туалеты.

После Октябрьской революции К.-ш. прекратили своё существование (на короткое время возродились в первые годы нэпа).

Лит.: Кузнецов Е., Из прошлого русской эстрады. Историч. очерки, М., 1958. *М. Зон.*

КА́ФКА (Kafka), Франц (3.VII.1883—3.VI.1924)— австрийский писатель. Чех по национальности. В 1906 окончил юридич. ф-т Нем. ун-та в Праге. Автор рассказов, повестей, романов. С конца 40-х гг. значит. распространение во Франции, Италии, Австрии, Германии и др. странах получили инсценировки его романов «Процесс» (1947, «Т-р Мариньи», труппа Рено—Барро, Париж), «Замок» (1953, «Шлоспарк-т-р», Берлин), повести «Метаморфоза» (1962, «Т-р Сатиры», Рим). К. оставил неоконч. драму «Сторож склепа» (1950, «Карманный т-р», Париж). Творчество К. сформировалось в значит. степени под влиянием нем. романтизма и отчасти экспрессионизма. Его произв. выражают обострённое, болезненное восприятие бесчеловечности обществ. отношений в бурж. действительности, ощущение абсурдности бурж. порядков, а также чувство тревоги, одиночества индивида, окружённого и затравленного враждебными силами. Для произв. К. характерны элементы фантастики, иррационального, алогизма, приёмы иронии, гротеска, усложнённый аллегоризм повествования. Художеств. манера К. оказала влияние на творчество драматургов Э. *Ионеско*, С. Беккета (Франция), Ф. Дюрренматта, М. Фриша (Швейцария) и нек-рых драматургов в ФРГ.

Лит.: Копелев Л., Сердце всегда слева, М., 1960, с. 170—89. *Д. С.*

КАФФАРЕ́ЛЛИ (Caffarelli; наст. имя и фам.—Гаэтано Майорано, Majorano) (12.IV.1710—31.I. 1783)—итальянский артист оперы (сопранист). Пению обучался сначала у П. Кафаро, затем у Н. Порпора в Неаполе. Впервые выступил на оперной сцене в 1726 в римском т-ре «Валле» в женской партии Альвиды («Вальдемар» Сарро). В 1730—33 с успехом пел в т-рах Венеции, Турина, Милана, Рима, Болоньи. В 1738 выступал в Лондоне в операх Генделя. Гастролировал в Мадриде, Вене, Париже. Исполнял ведущие партии в операх Галуппи, Перголези и др. В 1755 оставил сцену. Один из известных певцов-кастратов 18 в., представитель вок. школы бель канто, К. особенно успешно исполнял патетич. арии, в совершенстве владел колоратурной техникой и кантиленой.

Партии: Митридат, Сифак, Арминий («Тигран», «Сифак», «Германик» Порпора), Пирр, Ормант («Кай Фабриций», «Эврисфей» Гассе) и др.

Лит.: Faustini-Fasini E., Gli astri maggiori del bel canto: G. Majorano detto Caffarelli, «Note d'archivio»..., Roma, 1938, № 3—6. *Св. Г.*

КАХХА́Р, Абдулла (р. 17.IX. 1907) — узбекский советский писатель, драматург. Чл. Коммунистич. партии с 1952. Род. в семье кузнеца. В 1934 окончил Среднеазиатский гос. ун-т. Лит. деятельность начал в 1924. К драматургии обратился в послевоен. годы. Первая пьеса К. «Шёлковое сюзане» (1-й вариант — «На Новой земле», Гос. пр. СССР, 1952) посвящена борьбе молодёжи за освоение безводных земель. Пост. в Т-ре им. Хамзы (1952), в Москве, Ленинграде, многих т-рах СССР, т-рах стран народной демократии. Сатирич. комедия «Больные зубы» (1954, Т-р им. Хамзы) высмеивает пережитки прошлого, феодально-байское отношение к женщине. Пост. т-рами Ср. Азии, Казахстана. В своих пьесах К. создаёт яркие самобытные характеры; язык писателя афористичен, полон нар. юмора. К. перевёл на узб. яз. произв. Гоголя, Тренёва, Л. Толстого.

Соч.: Избр. произведения. В 3 тт., Ташкент, 1957 (т. 1... пьесы).

Лит.: Боролина Н. В., Абдулла Каххар, Ташкент, 1957; Абушаматов Х. Ш., Абдулла Каххар, Ташкент, 1957. *А. Р.*

КАЦ, Сигизмунд Абрамович [р.22.III(4.IV).1908]—советский композитор. В 1932 окончил муз. техникум им. Гнесиных в Москве (класс композиции М. Ф. Гнесина), в 1937 — Моск. консерваторию (класс композиции В. А. Белого). Писал музыку к постановкам Моск. ТЮЗа. Автор оперы «Капитанская дочка» по Пушкину (1941, Москва, пост. на радио), оперетт «Взаимная любовь» (1940, Ленингр. т-р муз. комедии), «Я вам пишу» (1944, Москва, пост. на радио), «Южная ночь» (совм. с Н. Богословским; 1948, Ивановский т-р музкомедии), «Чемпион мира» (1950, Ростовский-на-Дону т-р муз. комедии), «Звёздный рейс» (1961, там же), музыки для т-ра, цирка, кино. Муз.-сценич. произв. К. отличаются выразит. мелодикой и лиричностью. К. принадлежит также мн. песен и др. соч. Гос. пр. СССР (1950).

КАЧА́ЛОВ (наст. фам.— Шверубович), Василий Иванович [30.I(11.II). 1875, Вильна,—30.IX. 1948, Москва] — русский советский актёр. Нар. арт. СССР (1936). Род. в семье священника. Будучи учеником гимназии, выступал в любительских спектаклях (Хлестаков; Подколёсин — «Женитьба», Несчастливцев и др.). Встреча в 1892 с П. Н. Орленевым укрепила решение К. стать актёром. Поступив в 1893 на юридич. ф-т Петерб. ун-та, К. принимал участие в драм. студенческом кружке, к-рым руководил В. Н. Давыдов. Большой успех в роли Несчастливцева (1895), отмеченный прессой, определил переход К. на проф. сцену. В 1896—97 К. работал в т-ре А. С. Суворина (т-р Лит.-художеств. об-ва, Петербург); летом 1897 участвовал в гастрольной поездке В. П. Далматова, исполняя крупные роли (Борис Годунов —«Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого и др.); в 1897—1900 играл в Казани, Саратове в Товариществе актёров под упр. М. М. Бородая, роли: Митя («Бедность не порок»), Дудукин («Без вины виноватые»), кн. Шаховской («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого), Грозный («Василиса Мелентьева» Островского и Гедеонова, «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), Горацио («Гамлет»), Кассий («Юлий Цезарь»), Президент («Коварство и любовь») и др.



В. И. Качалов.

Весной 1900 К. вступил в МХТ и вскоре стал одним из ведущих мастеров труппы, определявших идейно-творческое лицо т-ра. Работа под рук. Станиславского и Немировича-Данченко заставила К. многое пересмотреть в своём артистич. опыте, отказаться от приподнято-декламац. приёмов игры и придти к сдержанной, глубокой и благородной простоте исполнения. В 1900—1948 К. сыграл в МХАТ 55 ролей. Уже первое его выступление на сцене МХТ в роли царя Берендея («Снегурочка», 1900) имело огромный успех. К. обладал огромным сценич. обаянием, редким по красоте голосом, пластичностью движений. Актёр-мыслитель, он утверждал в своём творчестве гуманистич. идеалы, отвечая на самые важные и волнующие вопросы современности. Каждое выступление К. становилось общественным событием. Он стал любимейшим актёром рус. демократич. интеллигенции. В образах чеховских героев (Тузенбах, 1902; Трофимов, 1904) К. выразил неприятие современной действительности, веру в будущее, предчувствие надвигающихся социальных перемен. В ролях Иванова (о. п. Чехова, 1904) и Иоганна Фокерата («Одинокие» Гауптмана, 1903) он показал одиночество и бунт человека, мучительно ощутившего всю ограниченность, лицемерие и ханжество мещански-обывательского строя жизни. За внешней мягкостью и лиризмом образов К. ощущались глубокий протест и возмущение несправедливостью бурж. общества. С беспощадной правдивостью, социальной остротой и исключит. мастерством перевоплощения играл К. босяка Барона («На дне», 1902) — одну из своих наиболее прославленных ролей, исполнявшуюся им в течение 45 лет. Создав образ Протасова («Дети солнца», 1905) — талантливого учёного, мечтающего о человеке, который вырвет у природы её глубокие, чудесные тайны (слова самого К.), артист в то же время с тонким юмором и иронич-ностью выявлял в Протасове черты интеллигента, не умеющего найти пути к народу. В сложном и многогранном образе Юлия Цезаря (о. п. Шекспира, 1903), воплощённом с большой трагич. мощью и пластич. совершенством, К. раскрывал крушение цезаризма, тему власти, лишённой нар. поддержки и неуклонно идущей к своей гибели. Создание этой роли утвердило К. в ряду крупнейших исполнителей Шекспира в мировом т-ре. Идейная направленность творчества К. сближала его с революционно-демократич. кругами. В 1903—04 на квартире К. скрывался большевик Н. Э. Бауман (в донесениях обер-полицмейстера Трепова К. значился как «личность неблагонадёжная»). В годы, предшествующие революции 1905, и позже К. принимал участие в благотворительных студенч. концертах. Во время заграничных гастролей МХТ в 1906 он выступал в Берлине с чтением «Песни о Буревестнике» Горького.

В произведениях рус. классики, в её жизнеутверждающем реализме К. находил могучий источник творчества. Не замыкаясь в рамках определённого амплуа, он создавал яркие, характерные образы, исполненные то высокого драматизма, то комедийной остроты и тонкого юмора: Пимен («Борис Годунов», 1907), Глумов («На всякого мудреца довольно простоты», 1910), Каренин («Живой труп», 1911), Горский («Где тонко, там и рвётся» Тургенева, 1912). В ролях Чацкого (1906 и 1914), Дон Гуана («Каменный гость» Пушкина, 1915), Бранда (о. п. Ибсена, 1906), Гамлета (1911) К., увлекая зрителей силой напряжённой, пытливой мысли, глубиной трагизма, совершенством мастерства, достигал больших философских обобщений. Не принимая символич. замысла реж. Г. Крэга, ставившего «Гамлета» во МХТ, К. создал глубоко реалистич. образ мыслителя, задумавшегося над судьбами челове-

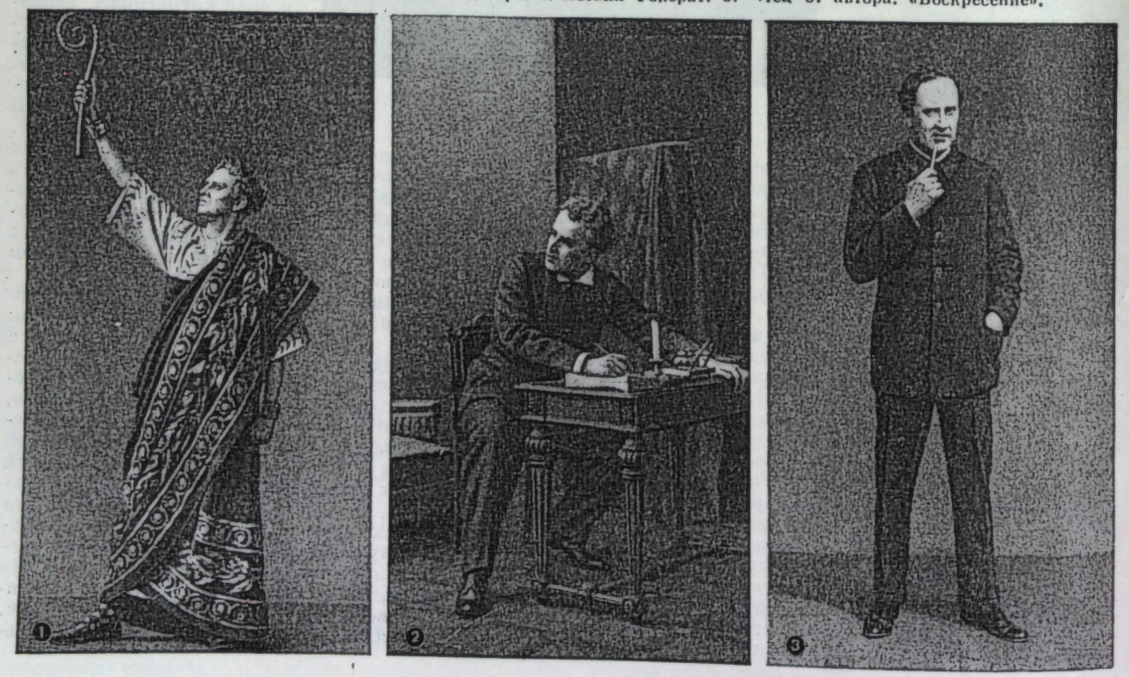
чества, охваченного желанием уничтожить зло на земле, трагичного в своём бессилии изменить мир. В декадентской пьесе Л. Н. Андреева «Анатэма» (1909), вопреки автору, утверждавшему бесплодность, обречённость всякой борьбы, К. создал трагич. образ современного Мефистофеля — Анатэмы, полный беспощадного сарказма и разрушительного пафоса. Пытаясь преодолеть болезненность и душевную раздвоенность Ивана Карамазова («Братья Карамазовы» по Достоевскому, 1910), К. переосмысливал образ, стремясь раскрыть в нём страстную веру в силу разума, дерзновенно разрушающего все преграды на пути к познанию. В то же время, играя роли Николая Ставрогина (о. п. по роману Достоевского «Бесы», 1913) и Фёдора Краснокутского («Будет радость» Мережковского, 1916), К. был не в силах преодолеть идейную ущербность этих персонажей.

Октябрьская революция открыла перед К. новые творч. горизонты. Стремясь к воплощению героико-романтич. темы, он мечтал о создании галереи монументальных образов мировой классики—от Прометея Эсхила и Эдипа Софокла до Фауста Гёте. В первые послереволюц. годы К. выступал в концертах, читая произв. Горького, Шекспира, монологи из «Манфреда» Байрона, «Двенадцать» и «Скифы» Блока, репетировал пьесу Блока «Роза и крест» (роль Гаэтана). Во время гастролей части труппы МХТ в Харькове в июле 1919 К. оказался отрезанным от Сов. России белогвардейской армией; возглавив т. н. «качаловскую группу» МХТ, К. играл с ней в 1919—22 в Болгарии, Югославии, Чехии, Германии, Австрии, Скандинавских странах. Вернувшись в Москву в мае 1922, К. принял участие в гастролях МХТ по Европе и Америке (1922 —24). Выступил за границей в трёх

В. И. Качалов в ролях: 1. Тузенбах. 2. Вершинин. 3. Захар Бардин. 4. Барон.



В. И. Качалов в ролях: 1. Юлий Цезарь. 2. Иоганн Фокерат. 3. Чтец от автора. «Воскресение».



новых ролях: Царь Фёдор («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого), Гаев («Вишнёвый сад»), Штокман («Доктор Штокман» Ибсена).

В советское время в созданных К. образах, наряду со страстным и мужественным гуманизмом, с утверждением героич. начала в человеке, по-новому, с особой остротой проявились тенденции к сатирич. обличению. В 1926 он саркастически гневно сыграл роль Николая I («Николай I и декабристы» Кугеля) — царя-провокатора, лицемерного, трусливого и жестокого. В 1927 в спектакле «Бронепоезд 14-69» с огромным мастерством и патриотич. силой сыграл роль партизанского вожака Вершинина. «Образ Вершинина,— писал К., — обогатил меня творчески и расширил мое мироощущение, впервые открыл мне многое» (газ. «Советское искусство», 1933, 26 окт.). Роль «От автора» в «Воскресении» (по Л. Н. Толстому, 1930) стала одной из вершин его творчества. По словам Станиславского, К. создал «не только блестящую роль, но целый новый жанр — голос автора, его душу». В этом новом качестве чтеца-актёра, ведущего спектакль, К. сумел с позиций сов. художника выразить гуманизм Толстого, его лирику и, следуя ленинской оценке, показать Толстого как горячего протестанта, страстного обличителя, великого критика. Беспощадно, публицистически остро разоблачал К. в роли Захара Бардина («Враги», 1935) истинную природу бурж. либерализма, создав образ большого историч. масштаба. В этот период по-новому зазвучали в исполнении К. его прежние роли. При возобновлении пьесы Гамсуна «У врат царства» (1927) К., вернувшись к любимой им роли Ивара Карено, созданной впервые в 1909, пересмотрел пьесу, устранив черты «ницшеанства» и анархич. индивидуализма. Определяющими в образе Карено стали тема социального протеста, идейная непримиримость, самоотверженное упорство и бескомпромиссность учёного, отстаивающего свои убеждения. В новой редакции «Горя от ума» (1938) 63-летний К. с выдающимся успехом вновь играл Чацкого, раскрыв с особой глубиной его взволнованность чувств, вольнолюбие, достигнув гармонического слияния лирич. и гражданственных черт образа.

Значительное место в творчестве К. занимала его деятельность на эстраде и работа на радио, здесь он раскрылся как непревзойдённый мастер художественного слова и актёр-мыслитель. Репертуар К. был необычайно широк, он включал, помимо отрывков из пьес русской и зарубежной классики, прозу Гоголя, Толстого, Чехова, Горького, поэзию Пушкина, Лермонтова, Блока, Маяковского, Есенина, Багрицкого и др. На концертной эстраде, где, по выражению Немировича-Данченко, К. был так же велик, как Шаляпин, он создал образы Эгмонта (о. п. Гёте), Ричарда III; Брута и Антония («Юлий Цезарь» Шекспира), Фамусова; Дон Кихота (радиокомпозиция по роману Сервантеса) и мн. др. К. создал особый жанр эстрадного исполнения драм. произведений, т. н. «монтажи», в к-рых играл по нескольку ролей (сцены из 4-го акта «На дне», 2-й акт «Гамлета», 1-й акт «На всякого мудреца довольно простоты» и др.). Снимался в кино — Губернатор (фильм «Белый орёл»), чтец вступления в фильме «Путёвка в жизнь». Гос. пр. СССР (1943).

Лит.: Ежегодник Москов. Художеств. театра за 1948 г., т. 2. (Памяти В. И. Качалова), М.—Л., 1951 (имеется библ.); В.И.Качалов. Сборник статей, воспоминаний, писем, М., 1954 (имеется библ.); Эфрос Н. Е., В. И. Качалов, П., 1920; Кугель А. Р., В. Качалов. Жизнь и творчество, М.—Л., 1927; Дурылин С., Василий Иванович Качалов, М.—Л., 1944; Марков П. А., Театральные портреты, М.—Л., 1939, с. 107—122; Виленкин В. Я., Качалов, М., 1962. *Н. Ч.*

КАЧА́ЛОВ, Михаил Арсеньевич [р.10(23).II.1900]— русский советский артист оперетты. Засл. арт. РСФСР (1945). Чл. Коммунистич. партии с 1939. С 1923 пел в хоре Дмитровского т-ра оперетты (Москва). С 1929— солист Моск. т-ра оперетты. Роли: Эдвин («Сильва» Кальмана), Джим («Роз-Мари» Стодгардта и Фримля), Гектор («Мадам Фавар» Оффенбаха), Адам («Продавец птиц» Целлера), Андрейка, Степан, Басов, Борис («Свадьба в Малиновке», «Моя Гюзель», «Девушка из Барселоны», «Год спустя» Б. Александрова) и др. *А.Ив.*

КА́ЧО (Kacsóh), Понграц (1873—1924) — венгерский композитор. Автор оперетт «Витязь Янош» (1904), «Мэри-Энн» (1908) и др.; опер на историч. и романтич. сюжеты: «Шиповник» (1905), «Ракоци» (1906) (пост. на сцене Будапештского оперного т-ра), «Доротея» (1929, Сегедский нац. т-р). Предшественник Ф. Легара и И. Кальмана, К. вошёл в историю венг. музыки как автор оперетт. Его оперетта «Витязь Янош» (на либр. К. Баконя, по мотивам Ш. Петёфи) заложила основу нац. венг. оперетты; нар. мелодии и танц. ритмы сочетаются в ней с элементами классич. оперетты 19 в. К.— автор музыки к драм. легенде из венг. нац. истории «Колокол Арпада», к драме Ф. Мольнара «Лилион» (1909). Сценич. музыка К. характеризуется лёгкостью, изяществом, нац. колоритом. К. писал также статьи о музыке. *Н. Дубр.*

КАЧЧИ́НИ (Caccini), Джулио (1549—1618) — итальянский певец и композитор. См. *Камерата.*

КАШАКАШВИ́ЛИ, Валериан Сардионович [8(20).V. 1899—19.VIII.1954] — грузинский советский артист оперы (баритон). Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1943). В 1923 окончил Тбилисскую консерваторию по классу проф. А. Джакели. В 1923—25 выступал в Тбилисском т-ре оперы и балета. В 1925 совершенствовался в Милане у солиста т-ра «Ла Скала» проф. М. Саммарко, выступал затем под псевд. Кашели и Торели в Милане, Риме, Генуе, Пизе и др. городах Италии. С 1928 К.—солист Т-ра оперы и балета им. Палиашвили. Вначале пел партии баритона, с 1933— драматич. тенора. С 1928 вёл педагогич. работу (с 1945 — проф. Тбилисской консерватории).

Партии: Киазо («Даиси» Палиашвили), Валентин («Фауст»), Тонио, Канио («Паяцы»), Амонасро, Радамес («Аида»), Скарпиа, Каварадосси («Тоска»), Манрико («Трубадур»), Отелло, Яго («Отелло» Верди), Риголетто и др. *Ш.М.*

КАШАУБА́ЕВ, Амре (1892—6.XI.1934) — казахский народный певец, артист. Завоевал популярность проникновенностью исполнения казах. нар. песен. В 1920—25 участвовал в выступлениях любительской казахской труппы в Семипалатинске. Летом 1925 был командирован Наркомпросом РСФСР в Париж на Всемирную этнографич. выставку, где выступил с большим успехом (в 1927 гастролировал в Германии). В 1925 поступил в труппу вновь образованного казах. т-ра в Кзыл-Орде. Участвовал в концертных выступлениях и играл эпизодич. роли в драм. спектаклях. В 1933 перешёл в Казах. муз. т-р (Алма-Ата).

Лит.: Анов Н., Имени Амре Кашаубаева, газ. «Алма-Атинская правда», 1954, 16 июля, № 118, с. 3. *Н. Л.*

КАШЕВА́РОВА, Ольга Афанасьевна [р. 22.V (4.VI).1905] — русская советская артистка оперы (сопрано). Нар. арт. РСФСР (1956). Чл. Коммунистич. партии с 1945. Пению училась в Ленингр. консерватории (сначала — у Девос-Соболевой, затем — у Меровича). С 1931 К.— солистка Т-ра оперы и балета им. Кирова. Создательница проникновенных лирических образов, К. с особым иск-вом исполняла партии, требующие высокого вок. мастерства и сценической культуры.

Партии: Амина («Емельян Пугачёв» Коваля), Наталья («В бурю» Хренникова), Татьяна, Тамара; Маша («Дубровский»), Оксана («Ночь перед Рождеством»), Кума («Чародейка» Чайковского, Гос. пр. СССР, 1942), Маргарита («Фауст»), Леонора («Трубадур»), Микаэла и др.

Лит.: Соллертинский И., «Чародейка», «Правда», 1941, 25 марта, № 83; Богданов-Березовский В. М., О. А. Кашеварова, Л., 1950 (Мастера ленинградской сцены).

КА́ШИН, Даниил Никитич (1769 — дек. 1841) — русский композитор, певец, дирижёр, собиратель рус. нар. песен. До 1798 — крепостной. С 1790 находился за границей, в Италии. С 1798 с помощью поэта С. Глинки, театр. деятелей Ф. Карина, Е. и С. Сандуновых К. получил вольную. Поселившись в Москве, выступал как пианист и дирижёр собств. произведений. С 1806 издавал «Журнал отечеств. музыки». После 1812 дирижировал спектаклями итал. оперной труппы. Автор опер: «Наталья — боярская дочь» по повести Карамзина (1800, Петербург, с участием К. Сандуновой), «Сельский праздник» (1807), «Ольга Прекрасная» (1809) и др., пролога с хором и балетом «Боян, древний Песнопевец Славянский» (1808) (все пост. в Москве). В соч. К. широко использованы темы и интонации рус. нар. песен.

Лит.: Записки С. Н. Глинки, СПБ, 1895; А с а ф ь е в Б. В., Русская музыка от начала XIX столетия, М. —Л., 1930.

КАШИ́РИН (наст. фам.— Б л а г у ш и н), Александр Иванович (1858—1926) — русский актёр. С 1881 работал в Воронежском т-ре (антреприза К. И. Бессонова). Затем играл в Ростове-на-Дону, Орле, Киеве, Харькове, Саратове, Казани и др. городах; занимал амплуа т. н. «рубашечного героя» и любовника-простака. В 1902—04 был актёром Александринского т-ра. К. исполнял роли Бориса Годунова («Царь Фёдор Иоаннович» А. К. Толстого), Рогожина («Идиот» по Достоевскому), Никиты («Власть тьмы»). «В „Власти тьмы“, — писал про К. критик А. Р. Кугель,— он поистине превосходный Никита. Играет просто и ясно, душой чувствует народную жизнь». Оставив столичную сцену, К. снова играл в провинции. Актёр-самородок, К. обладал большой искренностью, непосредственностью, чувством юмора, игра его была отмечена сердечной теплотой и обаянием.

Е. Ген.

КАШИ́РСКАЯ, Мария Ефимовна [р.12(25).VI.1913]— русская советская актриса. Нар. арт. Чуваш. АССР (1962). Чл. Коммунистич. партии с 1947. Окончила Моск. театр. уч-ще (1937). С 1944 — в труппе Рус. т-раЧуваш.АССР (Чебоксары). Играя разнообразные роли — от драматич. до остро характерных комедийных — К. использует смелые, резкие краски. Особенно удаются актрисе образы женщин, внешне сдержанных, но обладающих богатым внутренним миром.

Роли: Ольга («Так и будет» Симонова), Сюзанна, Лариса, Кручинина; Маша («Три сестры»), Соня («Аристократы), Глория Паттерсон («Остров Афродиты» Парниса); в пьесах чуваш. драматургов: Пинерби («Айдар» Осипова), Анюк («Из дремучего леса» Ржанова) и др.

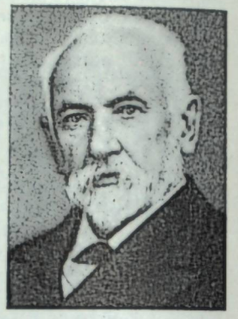
А. Ив.

КА́ШКА (Kaška), Ян (20.VIII.1810—21.VII. 1869) — чешский актёр. В 1824 участвовал в любительских кружках. После посещения Сословного т-ра (Прага), где выступал Й. К. Тыл, К. вошёл в труппу любительского т-ра Тыла, спектакли к-рого шли в т. н. «Каэтановом доме» (1834). К. стал горячим последователем своего учителя. Тыл поручал К. комич. роли. В 1842 К. был приглашён в труппу Сословного т-ра. Выступая здесь в ролях нац. репертуара, К. сформировался как реалистич. актёр. Был первым актёром в чеш. т-ре, создавшим живые, яркие образы простых чеш. людей: музыкант Калафуна («Волынщик из Стракониц», роль написана Тылом специально для К.), чистильщика одежды Картачека («Банкрот»). Играл своеобразные, отмеченные нац. колоритом роли сельских парней-увальней, сыновей деревенских богатеев Гонзы, Килиана («Видения Ирхика», «Марьянка — мать полка» Тыла) и др. Сценич. образы К. отличались глубоким проникновением актёра в психологию героя, раскрытием их социальной сущности. Играя роль монаха Блажея («Ян Гус» Тыла), К. так остро обличал шарлатанство и ханжество духовенства, что присутствовавший на одном из спектаклей начальник полиции отдал распоряжение установить за К. полицейский надзор. Иск-во К. было исполнено гражданского патриотизма. К. стремился закрепить и развить традиции нац. т-ра, уделял много внимания любительским кружкам, где воспитывал новое поколение чеш. проф. актёров. Любительским коллективам К. посвятил свою книгу «Театральный любитель» (1845), в к-рой впервые в истории чеш. т-ра сформулировал осн. принципы актёрского реалистич. иск-ва. В 1851 К. был выслан австр. полицией из Праги. В 1852 вернулся в т-р и продолжал выступать в пьесах Тыла, пропагандировать его иск-во.

Соч.: Divadelni ochotnik, Praha, 1845; Zapisky stareho komedianta, Praha, 1864.

Л.Сол.

КАШКИ́Н, Николай Дмитриевич [27.XI(9.XII) 1839—15.III.1920] — русский музыковед, критик, педагог. С 18-летнего возраста обучался музыке у А. Дюбюка, пел в хоре Рус. муз. об-ва. Обратив внимание на выдающиеся муз. способности К., Н. Г. Рубинштейн пригласил его преподавать историю музыки в Моск. консерватории. Здесь К. работал до 1908. Более 50 лет (с небольшими перерывами) К. вёл муз. хронику в моск. газетах. Написал много статей, вт. ч. о Глинке, Чайковском, Н. Рубинштейне и др. С нач. 1890-х гг. К.пропагандировал творчество Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, Чайковского. Написал «Очерк истории русской музыки» (М., 1908) — первую работу, дающую краткое изложение истории рус. музыки с древних времён до начала 20 в.



Соч.: Оперная сцена Московского имп. театра, М., 1897 (подпись Н. Дмитриев); Частная русская опера и её задачи, газ. «Моск. вед.», 1902, 25.VI, № 172; Кризис оперных сцен, газ. «Русское слово», 1910, № 201, 207, 209, 214, 216; «Троянцы в Карфагене». Опера в 5 д. Г. Берлиоза, газ. «Моск. вед.», 1899, 16.XII, № 346; «Валькирия», опера в 3 д. Р. Вагнера, там же, 1902, 10.II, № 41; «Каменный гость» А. Даргомыжского, газ. «Русское слово», 1906, 21.XII, № 309, 310; «Вильям Ратклиф», опера Ц. А. Кюи, газ. «Моск. вед.», 1900, 15.XII, №№ 346, 355.

Лит.: Я к о в л е в Вас., Н. Д. Кашкин, М.—Л., 1950.

КА́ШМЕН (Cushman), Шарлотт (25.VII.1816—18.II. 1876) — американская актриса. Творч. деятельность начала в 1835 в «Тремонт тиэтр» (Бостон) как оперная певица, но вскоре потеряла голос. В 1836 К. успешно дебютировала в «Бауэри тиэтр» (Нью-Йорк). Играла преим. героич. роли, создавала образы волевых героинь, протестующих против бесправия и угнетения женщины, унижения человеческого достоинства. С успехом играла в пьесах Шекспира: леди Макбет, Ромео; Гонерилья («Король Лир»), Порция («Венецианский купец»). Гуманистич. направленность творчества К. ярко проявилась в изображении её современниц —Ненси Сайкс («Оливер Твист» по Диккенсу). Большое место в творчестве К. занимала мелодрама — Мег Мерилайс («Гай Меннеринг» по В. Скотту).

Другие роли: Бельвидера («Спасённая Венеция» Отвея), Роксана («Королевы-соперницы» Ли), Лидия («Соперницы» Шеридана) и др.

Лит.: P r i c e W. T., A life of Charlotte Cushman, N. Y., 1894; S t e b b i n s E., Charlotte Cushman, her letters and memoirs of her life, Cambr., 1879; C o a d O. S., M i m s E., The American stage, New Haven, 1929; C l e m e n t C., Charlotte Cushman, в кн.: American actors series, v. 4, Boston, 1882.

К. Б.

КАШМИ́РСКИЙ ТЕА́ТР И ДРАМАТУРГИ́Я. Кашмирский т-р восходит к древним образцам народного и храмового искусства Индии. С древних времён правители Кашмира содержали при своих дворах труппы придворных актёров, оказывали покровительство храмовым музыкантам, певцам и танцовщикам. Представления, разыгрываемые при дворах по случаю религ. праздников и разл. знаменательных событий, представляли собой пышные, красочные зрелища на мифологич. темы, с большим количеством действующих лиц, сочетали танец, слово, пение, музыку и пантомиму.

В 14 в., с приходом к власти могольских падишахов-мусульман, не поощрявших развития т-ра, театр. иск-во Кашмира пришло в упадок. Сохранились только нар. сатирич. представления бродячих актёров—бхандов. Представления бхандов, известные под названием джахи, популярны в Кашмире до наст. времени. В свободное от полевых работ время бханды переезжают из одной деревни в другую, разыгрывая свои импровизац. представления. Выступления бхандов сопровождаются игрой на нар. инструментах (нагара, дхол, шахнаи). Особенно популярна театр. форма дерза патхер—сатирич. представления, отражающие жизнь кашмирской деревни, борьбу крестьян против англ. колониализма. Бханды часто строят свои выступления на местном, злободневном материале.

Первые попытки создания в Кашмире т-ра совр. типа относятся к 40-м гг. 20 в.: в это время появились первые любительские театр. коллективы—«Клуб любителей драматического искусства», «Раштрия Кала Мандир» и др.

После завоевания Индией независимости (1947) писатели, художники, актёры и музыканты объединились в организацию — Кашмирский нац. культурный фронт, к-рый возглавил видный обществ. деятель Кашмира Ходжа Гулам Мухаммад. Национальный культурный фронт руководит работой любительских коллективов Кашмира, ставит своей задачей возрождение нац. иск-ва, изучение и использование лучших традиций классич. наследия. Становлению совр. К. т. и д. способствовали также переводы пьес с разл. инд. яз., гл. обр. с хинди и урду. Переводные пьесы подготовили появление оригинальных произведений. В 40—50-е гг. кашмирский т-р обогатился новыми жанрами — оперой, муз. драмой. Значит. роль в развитии этих театр. форм сыграл драматург Динанатх Надим. В своих произв. он широко использует классич. сказочные мотивы кашмирского фольклора. Большой популярностью пользуется его драма-сказка «Пчела и Нарцис», к-рая символизирует победу добра и мирного созидания над силами зла и разрушения. Глубоким гуманизмом проникнута пьеса-сказка «Гималаи» Рошана и Надима.

Драматурги Кашмира пишут преимущественно одноактные пьесы, дающие возможность писателям быстро откликнуться на животрепещущие вопросы общественной и политич. жизни.

Мел. Б.

КА́ШПАРЕК (Kašpárek) — персонаж чешского т-ра кукол, главный комич. герой нар. кукольных представлений. До появления К. (ок. 1820) этот персонаж назывался Пимпрле (Петрушка). К. — добродушный жизнерадостный чеш. крестьянин, шутник и балагур. Образ К. пользуется в Чехословакии широкой популярностью. Политич. сатиры с участием К. имели большое значение в период борьбы чеш. народа с австр. владычеством. В годы 1-й мировой войны 1914—18 особой известностью пользовались политич. представления с участием К., ставившиеся Й. Скупой в Кукольном т-ре Пльзеня. К. сохранился и в совр. чеш. т-рах кукол, особенно в спектаклях для детей.

Лит.: М а л и к Я., Чехословацкий кукольный театр, Прага, 1948.

КА́ШПЕРЛЕ, К а ш п е р л ь (Kasperle, Kasperl)— комический герой австрийских и немецких кукольных представлений. Образ К. появился в конце 18 в. в Австрии (Вена), затем в Германии. В различных местностях ему придавали особые характерные черты. Иногда К. был крестьянином, прибегающим, для того чтобы просуществовать, к наивным хитростям. В других случаях К.—пройдоха и плут, пробирающийся на высокие посты. Представления с участием К. порой поднимались до острого памфлета. К. действует в марионеточных и петрушечных представлениях. В 20 в. назв. «Кашперле театр» закрепилось за т-ром ручных кукол (т. н. петрушек).



Лит.: M a g n i n Ch., Histoire des marionettes en Europe depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, P., 1862.

КАШПЕРОВ, Владимир Никитич [1826—26.VI (8.VII). 1894] — русский композитор, педагог. Занятия музыкой начал под рук. А. Гензельта. В 1856 брал уроки контрапункта у З. Дена в Берлине, где сблизился с Глинкой, дававшим уроки пения жене К. После смерти Глинки переехал в Италию. Здесь были пост. его оперы: «Мария Тюдор» (1859, Милан и Ницца), «Риенци» (1863, Флоренция), «Консуэло» (1865, Венеция), в к-рых он подражал итал. композиторам. В 1865 К. вернулся в Россию, преподавал пение в Моск. консерватории (профессор). В 1872 открыл свои курсы пения. Был одним из учредителей Об-ва драматич. писателей и композиторов, а с 1874 — членом его комитета. Написал оперу «Гроза» на либр. А. Островского (по о. п. Островского; 1856, Большой т-р, Мариинский т-р), музыку ко 2-й ред. пьесы А. Островского «Воевода» (1886, Малый т-р), оперу «Тарас Бульба» (1887, Большой т-р) и др.

Лит.: [Некролог], «Русская муз. газ.», СПБ, 1894, № 8; [Памяти В. Н. Кашперова], «Русское обозрение», М., 1894, август, с. 823—31; С е р о в А., «Гроза». Опера в 4-х действиях. Музыка В. Н. Кашперова, газ. «Музыка и театр», СПБ, 1867, № 13; К и с е л ё в В., А. Н. Островский и В. Н. Кашперов, в сб.: А. Н. Островский и русские композиторы, М.—Л., 1937.

КАШТЕ́ЛУ БРА́НКУ (Castello Branco), Камилу (16.III.1826—6.VI. 1890) — португальский писатель и драматург. Автор драм: «Агостинью ди Сеута» (1847, 4 акта), «Маркиз ди Террас Новас» (1845). В 1852 К. Б. написал драму «Шипы и цветы». В 1858—60 был заключён в тюрьму, где написал драмы: «Четыре невинных часа», «Благословенные слёзы» и «Чистилище и рай». К. Б. принадлежат также комедии («Старший сын Фафи в Лисабоне» и др.).

Лит.: A g o s t i n h o J., Camillo e a sua psychologia, Porto, 1926.

КАШТРУ (Castro), Эужению ди (4.III.1869—1944)— португальский поэт и драматург. Окончил филологич. ф-т Лисабонского ун-та, в 1896 избран в португ. Академию. Основоположник символизма в Португалии, К. перенёс характерные для его поэтич. творчества пессимизм, презрение к совр. действительности, аристократич. нигилизм в свои драматич. поэмы (не предназначались для сцены). В поэме «Саграмор» (1895) К. рисует сомнения просвещённого монаха в религии, философии, знании, добродетели, милосердии. Разочарование в жизни, усталость, утверждение тщеты человеческих надежд — осн. мотивы драматич. поэм «Король Галаор» (1897) и «Кольцо Поликрата» (1907). В них появляются нотки христианского смирения и мистицизма, характерные для поэзии К. последних лет жизни. По поэме «Король Галаор» браз. композитором Ариугиу Виана написана опера. Др. поэма стала основой оперы Р. Коэлью.

Соч.: Obras poéticas, t. 1—8, Lisboa, 1927—40.

Лит.: Silva gaio M. da Eugenio de Castro, Lisboa, 1928.

З. П.

«КАЩЕ́Й БЕССМЕ́РТНЫЙ» — опера Н. А. *Римского-Корсакова*, его же либр. Пост. 12 дек. 1902, Москва, Товарищество частной оперы (дирижёр Ипполитов-Иванов, худ. Малютин; Кащей Бессмертный — Шаляпин, царевна Ненаглядная Краса — Забела-Врубель, Иван-кс-

ролевич — Бочаров, Кащеевна — Петрова-Званцева, Буря-богатырь — Осипов). 27 марта 1905 пост. силами учащихся Петерб. консерватории в Драм. т-ре В. Ф. Комиссаржевской (дирижёр Главунов, закулисный хор под упр. автора; Кащей Бессмертный — Гурович, царевна Ненаглядная Краса — Майзельс, Иван-королевич — Павловский, Кащеевна — Лежен, Буря-богатырь — Павлов). В янв. 1917 пост. в Большом т-ре (дирижёр Купер; Кащей Бессмертный — Пикок, царевна Ненаглядная Краса — Неждановa, Кащеевна — Обухова, Буря-богатырь — Осипов, Иван-королевич — Мигай).

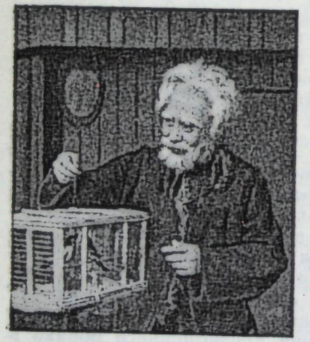
На сов. сцене пост. 30 янв. 1919, Петрогр. академич. т-р оперы и балета (дирижёр Хессин, режиссёры Ершов и Масловская, худ. Коровин), Оперная студия Ленингр. консерватории (1926), Моск. муз. т-р им. Станиславского и Немировича-Данченко (1943), Ленингр. Малый оперный т-р (1950, дирижёр Грикуров, реж. Соловьёв, оформление бригады художников Палеха под рук. Парилова; Кащей Бессмертный — Довенман, царевна Ненаглядная Краса — Скопа-Родионова, Иван-королевич — Петров, Буря-богатырь — Сильвестров, Кащеевна — Лелива).

Пост. за рубежом: Барселона (1924, на рус. яз.), Зальцбург (1928, на рус. яз., в концертном исполнении Оперной студии Ленингр. консерватории).

Издания: «К. Б.», партитура и клавир, СПБ, Бессель, 1902; партитура и клавир, акад. изд., Полное собр. соч., т. 12 и 40, М., Музгиз, 1954. *Н. Гр.*

КАЮКО́В, Степан Яковлевич [20.VII(1.VIII). 1898—22.I.1960] — русский советский актёр. Нар. арт. РСФСР (1949). Работал статистом в Саратовском т-ре (с 1914). В 1918—23 — актёр Саратовского т-ра. Затем играл в т-рах Архангельска, Киева, Ташкента, Москвы, Ленинграда. В 1943—46 играл в Моск. театре драмы, в 1946—52 — в труппе Малого т-ра; роли: Бессеменов («Мещане»), Городничий; мичман Будков («За тех, кто в море!» Лавренёва), Коста Варра («Заговор обречённых» Вирты). В 1954—57 К. работал в Т-ре им. Моссовета; роли: Черноус («Кто смеётся последним» Крапивы) и др. Исполнитель комедийных и характерно-бытовых ролей, К. создал образы, отмеченные сочностью, юмором. Снимался в кино. *В. Мас.*

КАЮ́МОВ, Шариф (р. 25.I.1905) — узбекский советский актёр. Нар. арт. Узб. ССР (1952). С 1920, занимаясь в Ин-те просвещения, принимал участие в спектаклях художеств. самодеятельности. В 1923 вступил в труппу Бухарского т-ра. В 1924—27 учился в Моск. узб. театр. студии. По окончании студии работает актёром и режиссёром в Т-ре им. Хамзы (Ташкент). На сцене этого т-ра К. создал ряд комедийных, характерных и героич. образов: Фурманов («Мятеж» Фурманова и Поливанова), Хлестаков; Горацио («Гамлет», 1935), Рыбаков («Кремлёвские куранты»), Мэрфи («Русский вопрос»), Перчихин («Мещане»), Кассио («Отелло»), Робинзон («Бесприданница»). Исполнение К. отличается мягкостью, лиризмом, обаянием, точностью внешнего рисунка. К. передаёт напряжённость мысли, душевную жизнь своих героев.



Ш. Каюмов в роли Перчихина.

В Т-ре им. Хамзы К. осуществил пост. спектаклей: «Женитьба» (1935); «Пробуждение» Сафарова (1939), «Олеко Дундич» Ржешевского и Каца (1942), «Овечий источник» (1942) и др.

КВАЛИАШВИ́ЛИ, Михаил Григорьевич [р.28.XII. 1898(9.I.1899)]—грузинский советский режиссёр оперы. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1943). Чл. Коммунистич. партии с 1947. Учился пению в Тифлисской консерватории (1919—24); работал в оперной студии консерватории (1925—26) под рук. режиссёров А. Ахметели и К. Марджанова. С 1926 — реж. Т-ра оперы и балета им. Палиашвили, в 1935—41 работал в Большом т-ре.

Пост. спектакли: «Абесалом и Этери» Палиашвили (пост. совм. с Р.Симоновым), «Травиата»—в Большом т-ре; «Абесалом и Этери» Палиашвили, «Иоланта», «Мазепа», «Пиковая дама», «Черевички» Чайковского, «Князь Игорь», «Дубровский»,«Севильский цирюльник»; «Крутиява» Сухоня (впервые в СССР), «Богема», «Кармен», «Лакме»; «Дон Паскуале» Доницетти, «Отелло» Верди и др.— в Т-ре оперы и балета им. Палиашвили. Перевёл на рус. яз. либр. опер «Абесалом и Этери», «Латавра» и «Даиси» Палиашвили, «Северная невеста» Торадзе. *Э. Н.*

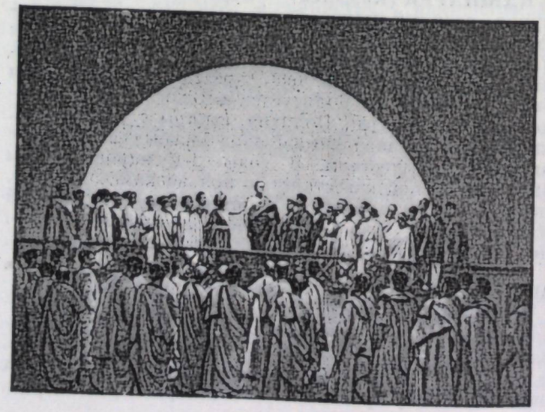
КВАНТАЛИА́НИ, Акакий Лукич [р.1(14).XII.1907]— грузинский советский актёр. Нар. арт. Груз. ССР (1956). Род. в крестьянской семье. В 1925 начал выступать в любит. спектаклях. В 1927 вступил в труппу проф. груз. Рабочего т-ра. Особенный успех имел в комедийных ролях. С 1928 К.— актёр Кутаисского т-ра (ныне Т-р К. А. Марджанишвили в Тбилиси). Творчество К.—яркого характерного актёра — отмечено сочным нар. юмором.

Роли: Хахули («Свадьба колхозника» Какабадзе), Альфред Дулитл («Пигмалион» Шоу), Земляника («Ревизор»), Грумио («Укрощение строптивой»), Керубино («Свадьба Фигаро»), Никифоре («Стрекоза» Бараташвили), Небиеридзе («Его звезда» Мосашвили, Гос. пр. СССР, 1952). К. часто выступает на эстраде с сатирич. обозрениями. Снимается в кино. *Г.Ч.*

КВА́ПИЛ (Kvapil), Ярослав (р. 25.IX.1868, Худенице у Клатова,— 10.I.1950, Прага) — чешский писатель, журналист, драматург и режиссёр. Нар. арт. ЧССР (1940). Окончил философское отделение Карлова ун-та в Праге. В 1900—18 и 1929— режиссёр Нац. т-ра в Праге, с 1918— руководитель драм. труппы того же т-ра, в 1921—28 — худ. рук. Гор. т-ра на Виноградах.К.—автор пьес: «Сумрак» (1895), «Блуждающий огонёк» (1896), «Сказка о принцессе Одуванчике» (1899), «Облака» (1903), «Сирота» (1906), «Андерсен» (1914) и др. К. написал либретто для опер А. Дворжака, Фёрстера, Нершвера, Лоштака, переводил пьесы Ибсена и др. К. был инициатором гастролей МХТ в Праге (1906), встречался и беседовал со Станиславским и Немировичем-Данченко, способствовал проникновению в чеш. т-р художеств. принципов МХТ. После гастролей МХТ в Праге К. пост. «Три сестры» на основе режиссёрского экземпляра этой пьесы, присланного ему Станиславским. На сцене Нац. т-ра в Праге К. ставил пьесы А. Ирасека (последний принимал участие в работе т-ра). К. привлёк К. Чапека к заведованию лит. частью Гос. т-ра на Виноградах. В истории чеш. т-ра К. был первым проф. режиссёром, утвердившим самостоятельное значение режиссуры. Дружба К. с Рейнхардтом и Станиславским способствовала утверждению в чеш. т-ре реалистич. нац. традиций, определила поиски новых средств сценич. выразительности. Среди пост. К.: «Фауст»; «Валленштейн» Шиллера, «Гипподамия» Врхлицкого, «Войнарка», «Отец», «Фонарь», «Ян Гус» Ирасека, «Старая история» Зейера, «Отелло», «Цимбелин», «Сон в летнюю ночь», «Зимняя сказка», «Макбет», «Гамлет», «Юлий Цезарь» Шекспира и др.



Сцена из спектакля «Юлий Цезарь» в пост. Квапила.



Соч.: Souborne dilo, sv. 3, Divadlo, Praha, 1948; Souborne dilo, sv. 2, č. 1, O čem vím, Praha, 1946. *Л. Сол.*

КВАПИ́ЛОВА (Kvapilová), Гана (29.XI.1860— 10.IV.1907) — чешская актриса. Род. в семье ремесленника. В юности участвовала в любительских кружках. В 1886 поступила в труппу Э. Вояна, в том же году перешла в труппу антрепренёра П. Шванды. Первая роль К. в этой труппе — Дениза (о. п. Дюма). В 1887—88 К. сыграла роли: Фени («Майорша» Шпажинского), Ребекки Вейс («Росмерсхольм» Ибсена), Наташи («Наш друг Неклюжев» Пальма), Норы. С самого начала своей творч. деятельности К. восставала против сценич. рутины, утверждала, что иск-во должно служить народу. Актриса яркой индивидуальности, К. обогатила нац. школу актёрского мастерства. С 1888 К.— актриса Нац. т-ра. Гл. темой её творчества становится активный протест против социального бесправия, мечта о свободе и лучшей жизни. К. утверждала на нац. сцене иск-во глубокого переживания. Творчество её способствовало развитию нац. драматургии; для К. писали пьесы Я. Врхлицкий и Ю. Зейер, А. Ирасек, Ф. Свобода и др. Большое значение для К. имело иск-во МХТ, к-рый она считала т-ром будущего.

К. исполняла самые разнообразные роли — от высокой трагедии до бытовой комедии: Офелия; Исмена («Антигона» Софокла), Реттигова и Войнарка (о. п. Ирасека), Татьяна («Мещане»), леди Макбет; Розалинда («Как вам это понравится»), Виола («Двенадцатая ночь»), Мария Стюарт; Маргарита («Фауст» Гёте), Маша («Три сестры») и др.

Соч.: Literární pozůstalosti, 3 vyd., Praha, 1946.

Лит.: Horaček J., Hana Kvapilová, Praha, 1911; Černy F., Hana Kvapilová, Praha, 1960. *Л. Сол.*

КВАРЕЛАШВИ́ЛИ, Михаил Давидович [р.18 (31).III.1906]—грузинский советский артист оперы (лирический тенор). Засл. арт. Груз. ССР (1941). Учился в студии Т-ра им. Руставели (Тбилиси), нек-рое время играл в этом т-ре. В 1932 окончил вок. отделение Тбилисской консерватории по классу проф. О. А. Бахуташвили-Шульгиной и был принят в труппу Т-ра оперы и балета им. Палиашвили. Обладал красивым голосом, был одним из ведущих певцов груз. оперного т-ра 30-х и 40-х гг. С 1957 занимается педагогич. работой.

Партии: Малхаз, Гурам («Даиси», «Латавра» Палиашвили), Котэ («Кето и Котэ» Долидзе), Закро, Лашкара («Разбойник Како», «Лашкара» Андриашвили), Мусуэла, Лексо («Бахтриони», «Ладо Кецховели» Киладзе), Нико («Дареджан Коварная» Баланчивадзе), Киазо («Мать и сын» Мачавариани), Алексеев («Броненосец „Потёмкин“» Чишко), Лыков («Царская невеста»), Альмавива и др.

Лит.: Хучуа П., Тбилисский гос. ордена Ленина театр оперы и балета им. Захария Палиашвили. Краткий очерк, Тбилиси, 1958. *А. Ив.*

КВАРЁНГИ, Гваренги, Джакомо [20 или 21.IX.1744, близ Бергамо, — 11(23).III.1817, Петербург] —архитектор. Крупный представитель рус. классицизма последней четв. 18 — нач. 19 вв. По нац. итальянец. С 1780 жил и работал в России (преим. в Петербурге). Построил много разнообразных зданий (городские и загородные дворцы, жилые дома, общественные и садово-парковые сооружения). В 1783—87 К. создал в Петербурге *Эрмитажный театр* — выдающееся произведение рус. и мировой театр. архитектуры. Значит. интерес представляет его неосуществлённый проект петерб. Большого т-ра. Четыре фасада этого значит. по объему здания, рассчитанного на обозрение со всех сторон, украшали монумент. восьмиколонные портики. С большим мастерством были решены вестибюль, двухсветное фойе с хорами, зрительный зал. В проекте грандиозного дворца Н. П. Шереметева в Москве (90-е гг.) К. предусмотрел театр. корпус со зрительным залом и сценой. К. принадлежат также проекты т-ра для г. Бассано в Италии, павильона «Концертный зал» в Царском селе (1782) и концертного зала в Зимнем дворце (нач. 1790-х гг.). *И. Ф.*

КВАРТА́ЛОВА, Антонина Ивановна [р. 17.II (1.III).1883] — русская советская актриса. Отец К. (И. Г. Кварталов) и её сестра (Кварталова-Пальмина) были провинц. актёрами. К. окончила Моск. театр. уч-ще. 13 лет дебютировала в моск. т-ре «Скоморох», с успехом сыграла роль Анютки («Власть тьмы», сезон 1896—97); исполнила эту роль более 100 раз. С 1896 в течение двух сезонов выступала в Моск. т-ре Корша (гл. роль в водевиле «Я большая» Трофимова и др.). Затем (до 1936) работала в провинции — Ярославле, Вильне, Казани, Киеве, Н.-Новгороде, Харькове, Баку, Ульяновске и др. городах. С большой задушевностью и теплотой играла К. роли порывистых, добрых, чутких женщин. Актриса настроения, тонких нюансов, К. создала овеянные лиризмом образы страдающих женщин с изломанной душой.

Роли: Купава («Снегурочка»), Лариса («Бесприданница»), Лидочка («Свадьба Кречинского»), Лиза («Дети солнца»), Анна Демби («Кин» Дюма-отца), Кэте и Раутенделейн («Одинокие» и «Потонувший колокол» Гауптмана), Гедда, Агнес, Нора («Гедда Габлер», «Бранд», «Кукольный дом» Ибсена), Роксана («Сирано де Бержерак»), Кити и Мари («Гибель Содома» и «Родина» Зудермана), Вера Мирцева (о.п. Урванцова), Мария («Крик жизни» Шницлера), Бронка («Снег» Пшибышевского), Паула («Вторая жена» Пинеро), Елена Николаевна («Ревность» Арцыбашева), Мария Антоновна («Злая яма» Фоломеева).

Лит.: Брушгейн А. Я., Страницы прошлого, М., 1952, с. 145—90. *Е. М.*

КВАРТЕ́Т (итал. quartetto, от лат. quartus — четвёртый) — ансамбль из 4 музыкантов-исполнителей (вокалистов или инструменталистов). Вок. К. бывают женские, мужские, смешанные (сопрано, альт или меццо-сопрано, тенор, бас); они исполняются как самостоят. произв. камерной вок. музыки и как отдельные номера (части) более крупных форм, напр. оперы, оратории. Особенно часто К. используются в операх, где служат для одновременного выражения чувств и мыслей нескольких героев (т. н. «квартеты согласия»— из «Ивана Сусанина» Глинки, «Царской невесты» Римского-Корсакова, «квартеты разногласия» — из «Риголетто» Верди). Вок. партии оперных К. тонко индивидуализированы, иногда они делятся на две группы, контрастные друг другу по настроению (К. 1-го акта «Евгения Онегина» — партии Ольги и Татьяны как бы противопоставлены партиям Лариной и Няни).

Лит.: Чёрная Е., Ансамбли, в её кн.: Опера, М., 1961, с. 107; Друскин М., Ансамбль, в его кн.: Вопросы музыкальной драматургии оперы, М., 1952. *Р. Л.*

КВИНТЕ́Т (итал. quintetto, от лат. quintus — пятый) — ансамбль из 5 музыкантов-исполнителей (вокалистов или инструменталистов). Вок. К. встречается гл. обр. в операх как законченный номер. Часто используется как форма осмысления и обобщения событий (К. в операх «Пиковая дама», «Руслан и Людмила», «Свадьба Фигаро») и экспозиции, для характеристики действ. лиц (К. во 2-м действии «Кармен»). Пример комич. К.— в опере «Черевички» Чайковского (К. поклонников Солохи).

Лит.: Чёрная Е., Ансамбли, в ее кн.: Опера, М., 1961, с. 107; Друскин М., Ансамбль, в его кн.: Вопросы музыкальной драматургии оперы, М., 1952. *Р. Л.*

КВИ́СТГОР (Qvistgård), Берта (р.11.VIII.1910)— датская актриса. По окончании школы при Королевском т-ре (Копенгаген) в 1933 дебютировала в этом т-ре. Работала в разл. копенгагенских труппах («Дагмартеатр», Народный т-р, «Риддерсален», «Аллесенен», «Фредериксбергтеатр»). С 1957—актриса Нового т-ра. Для К. характерно стремление к глубокой и подлинно современной трактовке роли, к созданию сложных и остро драматич. образов, воплощающих нравственные и социальные конфликты эпохи. Роли: Эва («Всадник» Браннера), Карин («Человек без души» Лагерквиста), Фрекен Юлия (о. п. Стриндберга), Кандида (о. п. Шоу), Элизабет («Охота на ведьм» Миллера), Катюша («Воскресение» по Л. Толстому), Аркадина («Чайка»). В 1956 К. выступила как режиссёр, пост. «Дневник Анны Франк» Гудрич и Хаккетта и др. Впервые в Дании пост. (в 1961) спектакль «На всякого мудреца довольно простоты», в к-ром сыграла роль Турусиной. К.— прогрессивный обществ. деятель, принимает активное участие в движении сторонников мира. *Вл. М.*

КВІ́ТКА, Григорий Фёдорович (псевдоним — Основьяненко Грицко) [18(29).XI.1778—8(20).VIII.1843] — украинский писатель и драматург. К. род. в селе Основе под Харьковом (отсюда его псевдоним) в семье помещика. В 1804—06 участвовал в спектаклях домашнего крепостного т-ра, брал себе роли «самые весёлые и трудные». Был нек-рое время послушником монастыря. Лит. деятельность начал в 1816. Принимал активное участие в культурной и лит. жизни Харькова; в 1812 способствовал организации в Харькове т-ра, входил в состав редакции «Украинского вестника» (1816), в к-ром печатал свои стихи и заметки о т-ре. В 1821 К. помог полтавской труппе, в к-рой был Щепкин, впервые поставить в Харькове «Наталку-Полтавку» Котляревского. К. развивал реалистич. демократич. традиции рус. и укр. театр. иск-ва. Драматургич. деятельность начал в 1827 (писал на рус. и укр. яз.), написав комедию «Приезжий из столицы, или Суматоха в уездном городе». Комедия «Дворянские выборы» (соч. 1 ч.—1829, 2 ч.—1830), разоблачающая разложение поместного дворянства, была запрещена к постановке. Широкую известность получили и до наст. времени сохраняются в репертуаре комедии «Сватанье на Гончаровке» (1836, труппа Л. Ю. Млотковского) и «Шельменко-денщик» (соч. 1837, пост. 1840, там же), в к-рой К. развил типич. образ волостного писаря-проходимца, впервые созданный им в комедии «Шельменко, волостной писарь» (1834, труппа И. Ф. Штейна в Харькове), содержащей элементы социальной сатиры. Роль Шельменко играли Д. Д. Жураховский (труппа Штейна, 1834), К. М. Зелинский (1835), К. Т. Соленик(1840), П. И. Григорьев (Петербург, 1841), М. С. Щепкин (Москва, 1842). К. написал также пьесы «Ясновидящая» («Странница, или Сомнамбула», 1828), «Искренняя любовь» (1842) (пост. в Малом т-ре в Москве).



По своим политич. взглядам К. принадлежал к консервативной дворянской интеллигенции; резко осуждая отрицательные явления крепостного строя, он в то же время считал этот строй незыблемым.

Соч.: Твори. В 6 тт., т. 1. Драматичні твори, Київ, 1956. *Лит.:* История украинской литературы, т.1, Киев, 1954,с. 172—84; Вербицька Е. Г., Григорій Фёдорович Квітка-Основ'яненко. Нарис життя і творчості, Харків, 1957. *И. Д.*

КЁГЭН — японский средневековый фарс. Сложился одновременно с аристократич. т-ром *Но* в 14—16 вв. Расцвет иск-ва К. относится к 18 в. Представления К. исполнялись на языке, близком к разговорному, и были широко популярны среди народа. Состояли из бытовых сценок, имеющих социально-сатирич. направленность. Позднее представления К., изменённые и приспособленные к вкусам правящей знати, вошли в качестве интермедий в спектакли т-ра Но. Первоначально К. был импровизационным; тексты пьес менялись при каждом представлении в зависимости от состава публики и исполнителей. Лучшие варианты сюжетов и актёрского исполнения по мере развития т-ра передавались по наследству в устной традиции. Канонизированные традиционные тексты были записаны (в основу известного сборника «Кёгэнки», содержащего 200 пьес, положены ксилографии 17 в.). Представление К. обычно продолжается 10—15 минут, в нём действуют 2—3 персонажа, сюжет занимателен и динамичен. К. часто используют и для создания коротких комедий и танцевальных пьес в т-ре *Кабуки*. После 2-й мировой войны интерес к К., как к одному из наиболее демократич. видов япон. традиционного театр. иск-ва, значительно возрос. Устраиваются регулярные самостоят. представления К., не связанные с т-ром Но. Большое значение для возрождения этого жанра имела деятельность молодых кёгэнси — проф. актёров-исполнителей К. *Л. Г.*

КЕ́ДРОВ, Михаил Николаевич (р.21.XII.1893)— русский советский режиссёр, актёр, педагог. Нар.арт. СССР (1948). Один из творческих руководителей МХАТа. Со школьных лет участвовал в любительских драм. кружках как актёр и режиссёр; увлекался живописью и скульптурой. После Октябрьской революции учился в Свободных художеств. мастерских (с 1921—ВХУТЕМАС). Интерес к изобразит. иск-вам обогатил впоследствии актёрское и режиссёрское творчество К., отличающееся пластич. выразительностью формы. В 1920 поступил в Театр. студию им. Грибоедова (рук. В. В. Лужский), в к-рой преподавал К. С. Станиславский. В 1922 был принят во 2-ю студию МХАТа; с 1924 — в труппе МХАТа. Начал выступать как актёр на сцене студии, одновременно исполняя эпизодич. роли в спектаклях МХАТа (Христиан Иванович—«Ревизор» Гоголя, Меньшиков, Миних и Грюнштейн — «Елизавета Петровна» Смолина, сторож Максим — «Дни Турбиных» Булгакова, секретарь суда и судья Бридуазон — «Женитьба Фигаро» Бомарше, и др.). В 1927 в спектакле «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова создал обаятельный образ героя-партизана, китайца Синь-Бин-У. В том же сезоне он в остро сатирич. манере сыграл роль попа Ионы в пьесе Леонова «Унтиловск», а в 1931 кулака Квасова в спектакле «Хлеб» Киршона. К числу лучших актёрских работ К. относятся также Манилов («Мёртвые души», 1932), Захар Бардин («Враги», 1935), Каренин («Анна Каренина», 1938), Мирон Горлов («Фронт», 1942), Тартюф и др. В сценич. образах К. тонкое чувство художеств. правды сочетается с глубоким постижением социальной сущности роли, мягкость артистич. средств — с яркостью сценич. перевоплощения.



В 30-х гг. К. начал работать как театр. педагог и режиссёр, став впоследствии одним из ведущих деятелей МХАТа (в 1946—55 — гл. режиссёр, с 1960 — председатель худ. коллегии), одним из крупнейших



М. Н. Кедров в ролях: 1. Тартюф. 2. Манилов.

режиссёров сов. т-ра. Его первая постановка «В людях» (1933, инсценировка горьковских произведений) прочно вошла в репертуар т-ра, получила высокую оценку самого автора. В. И. Немирович-Данченко привлёк К. к совместной работе над постановкой пьесы «Враги» (1936), сыгравшей значит. роль в становлении метода социалистич. реализма на сов. сцене. В те же годы К. ведёт педагогич. работу во ВГИКе (на режиссёрском отделении, возглавляемом С. М. Эйзенштейном). В 1936 Станиславский пригласил К. вести режиссёрско-педагогич. работу в Оперно-драматич. студии, где под его руководством был создан ряд драм. и оперных спектаклей: «Три сестры», «Чио-Чио-сан» и др. После смерти Станиславского К. стал творческим руководителем Оперно-драматич. студии-театра им. К. С. Станиславского (1938—48), а затем Школы-студии им. В. И. Немировича-Данченко при МХАТе. В 1936 К. возглавил группу актёров МХАТа, работающих над изучением нового творческого метода К. С. Станиславского. На основе этой экспериментальной работы К. был пост. спектакль «Тартюф» (1939), где он играл заглавную роль. Станиславский называл К. своим ближайшим помощником по созданию «системы». В своей дальнейшей режиссёрской и педагогич. работе К. развивал творческие идеи своих учителей, конкретизировал нек-рые положения учения Станиславского, разрабатывал новые методы режиссёрского творчества. Большое принципиальное значение имел новаторский с точки зрения режиссёрских приёмов и утверждения новых методов актёрского творчества спектакль К. «Глубокая разведка» Крона (1943, Гос. пр. СССР, 1946). Под руководством К. на сцене МХАТа были поставлены «Дни и ночи» и «Русский вопрос» Симонова (1947), «Дядя Ваня» (1947), «Лес» (1948) и др. К числу лучших режиссёрских работ К. принадлежат «Плоды просвещения» (1951, Гос. пр. СССР, 1952), «Третья патетическая» Погодина(1958). В 1958 К. пост. «Зимнюю сказку» Шекспира; в 1961 — пьесу Корнейчука «Над Днепром», посвящённую вопросам колхозного строительства. В режиссёрских работах К. преобладает тема формирования личности совр. героя, страстного, непримиримого борца за новые идеалы. Умение глубоко вскрыть драматургич. конфликт и организовать активную сценич. борьбу — отличительная особенность иск-ва К. Последовательный продолжатель лучших режиссёрских традиций МХАТа, К. раскрывает идейное содержание спектакля прежде всего через иск-во самих актёров. В течение ряда лет К. возглавляет творческую лабораторию, в к-рую входят мн. крупнейшие сов. актёры и режиссёры, опирающиеся в своём творчестве на лучшие достижения иск-ва МХАТа. Др. пост.: «Зелёная улица» Сурова (1948, Гос. пр. СССР, 1949), «Чужая тень» Симонова (Гос. пр. СССР, 1950), «Залп „Авроры“» Большинцова и Чиаурели (1952).

Лит.: Михаил Николаевич Кедров, М., 1949; Ежегодник Моск. Художеств. театра. 1951—1952 гг., М., 1956, с. 7—72; «Театр», 1939, № 6, там же, 1960, № 11, с. 91—94; «Театральная Москва», 1959, № 139, с. 2—4. *Гр. К.*

«КЕЕНО́БА» — грузинское народное массовое зрелище. Ведёт своё начало от празднеств пробуждающейся природы, земледельч. культа оплодотворения. Впоследствии «К.» освобождалось от религ. содержания и превращалось в нар. зрелище, изображавшее борьбу груз. народа против византийских (6 в.), арабских (7 в.), монгольских (13—14 вв.), иранских и турецких (16—18 вв.) завоевателей. «К.» устраивалась ежегодно весной в городах и сёлах Грузии. Состояла из сцен: нашествие вражеских орд, насилия врага над мирными жителями, восстание и освободительная борьба народа, победа над врагом, казнь вражеского кеена (по-монгольски каан — глава государства, царь), празднество победы. Участники «К.» делились на 2 партии, к-рые возглавляли кребули. В городах основную массу участников «К.» составляли горожане, торговцы, ремесленники и население пригородов. Расходы на «К.» часто несли представители знати, к-рые руководили кребули. В «К.» часто содержались мотивы социальной борьбы. В 19 в. в «К.» звучал протест против помещичьего произвола и царского самодержавия и хотя царские чиновники запрещали устройство «К.», народ упорно отстаивал своё любимое зрелище. В период роста рабочего революц. движения в «К.» нашла отражение борьба против царской власти: изображались покушение на убийство царя, арест революционера, суд над ним и его казнь (напр., «К.» в Казбеги в 1897). В 1905 «К.» иногда переходила в революц. выступления трудящихся («К.» в Телави, Хидари, Вардзии).

Традиц. персонажи — маски «К.»: кеен (царь) и царица, везир, судья, шут, воины вражеского стана,

Сцены из спектаклей в пост. М. Н. Кедрова: 1. «Глубокая разведка» 2. «Плоды просвещения».



полководец и участники освободительной борьбы. Кроме традиц. масок, в «К.» включались сатирич. персонажи, изображавшие представителей высшей знати. «К.» сопровождались уличными шествиями, игрой на муз. инструментах, пением и танцами. Традиции «К.» были использованы при устройстве массово-революц. зрелищ в первые годы после установления Сов. власти в Грузии (1921—22). Маски «К.» ожили на празднестве 1500-летия Тбилиси (1958). Во мн. произведениях грузинской литературы, живописи, т-ра, музыки и кино воспроизводятся зрелища «К.».

Лит.: Хаханов [Хаханашвили] А. С., Очерки по истории грузинской словесности, вып. 1, М., 1895; Амаглобели С., Грузинский театр, предисл. А. В. Луначарского, М., 1930; Джанелидзе Д., Грузинский театр с древнейших времён до второй половины XIX века, Тбилиси, 1959. *Д. Д.*

КЕ́ЙЗЕР (Keiser), Рейнхард (9.1.1674—12.IX. 1739) — немецкий композитор. Музыке обучался у своего отца, органиста Г. Кейзера, затем в школе св. Фомы в Лейпциге, совершенствовался у И. Куссера в Брауншвейге. В возрасте 18 лет написал первые сценич. произведения — пастораль «Виновь обретённые влюблённые» (пост. во 2-й ред. под назв. «Исмена», 1699, Гамбург) и оперу «Базилиус» (1693, Брауншвейг). В 1695—1706 и 1709—17 — муз. руководитель первого постоянного нем. оперного т-ра в Гамбурге. Для этого т-ра К. написал более 100 опер, гл. обр. на историч. и мифологич. сюжеты: «Адонис» (1697), «Помона» (1702), «Октавия» (1705), «Альмира» (1706), «Крез» (1710), «Верный обманщик» (1714) и др. Иногда он обращался к совр. ему темам (оперы «Лейпцигская битва», 1710, «Иоделет», 1726, и др.). Оперы К. отличаются мелодич. богатством, лучшие из них отмечены интонационным своеобразием и нац. характерностью. В 1719—22 жил в Людвигсбурге, в 1722—в Копенгагене, где пост. свою оперу «Улисс», за что был удостоен звания «датского королевского капельмейстера». Конец жизни провёл в Гамбурге (с 1728 — кантор местного собора). Известен также как автор симф. и хоровых произв. К. посвящён зингшпиль Б. Бардиса «Неистовый капельмейстер» (1929, Берлин), в к-ром использованы мелодии из опер К.

Лит.: Роллан Р., Опера в XVII веке в Италии, Германии, Англии, пер. с франц., М., 1931; Lindner E. O., Die erste stehende deutsche Oper, B., 1855; Leichtentritt H., R. Keiser in seinen Opern., B., 1901 (Diss.); Wolff H. Chr., Die Barockoper in Hamburg, Bd 1—2, Wolfenbüttel, 1957. *Л. М.*

КЕЛБАКИА́НИ, Геннадий Леонтьевич [р.15(28).II. 1910] — грузинский советский драматург. Лит. деятельность начал в 1926. Автор пьес о современности: «Достойная награда», «Наше личное дело» (1946, 1950, Т-р им. Марджанишвили), «Молодая учительница» (1953, Т-р им. Руставели, 1955, Моск. т-р им. Пушкина под назв. «Она меняет адрес»), «Зов сердца» о жизни молодых шахтёров. *М. Гог.*

КЕЛБАУ́СКАС, Бронюс Юлианович [р. 25.XII (7.I).1904]—литовский советский артист балета, балетмейстер. Нар. арт. Лит. ССР (1955). Чл. Коммунистич. партии с 1955. Деп. Верх. Совета Лит. ССР 2-го созыва. Ученик Тальони Г. Кякшт, совершенствовался у Н. Легат в Лондоне. С 1922 участвовал в спектаклях Т-ра оперы и балета в Каунасе (в труппу принят в 1925). Был первым литов. классич. танцовщиком. Партии: Зигфрид, Дезире («Лебединое озеро», «Спящая красавица»), Базилио («Дон Кихот» Минкуса), Гирей («Бахчисарайский фонтан»), пан Веблевский («Невеста» Пакальниса), Крезас («На берегу моря», Юзелюнаса). С 1937 работает как балетмейстер. В бурж. Литве К. первый пост. балеты сов. композиторов — «Бахчисарайский фонтан» (1938), «Кавказский пленник» (1939). В сов. т-ре пост. «Красный цветок» (1940), «Мнимый жених» Чулаки (1962) и др. Был постановщиком первого нац. балета «Невеста» Пакальниса (1952) о борьбе лит. крестьян против угнетателей; использовал нар. танцы и обряды. Пост. К. отличаются яркой фантазией, тонким чувством стиля. С 1937 вёл педагогич. работу. Гастролировал в Париже, Лондоне и др. городах. *А. Руз.*

КЕ́ЛДЫШ, Юрий (Георгий) Всеволодович [р. 16 (29).VIII. 1907]— русский советский музыковед, педагог. Доктор искусствоведения (1947). Чл. Коммунистич. партии с 1947. В 1930 окончил Моск. консерваторию по кл. проф. М. В. Иванова-Борецкого. В 1928 начал муз.-лит. деятельность, в 1930 — педагогическую (с 1948 — проф. Моск. консерватории). В 1950—57 К. возглавлял Гос. научно-исследоват. ин-т т-ра, музыки и кинематографии в Ленинграде. В 1957—60 — гл. ред. журн. «Советская музыка». С 1960 — зав. сектором музыки народов СССР Ин-та истории иск-в. Осн. работы К. посвящены деятельности «Могучей кучки», В. В. Стасову и др.

Соч.: [Статьи о Мусоргском], «Муз. образование», 1928, № 6; в сб.: М. П. Мусоргский. К пятидесятилетию со дня смерти, М., 1932; муз. тематич. разбор и предисловие к либретто оперы «Хованщина» Мусоргского, М., 1932; главы о муз. жизни 60-х гг. 19 в., Балакиреве, Кюи, Мусоргском, Бородине, в кн.: История русской музыки, под. ред. М. С. Пекелиса, т. 2, М.—Л., 1940; История русской музыки, т. 1—3, М., 1947—54; Русская советская музыка, М., 1958 (в серии: Муз. культура союзных республик, РСФСР, вып. 3); На пути оперного реализма («Семья Тараса» Д. Кабалевского), «Советская музыка», 1951, [№] 3; Еще об опере «Война и мир», там же, 1955, № 7; Пути современного новаторства, там же, 1958, № 10 и 12; Великий искатель правды (Мусоргский), там же, 1959, № 3; Последняя опера С. Прокофьева, там же, 1960, № 1; Балет «Агон» и «Новый этап» Стравинского, там же, 1960, № 8; М. П. Мусоргский. Письма к А. А. Голенищеву-Кутузову, М., 1939 (ред.); Очерки по истории русской музыки, 1790—1825, Л., 1956 (ред. совм. с М. С. Друскиным); Э. Ф. Направник. Автобиогр., творч. материалы, документы, письма, Л., 1959 (ред.).

КЕ́ЛЕМЕН (Kelemen), Ласло (1760—1814) — венгерский актёр и театральный деятель. По образованию юрист. В 1790 организовал первую венг. театр. труппу, к-рая в течение пяти сезонов выступала на сцене т-ров городов Буды и Пешта. В этой труппе К. пост. впервые на венг. сцене пьесы Лессинга («Минна фон Барнхельм»), Мольера («Мнимый больной»), Шекспира («Отелло», «Ромео и Джульетта»), пьесы венг. драматургов: «Философ» («Понти») Бешшеньеи (исполнял гл. роль) и др. В 1795 труппа К., не выдержав конкуренции с нем. т-ром, прекратила своё существование.

Лит.: Гершкович А., Венгерский театр, в кн.: История западноевропейского театра, под общей ред. С. С. Мокульского, т. 2, М., 1957; Váli Béla, Kelemen László, az első magyar szinigazgató, Arad, 1888. *А. Гер.*

КЁЛЕР (Köhler), Инес Каролина (р. 1900) — шведская артистка оперы (сопрано). Пению обучалась в Стокгольмской консерватории и в Милане. Сценич. деятельность начала как артистка оперетты. Выступала в разл. т-рах Стокгольма, в 1925—28—в Большом т-ре в Гётеборге. После удачного дебюта в Стокгольмской королевской опере (в 1934) выступала преим. как артистка оперы.

Партии: Елизавета, Эльза («Тангейзер», «Лоэнгрин»), Аида, Тоска; Турандот (о. п. Пуччини), княгиня Верденберг («Кавалер роз» Р. Штрауса), донна Анна, донна Эльвира, Графиня («Дон Жуан», «Свадьба Фигаро»), Леонора («Фиделио» Бетховена), Амелия, Леонора («Бал-маскарад», «Трубадур» Верди), Недда («Паяцы»); в оперетте — Саффи («Цыганский барон» И. Штрауса), Анжель Дидье («Граф Люксембург» Легара) и др. *Е. Ч.*

КЕ́ЛЛЕР, Иосиф Исаакович [р. 17(30).XII.1903]— русский советский режиссёр и драматург музыкального театра. Засл. деят. иск-в РСФСР (1957). Чл. Коммунистич. партии с 1954. В 1929 окончил Ленингр. ин-т сценич. иск-в. В 1929—44 работал в Свердловском т-ре оперы и балета реж.-ассистентом у В.А. Лосского, затем режиссёром, с 1938 — гл. реж. Пост.: «Иван Сусанин», «Аида» и др. В 1944—46 — гл. реж. Туркм. т-ра оперы и балета (Ашхабад), в 1946—47—

Т-ра оперы и балета в Куйбышеве. С 1947 — в Пермском т-ре оперы и балета. Пост. оперы: «Иван Болотников» Степанова (Гос. пр. СССР, 1951), «Маскарад» Д. Толстого и «Овод» Спадавеккиа (оба спектакля удостоены диплома 1-й степени на Всесоюзном фестивале т-ров в 1957) и др. Автор либр. опер: «Надежда Дурова» Богатырёва, «Хождение по мукам», «Овод» Спадавеккиа, балетов «Лада» и «Суламифь» Асафьева и др.

«КЕ́ЛЛЕР-ТЕА́ТРЫ» («Keller-theater», от нем. Keller—подвал)—австрийские театры. Возникли в 30-х гг. 20 в. как товарищества молодых актёров и режиссёров, ищущих новые формы театр. выразительности. Работали в подвальных кафе Вены. В 1938 «К.-т.» были закрыты нацистами, в 1945 открыты вновь. Наиболее известные «К.-т.»: «Т-р Отваги» (осн. актрисой С. Кадмон в 1931), «Т-р в кафе Паркринг» (1951), т-р «Калейдоскоп», «Эксперимент», а также находящиеся в привилегированном положении т-ры «Трибуна» (1949), субсидируемый Министерством просвещения, «Маленький театр в Концертхаузе» и т-р «Каммершпиле», являющиеся филиалами «Позефштадттеатра» и пользующиеся всеми его преимуществами. Расцвет «К.-т.» относится к концу 40-х гг. «К.-т.» привлекали зрителей новизной репертуара, театр. приёмов, попыткой ответить на актуальные вопросы. После того как Кадмон поставила с огромным успехом спектакль «Страх и отчаяние в Третьей империи» Брехта, её т-р получил назв. «Т-ра Отваги». В «Трибуне» пост. «Ночи гнева» Салакру, пьесы Ануя; «Т-р в кафе Паркринг» впервые в Австрии показал пьесы Беккетта. Среди спектаклей «К.-т.»: в «Трибуне» — «Его последняя апелляция» Шварца, «Раскольников», «Идиот» по Достоевскому, «Сафо и Алкей» Байра и др.; в «Паркринге» — «Доброе вино господина Нуше» Виллемса; в «Ателье-театре» (б. «Калейдоскоп») — «Орфей и Эвридика» Кокошки.

Лит.: Kahl K., Nachruf auf das Keller-theater,«Forum», 1960, № 79/80 c. 288—89; Klaus R., Tod und Leben im Keller, там же, 1961, № 86, с. 62—63. *Зин. П.*

КЕ́ЛЛИ (Kelly), Джордж (р. 1887) — американский драматург. Был актёром. Начал драматургич. деятельность с водевилей и одноактных пьес. Первая пьеса, принёсшая К. признание,— «Несущие факел» (1922). В ней высмеивались нек-рые участники движения «малых театров». Комедия «Пускать пыль в глаза» (1924) — сатира на мещанство. Наиболее известная пьеса К.—«Жена Крэга» (1925, пр. Пулицера), в к-рой героиня жестоко расплачивается одиночеством за пристрастие к чопорности. В своих пьесах К. разоблачает корыстолюбивых, душевно пустых, эгоистичных женщин. Среди др. пьес К.: «Смотри на жениха» (1927), «Мэджи великолепная» (1929), «Филипп идёт вперёд» (1931), «Отражённая слава» (1936), «Глубокая миссис Сайкс» (1945), «Фатальная слабость» (1946).

Лит.: Quinn A. H., A history of the american drama, L., 1937; Coad O. S., Mims E., The American stage, New Haven, 1929. *К. Б.*

КЕ́ЛЛОГ (Kellogg), Клара Луиза (12. VII.1842—13. V. 1916) — американская артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано). Пению обучалась (с 1857) в Нью-Йорке у частных педагогов (Милле, Эррани, Муцио). Дебютировала в 1861 на сцене «Академии музыки» в Нью-Йорке, гастролировала в городах США. Исполнила партию Маргариты в премьере оперы «Фауст» Гуно в США (1863, Нью-Йорк). В 1867 впервые выступила в Европе (Англия). С 1868 К. снова в США, где в 1873—76 возглавляла собств. «английскую оперную труппу», исполнявшую на англ. яз. произв. оперной классики. К. выступала не только как певица, но и как режиссёр-постановщик и переводчик оперных либретто на англ. яз. В 1879 вернулась в Европу (в 1881 посетила Петербург). В конце 1880-х гг. К. оставила сцену.

Голос К., широкого диапазона, отличался редкой красотой тембра и чистотой звука. Иск-во певицы покоряло блестящей техникой, грациозностью и артистизмом исполнения, оригинальностью интерпретации. К. была одной из самых выдающихся вокалисток своего времени.

Партии: Церлина («Дон Жуан»), Джильда, Виолетта, Аида; Марта (о. п. Флотова), Филина («Миньон» Тома), Линда, Мария, Лючия («Линда ди Шамуни», «Дочь полка», «Лючия ди Ламмермур» Доницетти) и др.

Лит.: Kellogg K., Memoirs of an american prima donna, N. Y.—L., 1913; Thompson O., The american singer, N. Y., 1937. *Вс. Т.*

КЕМА́РСКАЯ, Надежда Фёдоровна [р. 16(28).IX. 1899]— русская советская артистка оперы (лирико-колоратурное сопрано) и оперетты. Нар. арт. РСФСР (1940). В 1920—24 училась в Моск. консерватории у



Н. Ф. Кемарская в ролях: 1. Елена. 2. Парася.

А. В. Секар-Рожанского, А. М. Лабинского и В. М. Зарудной. В 1922 поступила в муз. студию МХАТ. С 1926 — в Муз. т-ре им. Немировича-Данченко. Обладала голосом красивого светлого тембра, выразительной дикцией и музыкальностью. Яркое драм. дарование определили обаяние, яркость комедийных и драматич. образов, созданных актрисой. Гос. пр. СССР (1952).

Партии: Рашель («Мадемуазель Фифи» Кюи), Иоланта (о. п. Чайковского), Парася («Сорочинская ярмарка» Мусоргского), Наталья («В бурю» Хренникова), Маша («Северный ветер» Книппера), Надежда Светлова (о. п. Дзержинского), Кармен, Виолетта; Ивонна («Джонни наигрывает» Кшенека). Елена («Прекрасная Елена» Оффенбаха), Клеретта («Дочь мадам Анго» Лекока), Серолетта («Корневильские колокола» Планкета) и др.

КЕМБЛ (Kemble) — семья англ. актёров 18—19 вв. Её родоначальники — Роджер К. (актёр, руководитель странствующей труппы) и его жена — актриса Сара Уорд. Из их 12 детей почти все стали актёрами. Наиболее выдающиеся из них: 1) Сара *Сиддонс.*

2) Джон Филип К. (1.II.1757—26.II.1823), актёр и драматург (трагедия «Велизарий», фарс «Женщина-офицер» и др.). Выступал в Лондоне (т-ре «Друри-Лейн», «Ковент-Гарден», к-рый он возглавлял), Дублине, руководил т-ром в Ливерпуле (1789). Играл Октавиана в муз. драме Дж. Колмана «Горцы» (1793). Роли: Гамлет (1783, «Друри-Лейн», исполнял эту роль в придворном костюме своего времени), Отелло (1784, в костюме англ. генерала), Макбет (1785), Марло («Она унижается, чтобы победить» О. Голдсмита, 1794), Просперо в переработке шекспировской «Бури» (1806—07), Брут («Юлий Цезарь» Шекспира, 1812), Кориолан (1817, его последняя роль). Актёр классицистского направления, К. был на сцене импозантен, даже величествен, патетичен, обладал большой культурой, считался мастером монолога. Но его патетика

была холодна, декламация риторична, образы статичны и абстрактны. В комедиях он, по словам современника, был «весел, как похороны, и подвижен, как слон». Джон К. способствовал насаждению классицистских традиций на англ. сцене.

3) Стивен К. (21.IV.1758 — 5.VI.1822) — актёр и администратор, работал в Лондоне («Друри-Лейн», «Ковент-Гарден») и в провинции (Манчестер, Ливерпул, Эдинбург, Глазго и др.). Наиболее удачно играл Фальстафа в «Генрихе IV» (1806—II часть, «Ковент-Гарден»; 1816 — I часть, «Друри-Лейн»), чему способствовали его внешние данные. Стивен К. писал поэмы, оды, баллады, перерабатывал пьесы др. авторов.

4) Чарлз К. (25. XI. 1775—12.XI.1854) — играл в провинции и в Лондоне («Друри-Лейн», «Ковент-Гарден»), гастролировал в Бельгии, Франции, Германии, Америке (1832—34,вместе с дочерью Фанни К., к-рая дебютировала в 1829 в роли Джульетты и стала впоследствии известной актрисой). Роли: Орландо в «Как вам это понравится» (Шеффилд, 1792), Чарлз Сэрфес в «Школе злословия» Шеридана (1800), Антоний в «Юлии Цезаре» Шекспира (1812), Макбет (1815), Шейлок. Имел успех в роли Ромео и особенно — Меркуцио из той же трагедии (1829). Занимался переработкой и сочинением пьес («Дело чести», Лондон, 1800). В 1840 оставил сцену, после чего читал лекции о Шекспире.

Лит.: Baker H., John Philip Kemble, Cambr. (Mass.), 1942.

КЕ́МЕРОВСКИЙ ТЕА́ТР (Кемеровский областной драматический театр имени А. В. Луначарского) — русский советский театр. Осн. в 1934. До 1936 наз. «Культармеец Кузбасса». Гл. режиссёрами К. т. были М. П. Смелков, Л. М. Меерсон, А. Я. Волгин, Я. Д. Бродский и др. В труппе (1962): засл. артисты РСФСР Ф. Н. Белинская, П. Г. Князев, П. П. Бетев, артисты Г. В. Беляев, А. Н. Самохвалов, Н. М. Силина, Г. С. Ишкова, А. М. Гульковский, Ш. Н. Ефанов, Г. Л. Морозов, В. И. Боборыкин, Г. Н. Кузнецова и др., гл. реж.— Д. А. Левин, гл. художник М. Т. Ривин. В 1960 при т-ре открыта студия. В 1961 выстроено новое здание т-ра (на 801 место).

Спектакли: «Гибель эскадры» (1934); «Чапаев» по Фурманову (1938), «Давным-давно» Гладкова (1943), «Семья» Попова (1952), «Кремлёвские куранты» (1957); «Грозовой год» Каплера (1957), «Иркутская история» Арбузова (1960), «Океан» Штейна (1961), «Последние» (1954), «Дети солнца» (1959), «Вишнёвый сад» (1955), «Разбойники» (1960). Т-р ставит спектакли на местные темы: «Земля Кузнецкая» инсц. И. С. Попова по роману Волошина (1951), «Когда гаснут звёзды» Озёрского (1956). *А. Ив.*

КЕМП (Kempe), Уильям (ум. ок. 1608) — английский комедийный актёр. Сценич. деятельность начал в 90-х гг. 16 в. Имя К. впервые встречается в труппе «слуг графа Лестера» (1591). В 1594—95 вступил в труппу «слуг лорда-камергера», во главе к-рой стояли Шекспир и Р. Бёрбедж. Играл комич. роли слуг в пьесах Шекспира (Пьетро — «Ромео и Джульетта», Кизил — «Много шума из ничего» и др.). В 1607 выступал в спектакле «Путешествие трёх английских братьев». В его ярко буффонном иск-ве нашли продолжение традиции нар. площадных актёров. К. славился даром сценич. импровизации. Вероятно, его имел в виду Шекспир, протестуя в «Гамлете» против актёрских отсебятин. Особую популярность среди лондонского люда принесло К. мастерское исполнение джиги — комич. танца с пением, к-рым обычно завершались спектакли в шекспировском т-ре. В 1599 К. покинул труппу «слуг лорда-камергера», в 1602 играл в труппе «слуг графа Вустера», затем вернулся к Бёрбеджу.

Лит.: Chambers E. K., The Elizabethan stage, v. 1—4, L. — Oxf., 1923. *А. Б.*

КЕНЖЕТА́ЕВ, Каукен (р. 1916) — казахский советский артист оперы (баритон). Нар. арт. Казах. ССР (1959). В 1936—40 учился в Моск. консерватории. В 1941—42 работал в Т-ре оперы и балета им. Абая, в 1942—46 — в Ансамбле пограничных войск, с 1946— вновь в Т-ре оперы и балета им. Абая. В 1946 —47 К. окончил Алма-Атинскую консерваторию. К. создал муз.-сценич. образы героических, сильных, волевых людей (герой эпоса Ер-Таргын, вождь восстания Жалбыр в о. п. Брусиловского). Выразительно исполняет партии жестоких угнетателей народа: волостной управитель Жанбота («Биржан и Сара» Тулебаева), феодал Бекежан, урядник Семён («Кыз-Жибек», «Дударай» Брусиловского), военачальник Лоя («Назугум» Кужамьярова), Хан («Алтынчеч» Жиганова). Участвует в спектаклях рус. труппы т-ра. Партии: Руслан, Демон, князь Игорь, Эскамильо; Капулетти («Ромео и Джульетта» Гуно) и др. Выступает также как реж.; пост. оперу Брусиловского и Тулебаева «Амангельды» (1959). *Н. Л.*

КЕНЬЕ́ (Caigniez), Луи Шарль (13.IV. 1762—19.II. 1842) — французский драматург. По профессии адвокат. В 1799 дебютировал пьесой «Обед горбунов» и вскоре целиком посвятил себя драматургии. К. был одним из осн. авторов мелодрам, ставившихся в парижских «т-рах бульваров». Более тщательная, чем у др. драматургов этих т-ров, лит. обработка текста, интерес к психологич. разработке образов принесли ему прозвище «Расина бульваров» (соответственно, его соперников Г. Пиксерекура и Ж. Г. А. Кювелье де Три называли «Корнелем и Кребильоном бульваров»). Лучшая пьеса К. — мелодрама «Сорока-воровка, или Служанка из Палезо» (совм. с д'Обиньи, 1815, т-р «Порт-Сен-Мартен»). Трогательная история девушки-служанки, несправедливо обвинённой в краже, привлекла зрителей человечностью и демократизмом. Эта пьеса положена в основу оперы «Сорока-воровка» Россини (1817), сюжет её использован также А. И. Герценом в одноим. повести. Большой успех имели также мелодрамы К. «Суд Соломона» (1802, т-р «Амбигю комик»), «Германштадтский лес, или Ложная супруга» (1805, там же), «Вечный жид» (1812, т-р «Гете»), «Дитя любви» (1813, т-р «Амбигю комик»), «Безумная из Вольфенштейна» (1813, там же), «Жан де Кале» (1815, там же), «Вороны-обвинительницы, или Серкоткий лес» (1816), мимодрама «Уголино, или Башня голода» (1820, Олимпийский цирк) и мн. др.

Лит.: Royer A., Histoire du théâtre contemporain en France et à l'étranger..., P., 1878 (Histoire universelle du théâtre, t. 5); Geoffroy Ch., Cours de la littérature dramatique, v. 6, P., 1825; Brazier N., Histoire des petits théâtres de Paris..., v. 1, P., 1838; Ginisty P., Le mélodrame, P., [1911]. *Е. Ф.*

КЕПУ́РА, Кипура (Kiepura), Ян (р. 16.V.1902)— польский артист оперы (лирико-драматический тенор). Пению обучался в Варшаве у Т. Леливы и В. Бжезинь-ского. Дебютировал как концертный певец в 1923. Впервые выступил на оперной сцене в Варшаве в 1925. В 1926—28—солист Венской гос. оперы. Пел в крупнейших оперных т-рах Европы и Америки, в т. ч. «Ла Скала» (1929, 1931), «Чикаго сити опера» (1931), «Метрополитен-опера» (1938—42). В 1942 оставил оперную сцену; продолжал выступать в оперетте. Гастролировал как концертный певец вместе с женой М. Эгперт, австрийской певицей, в Англии, Франции, Италии, США. В 1958 К. после длительного отсутствия посетил Польшу, дал неск. концертов в Варшаве и Кракове. К.— один из выдающихся совр. певцов; прославился как исполнитель итал. и франц. оперного репертуара. Мастер бель канто, К. обладает гибким, сильным тенором широкого диапазона с развитым верхним регистром, тембр его голоса очень красив. Певец покоряет слушателей виртуозным мастерством, тонкостью и проникновенностью чувства, оригинальностью интерпретации. Славится также как исполнитель польских нар. песен. С 1930 снимается в кино.

Партии: Герцог, Хозе, Фауст, Каварадосси, Рудольф; Калаф, Де Грие («Турандот», «Манон Леско» Пуччини) и др. *Л. Коз.*

«КЕПЧИ́» — балкарско-карачаевское пантомимическое представление преимущественно сатирического содержания. Разыгрывается на традиц. празднестве, связанном с земледельческим обрядом.

КЕРБАБА́ЕВ, Берды Мурадович (р. 15.III. 1894) — туркменский советский писатель, драматург. Засл. деят. иск-в Туркм. ССР (1943). Чл. Коммунистич. партии с 1948. Учился в медресе (духовная школа) в Бухаре.



В 1927—28 учился в Ленинграде, в Ин-те востоковедения. Лит. деятельность начал в 1923. В 1926 написал первую пьесу «Терьякеш и тебиб» о наркоманах и знахарях. К. принадлежат пьесы: «Подъём» (1937) о коллективизации, «Баба-болтун» (1941) — комедия из колхозной жизни, «Махтумкули» (1941) о туркм. поэте, «Любовь к Родине» (1941) об Отечеств. войне, «Братья» (1944) о дружбе народов, «Курбан Дурдыев» (1948) о герое Сов. Союза, «Решающий шаг» о становлении Сов. власти в Туркмении (1957). Все эти пьесы пост. в Туркм. академич. т-ре драмы (Ашхабад). К. написал либретто оперы «Абадан», пос. Отечественной войне (пост. в Туркм. т-ре оперы и балета им. Махтумкули, Ашхабад). Гос. пр. СССР (1948, 1951). Чл. АН Туркм. ССР (1951). *Л. Ан.*

КЁРВЕЛС (Keurvels), Эдуард (8. III. 1853—29.II. 1916)— бельгийский дирижёр, композитор. Музыке обучался у И. Бенуа. Творч. деятельность начал как помощник дирижёра оперного т-ра в Антверпене; с 1882 — капельмейстер Фламандского нац. т-ра. Важной заслугой К. является введение в репертуар бельг. т-ров опер Вагнера и оперы «Фиделио» Бетховена. Под рук. К. на сцене Флам. нац. т-ра было пост. неск. лирич. драм (диалогизированных опер) П. Бенуа («Гентское умиротворение», 1890, и др.). Автор неск. опер («Паризина», «Гамлет», «Ролла») и зингшпилей, пост. в т-рах Бельгии, а также произв. в др. жанрах. *Л. М.*

КЕРЕСЕЛИ́ДЗЕ, Арчил Павлович [р. 11(24).XII. 1912] — грузинский советский композитор. Засл. деят. иск-в Груз. ССР (1950). Музыке обучался в Тбилисской (1929 — 35) и Моск. консерватории, к-рую окончил в 1939 по кл. композиции (педагоги—Н. Мясковский, Д. Кабалевский и Г. Литинский). К. принадлежат опера «Баши Ачуки» по поэме А. Церетели (1946, Т-р оперы и балета им. Палиашвили), балет «Назиброла» (1941), муз. комедии «Любовь актрисы» (1948), «Сила песни» (1949), «Под небом Тбилиси» (1950), «Три невесты» (1951), «Полет с луны» (1959) — все пост. в Т-ре муз. комедии им. Абашидзе, музыка к спектаклям (св. 150), фильмам, а также симф., камерно-инструмент., вок. и др. произв. Театр. музыка К., так же как и всё его творчество, привлекает яркой мелодичностью, напряжённой динамикой сцен, нац. колоритом.

Лит.: Нашвили М., А. П. Кереселидзе (монография, печатается). *Л. Ц.*

КЕРЕСЕЛИ́ДЗЕ, Иване Иоанович [10(22).XI.1829— 21.XII.1892] — грузинский писатель, переводчик. Участвовал в восстановлении груз. т-ра в 50-х гг. 19 в. В 1855—56 руководил этим т-ром. Перевёл ряд русских и др. сценич. произведений на груз. яз. *Е. Ш.*

КЁРНЕР (Kerner), Иштван (5.IV.1867—27.VIII. 1929)—венгерский оперный дирижёр. Муз. образование получил в Будапеште. В 1884 был принят альтистом в оркестр Будапештского оперного т-ра. С 1895 работал там же как оперный дирижёр. Осуществил пост. мн. опер и балетов венг. композиторов—Г. Гольдмарка («Домашний сверчок», 1896), Ф. Эркеля («Банкбан», 1897), Э. Польдини (балет «Железный человек», 1896) и др. В 1919—20 К.— директор, в 1927—29— муз. директор Будапештского оперного т-ра. Манера исполнения К. отличалась сдержанностью, внутр. эмоциональностью. В исполнении К. по-новому прозвучали знакомые венг. слушателю оперы «Похищение из сераля» Моцарта, «Фиделио» Бетховена, «Травиата», «Севильский цирюльник» и др. Пост. оперы Вагнера «Парсифаль» (1925) — последняя работа дирижёра. *И. Дубр.*

КЁРНЕР (Körner), Теодор (23. IX.1791— 26.VIII. 1813) — немецкий поэт и драматург. Сын судебного чиновника, друга Гёте и Шиллера. В 1810—12 К. изучал историю, философию и право в Лейпцигском, Берлинском и Венском ун-тах. В 1812 стал драматургом венского «Бургтеатра». В 1813 К. принял участие в войне против Наполеона и погиб в бою под Гадебушем.

К. представитель нем. романтизма нач. 19 в., выражающего идеи дворянского патриотизма эпохи нац.-освободит. войн против Наполеона. В ряде произведений К. ярко проявились националистич. тенденции; он ратовал за независимость немцев под эгидой монархии и церкви. Но его творчество (особенно трагедии, написанные под влиянием Шиллера) было проникнуто патриотич. пафосом борьбы с иноземными поработителями. Этим объясняется огромный успех пьес К. у современников.

Первые пьесы К. — одноактные комедии «Невеста» и «Зелёное домино» написаны в 1811, пост. в «Бургтеатре». В 1812 он написал трагедии «Искупление», «Розамунда», драмы «Тони», «Гедвига», комедию «Ночной сторож», к-рые ставились в «Бургтеатре» и в Веймарском т-ре. В лучшей трагедии К. «Цринн», прославляющей героизм защитников родины, драматург использовал историч. сюжет (оборона венгерской крепости Сигед от нашествия турок) для отражения совр. событий. Пьеса была высоко оценена современниками и впоследствии В. Г. Белинским за патриотическую направленность. Однако в художеств. отношении драмы К. не представляли особой ценности. Драмы и комедии К. (последние носят развлекательный характер, отмечены влиянием Коцебу) написаны тяжеловесным александрийским стихом, статичны. Трагедии К. ставились в России («Цринн» в 1832 и др.).

Соч.: Werke, hrsg. von H. Zimmer, Bd 1—2, Lpz., [1917]; в рус. пер.— Тони, в кн.: Избранный немецкий театр, т. 4, М., 1831; Розамунда, М., 1833; Зринн, М., 1903.

Лит.: Белинский, Собр. соч., т. 10, М., 1956, с. 381—85; Zeiner E., Körner als Dramatiker, Stockerau, 1900; Töpfle J., Th. Körner. Diss., W., 1943. *Г. Гур., Нат. В.*

«КЁРНТНЕРТОРТЕАТР» («Kärntnertortheater») — один из старейших т-ров Вены. Построен в 1709, арх. А. Бедуцци. Первонач. в «К.» ставились драм. спектакли (в 1712 Й. Страницкий создал первый постоянный драм. австрийский т-р, к-рый работал в «К.»). Наибольшую известность «К.» приобрёл в нач. 19 в., когда на его сцене были пост. соч. крупнейших композиторов того времени, в т. ч. «Фаниска» Керубини (1806), «Эвриант» (1823) и «Оберон» (1829) Вебера, «Фра-Дьяволо» Обера (1830), «Норма» Беллини (1833), «Дон Паскуале» (1843) и «Фаворитка» (1864) Доницетти, «Эрнани» (1844), «Риголетто» (1852), «Трубадур» (1854), «Травиата» (1855) Верди, «Лоэнгрин» Вагнера (1858), «Фауст» Гуно (1862)

и др. С 1869 ведущим оперным т-ром Вены становится Венская опера, и «К.» утрачивает своё значение. *Вс. Т.*

«КЁР-ОГЛЫ» («К ё р - о г л у») — опера У. *Гаджибекова*, либр. композиторов, М. Ордубады и Г. Исмаилова по мотивам нар. сказаний. Пост. 30 апр. 1937, Т-р оперы и балета им. Ахундова (дирижёр У. Гаджибеков, реж. Идаят-заде, худ. Мустафаев; Кёр-оглы — Бюлль-Бюль, Нигяр — Искендерова, Ибрагим-хан — Мустафаев, Гасан-хан—Багиров, Хамза-бек — Гусейнов), в 1943 пост. в Баку на рус. яз. В 1938, 1959 показана на декадах азерб. иск-ва в Москве. 30 апр. 1962 в Баку — юбилейный спектакль с участием артистов из союзных республик. Пост. в др. городах: Ашхабад (1939, 1958), Ереван (1942), Ташкент (1950).

И з д а н и я: «К.-о.», рус. пер. Л. Г. Зорина, М., Музгиз., 1952. *Н. Гр.*

КЕРР (Kerr), Альфред (наст. фам.— К е м п н е р, Kempner; 25. XII. 1867 — 12. X. 1948) — немецкий театральный критик. Учился в ун-тах Бреславля и Берлина. Литературно-критич. деятельность начал в 1898. К. считал, что театр. критика является самостоят. художеств. жанром, он создал особый вид рецензии, к-рая состояла из импрессионистич. зарисовок. В Берлине К. сблизился с О. *Брамом* и стал одним из первых театр. критиков, пропагандирующих драматургию Ибсена и Гауптмана на нем. сцене, одновременно он резко критиковал пьесы Зудермана. К. выступал против свойственной декадентским драмам абстрактности образов, требовал от драматурга логически стройного развития действия и «многоступенчатости» в построении характера. Революц. события в России в нач. 20 в. вызвали пристальное внимание критика к рус. театр. иск-ву. Он писал о гастрольных спектаклях Савиной в Берлине, высоко оценивал пьесу Горького «Враги», в к-рой, по утверждению критика, писатель показывает рус. народ в героич. период его истории. К. сотрудничал в ряде газет и журналов («Таг», «Магацин фюр литератур», «Нёйе рундшау», «Франкфуртер цейтунг», «Берлинер тагеблатт»). В 1933 К. был вынужден эмигрировать из Германии из-за преследований со стороны нацистов и лишь незадолго до своей смерти вернулся из Лондона на родину.

С о ч.: Die Welt im Drama, Bd 1—5, B., 1917; Neue Aufl., B., 1954; Die Welt im Licht, Bd 1—2, B., 1920—27.

Лит.: S e i d l W., Die geistige Haltung der neueren deutschen Theaterkritik... Diss., Monaco, 1951. *И. Н.*

КЁРСТЕЙН (Kirstein), Линкольн (р. 1907) — американский балетный критик и деятель балетного т-ра. К. объединил деятелей балетного т-ра США, пожертвовал средства для организации балетных трупп. Был директором трупп «Балле тиэтр», «Балле Караван» и «Балле сосайети», «Нью-Йорк сити балле». В своих теоретич. трудах и практич. деятельности К. отстаивает принцип абстрагированного танца, не связанного содержанием («Что такое балет?», изд. 1959). Был основателем периодич. издания «Данс индекс» (1942—48), написал книги: «Танец» (1935), «Взрыв балета» (1938), «Балетная азбука» (1940); автор статей по вопросам балетного т-ра.

С о ч.: Dance, N.Y., [1935]; Blast at the ballet, N. Y., 1938; Ballet Alphabet, N. Y., 1939; The classic ballet. Historical development, в кн.: The classic ballet. Basic technique and terminology, N. Y., 1952; What ballet is about, «Dance Perspectives», 1959, № 1. *Нат. Р.*

«КЁРТЕН» — см. *«Куртина»*.

КЕРУБИ́НИ (Cherubini), Луиджи (14. IX. 1760, Флоренция,— 15. III. 1842, Париж) — композитор. По происхождению итальянец, сыграл значит. роль в истории франц. музыки. Член Ин-та Франции (с 1815). Муз. образование получил в Болонье у Дж. *Сарти*. Первоначально выдвинулся как автор итал. опер-серна и опер-буффа. С 1784 был придворным композитором в Лондоне, в 1786 переселился в Париж. Был одним из виднейших представителей муз. иск-ва эпохи франц. бурж. революции конца 18 в. В Париже К. написал 14 опер на франц. тексты, в т. ч. «Лодоиска» (1791), «Элиза» (1794), «Два дня» (1800, в России и Германии известна под названием *«Водовоз»*). Эти произв. знаменовали возникновение нового, героич. жанра, т. н. *«оперы спасения»*, в к-рой нашли отражение идеи борьбы с тиранией. Высокой патетикой насыщены оперы К. на античные сюжеты «Медея» (1797) и «Анакреон» (1803) — образцы оперного классицизма революц. эпохи. В своём творчестве К. развивал принципы оперного иск-ва Х. В. *Глюка*. Драматич. пафос сочетался в его операх с классич. простотой и законченностью стиля, с широтой симфонически обогащённых оперных форм. К. один из первых ввёл в муз. язык героич. опер народно-песенные мелодии. В 1789—92 К. дирижировал спектаклями итал. оперной труппы т. н. «буффонов». С 1795— один из инспекторов, с 1816 — профессор, с 1822— директор Парижской консерватории. Творчество К. отличается мелодич. ясностью, мастерством полифонии и оркестровки, выразительностью муз. декламации. Музыку К. высоко ценили Бетховен и Глинка.



К. принадлежат также оперы: «Квинт Фабий» (1780, Александрия), «Адриан в Сирии» (1782, Ливорно), «Деметрий» (1785, Лондон,) «Демофон» (1788, Париж), «Фаниска» (1806, Вена), «Пигмалион» (1809, Париж), «Абенсераги» (1813, там же), «Али Баба, или Сорок разбойников» (1833, там же) и др., мн. вок. и инструмент. соч.

Лит.: А с а ф ь е в Б. (Игорь Глебов), Глинка, [2 изд.], М., 1950 (гл.— Добавление); Т ь е р с о Ж., Песни и празднества французской революции, пер. с франц., М., 1933; Р а д и г е А., Французские музыканты эпохи Великой французской революции, пер. с франц., М., 1934; H o h e n e m s e r R., Luigi Cherubini, sein Leben und seine Werke, Lpz., 1913; Q u a t r e l l e s L' E p i n e M., Cherubini (1760—1842). Notes et documents inédits, Lille, 1913; S c h l i t z e r F., Ricerche su Cherubini, Siena, 1954.

«КЁТО И КО́ТЭ» — комическая опера В. *Долидзе* (либр. композитора по пьесе А. Цагарели «Ханума», переработано И. Гришашвили). Пост. 11 дек. 1919, Тифлис (дирижёр Столерман, реж. Цуцунава, худ. Зальцман). В 1924 пост. в Москве Оперным т-ром Зимина (дирижёр Штейман, реж. Цуцунава, худ. Маторин, балетм. Симонов; Леван — Головин, Маро — Маркитан, Котэ — Великанов, Макар — Суходольский, Кето — Лисичкина, Сако — Светлов, Сико — Палачев, Барбале — Шелудковская, Бабуси — Менэбир). В 1937 пост. Т-ром оперы и балета им. Палиашвили на декаде груз. иск-ва в Москве (дирижёр Азмайпарашвили, реж. Патаридзе, худ. Гудиашвили, балетм. Сухишвили, хормейстер П. Палиашвили; Леван— Гамрекели, Маро — Давиташвили, Котэ — Кварелашвили, Макар — Исецкий, Кето — Накашидзе, Сако — Кавсадзе, Сико—Сванидзе, Барбале — Сухиашвили, Бабуси — Степанян). В 1950 пост. Моск. муз. т-ром им. Станиславского и Немировича-Данченко (нов. рус. текст С. Болотина и Т. Сикорской, новые муз. номера В. Мурадели, дирижёр Шавердов, пост. Канделаки, реж. Кемарская, худ. Айваази, хормейстер Степанов, балетм. Сухишвили; Леван — Ильинский, Маро — Борисова, Макар — Степанов, Котэ — Матвеев, Кето — Юдина, Барбале — Яико, Кабато — Росницкая, Сако — Федосов, Сико — Донец, Дареджан — Кузнецова). Пост. в др. городах Сов. Союза: Киев (1938), Свердловск (1940), Воронеж (1940), Ташкент (1941), Ереван (1948), Ленинград (1950), Куйбышев (1950), Одесса (1955) и др. *Н. Гр.*

КЕТУРА́КИС (наст. фам.— В и л к у т а й т и с), Юозас (1. III. 1864—1913) — литовский драматург. Автор пьесы «Америка в бане» (1895), показывающей тяжёлую жизнь лит. крестьян в конце 19 в. Яркие образы, острая сатиричность обеспечили этой пьесе широкую популярность. *В. М.*

СПИСОК АВТОРОВ 2-го ТОМА

(составлен в алфавитном порядке инициалов, указанных в подписях под статьями)

А. А. — Александр Абрамович Аникст (Москва)
А. Аг.— Артавазд Аркадьевич Аганбекян (Москва)
А. Б.— Алексей Вадимович Барташевич (Москва)
А. В.— Альфонс Янович Вилсон (Рига)
А. Вис.— Анри Виссинг (Амстердам)
А. Г.— Арон Абрамович Грин (Одесса)
А. Гер.— Александр Абрамович Гершкович (Москва)
Аг. М.— Агния Николаевна Михеева (Москва)
А. Д.— Аси Исааковна Дубинская (Москва)
А. Др.— Абрам Матвеевич Драк (Киев)
А. И.— Арсений Александрович Ильин (Москва)
А. Ив.— Анатолий Семенович Иванов (Москва)
А. К.— Антонина Ивановна Касперт (Киев)
А. Каж.— Абрам Исаакович Каждан (Москва)
А. Кл.— Александр Павлович Клинчин (Москва)
А. Л.— Ая Зиновьевна Левикова (Иркутск)
Ал. Г.— Александра Ноевна Гозенпуд (Москва)
Ал. Е.— Андрей Андреевич Ефремов (Москва)
Ал. К.— Александр Васильевич Караганов (Москва)
Ал. М.— Александр Викторович Михайлов (Москва)
Ал. П.— Александр Сергеевич Поль (Москва)
Ал. Р.— Алексей Александрович Разливахин (Москва)
Ал. С.— Александр Александрович Соболев (Москва)
Ал. Ш.— Александр Николаевич Ширай (Москва)
А. М.— Альфред Александрович Мацевич (Москва)
А. Мих.— Андрей Дмитриевич Михайлов (Москва)
А. Мов.— Александр Григорьевич Мовшенсон (Ленинград)
А. Н.— Анна Николаевна Неймарк (Москва)
Ан. А.— Анатолий Яковлевич Альтшуллер (Ленинград)
Ан. В.— Анатолий Исаакович Волков (Москва)
Ан. Г.— Анна Евгеньевна Глускина (Москва)
Ан. К.— Анатолий Витальевич Кельберг (Алма-Ата)
Ан. Ш.— Анна Нисоновна Шифрина (Москва)
А. О.— Анна Георгиевна Образцова (Москва)
А. П.— Акакий Нестерович Пагава (Тбилиси)
А. Пок.— Александр Васильевич Покровский (Москва)
А. Пэн — Александр Пэн (Тель-Авив)
А. Р.— Александр Михайлович Рыбник (Ташкент)
Ар. Г.— Арсен Григорьевич Гулиев (Москва)
А. Реб.— Альфред Артурович Ребане (Таллин)
Арс. А.— Арсений Дмитриевич Авдеев (Ленинград)
А. Руз.— Алиодия Винцо Рузгайте (Вильнюс)
А. С.— Айра Синерво (Хельсинки)
А. Т.— Анатолий Захарович Трофимов (Москва)
А. У.— Абдулхай Умаров (Ташкент)
А. Х.— Анна Абрамовна Хохловкина (Москва)
А. Ш.— Александр Вячеславович Шилов (Москва)
А. Ши.— Александр Яковлевич Шнеер (Москва)
А. Ю.— Анатолий Зиновьевич Юфит (Ленинград)
А. Я.— Андрей Александрович Якубовский (Москва)
Б. А.— Бабкен Барегамович Арутюнян (Ереван)
Б. Б.— Борис Арсеньевич Бассаргин (Москва)
Б. Г.— Борис Александрович Гиленсон (Москва)
Б. Д.— Борис Еремеевич Даценко (Киев)
Б. Ж.— Виссарион (Бесо) Давидович Жгенти (Тбилиси)
Б. З.— Борис Исаакович Зингерман (Москва)
Б. К.— Багибек Кундакбаев (Алма-Ата)
Б. Кор.— Боемунд Феликсович Кордиани (Львов)
Б. Л.— Борис Вениаминович Левик (Москва)
Бор. К.— Борис Яковлевич Калмановский (Москва)
Бор. С.— Борис Федорович Смирнов (Москва)
Б. Р.— Борис Львович Рифтин (Москва)
Б. Рос.— Болеслав Иосифович Ростоцкий (Москва)
Б. С.— Бронислав Сильвестрович Смольский (Минск)
Б. Ш.— Борис Соломонович Штейнпресс (Москва)
Б. Э.— Бадма Эрдниевич Эрдниев (Элиста)
Б. Я.— Борис Эрастович Янишевский (Москва)
Б. Яг.— Борис Савельевич Яголим (Москва)
Вал. Г.— Валентин Владимирович Головня (Москва)
Вал. Н.— Валентина Циреновна Найдакова (Москва)
Вас. М.— Васил Мавродиев (София)
Вас. Ц.— Василий Георгиевич Цабаев (Тбилиси)
В. Бал.— Виктор Петрович Балашов (Москва)
В. Бер.— Виктор Иосифович Береакин (Москва)
В. В.-Г.— Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс (Москва)
В. Вир.— Валентин Николаевич Вирен (Москва)
В. Г.— Вадим Моисеевич Гаевский (Москва)
В. Д.— Виктор Петрович Дьяченко (Ташкент)
Вен. Б.— Вениамин Евгеньевич Быков (Москва)
В. З.-Б.— Владимир Сергеевич Зотов-Баратов (Москва)
Вик. М.— Виктор Яковлевич Мееровский (Москва)
В. К.— Виктор Григорьевич Клюев (Москва)
В. Кр.— Вера Михайловна Красовская (Ленинград)
В. Л.— Владимир Степанович Лозовецкий (Шахты)
Вл. Б.— Владимир Сергеевич Барков (Москва)
Вл. Д.— Владимир Александрович Днев (Москва)
Вл. М.— Владимир Борисович Матусевич (Москва)
Вл. Н.— Владимир Петрович Неустроев (Москва)
Вл. О.— Владимир Васильевич Ошис (Москва)
Вл. П.— Владимир Фёдорович Пименов (Москва)
Вл. С.— Владислав Фёдорович Сорокин (Москва)
В. М.— Витаутас Ионас Макнис (Вильнюс)
В. Мал.— Валентина Васильевна Малярова (Москва)
В. Мас.— Владимир Александрович Маслих (Москва)
В. М.-М.— Валентина Абрамовна Маковская-Мейдман (Москва)
В. Мюл.— Владимир Николаевич Мюллер (Москва)
В. Н.— Владимир Иванович Нефёд (Минск)
В. Ник.— Владимир Дмитриевич Никеев (Киев)
В. П.— Владимир Константинович Покровский (Москва)
В. С.— Видмантас Юрио Силюнас (Москва)
В. Сол.— Владимир Иосифович Соловьев (Москва)
В. С.-П.— Владимир Александрович Сахновский-Панкеев (Ленинград)
В. Ст.— Валерий Сергеевич Столбов (Москва)
Вс. Т.— Всеволод Васильевич Тимохин (Москва)
В. Т.— Ваграм Ваграмович Тер-Ибашян (Ереван)
В. Ч. —Валерия Владимировна Чистякова (Ленинград)
В. Ш.— Вадим Васильевич Шверубович (Москва)
В. Я.— Виктор Ноевич Ярхо (Москва)
Г. Б.— Григорий Варденович Бухникашвили (Тбилиси)
Г. Г.— Георг Иосифович Гоян (Москва)
Г. Гур.— Галина Владимировна Гурко (Москва)
Г. З.— Георгий Павлович Злобин (Москва)
Г. К.— Георгий Константинович Крыжицкий (Москва)
Г. К.-К.— Габриель Васильевич Корганов-Корнелли (Баку)
Г. Л.— Галина Александровна Липатова (Москва)
Г. М.— Георгий Павлович Менглет (Москва)
Гр. Б.— Григорий Нерсесович Бояджиев (Москва)
Гр. З.— Григорий Аронович Заявлин (Москва)
Гр. К.— Григорий Владимирович Кристи (Москва)
Г. Т.-С.— Гарник Хачатурович Тер-Степанян (Ереван)
Г. У.— Галина Алексеевна Уварова (Москва)
Г. Х.— Григорий Аркадьевич Хайченко (Москва)
Г. Ч.— Галина Ивановна Чиаурели (Тбилиси)
Г. Ш.— Генрих Морицевич Шлуглейт (Москва)
Г. Я.— Григорий Маркович Ярон (Москва)
Д. Аг.— Дрита Исмаил Аголы (Тирана)
Д. Б.— Динора Нуральгановна Байтерякова (Москва)
Д. Бр.— Дмитрий Львович Брудный (г. Фрунзе)
Д. Д.— Дмитрий Севастович Джанелидзе (Тбилиси)
Дж. Д.— Джафар Гашум оглы Джафаров (Баку)
Д. П.— Дмитрий Иванович Прилепов (Кишинёв)
Д. Перс.— Давид Лазаревич Персиц (Москва)
Д. С.— Дмитрий Спиридонович Спатис (Москва)
Д. Ч.— Давид Иосифович Чхеидзе (Тбилиси)
Д. Ш.— Динора Эмильевна Шполянская (Москва)
Е. В.— Евгений Викентьевич Варвацци (Москва)
Е. Ген.— Евгений Яковлевич Генис (Москва)
Е. Ж.— Евгения Владимировна Жданова (Москва)
Еж. К.— Ежи Кёниг (Варшава)
Е. К.— Евгений Соломонович Калмановский (Ленинград)
Ел. Б.— Елена Викторовна Бочарникова (Москва)
Ел. Г.— Елена Ивановна Гелдиашвили (Тбилиси)
Ел. К.— Елена Вячеславовна Корнилова (Москва)
Е. М.— Елена Сергеевна Мясникова (Москва)
Е. Н.— Екатерина Павловна Недялкова (Ташкент)
Е. С.— Елизавета Яковлевна Сурц (Москва)
Е. У.— Елена Дмитриевна Угринович (Душанбе)
Е. Ф.— Елена Львовна Финкельштейн (Ленинград)
Е. Фил.— Елена Владимировна Филиппова (Москва)
Е. Х.— Елена Михайловна Ходунова (Москва)
Е. Хл.— Евфросиния Саввична Хлебцевич (Киев)
Е. Ш.— Елена Ивановна Шапатава (Тбилиси)
З. Б.— Зоя Александровна Блюмина (Москва)
З. В.— Зоя Викторовна Воинова (Москва)
З. Вл.— Зоя Владимировна Владимирова (Фельдман) (Москва)
Зин. П.— Зинаида Сергеевна Пышновская (Москва)
З. П.— Захар Исаакович Плавскин (Ленинград)
З. Х.— Зайнаб Шайхулловна Хайруллина (Казань)
И. Б.— Исаак Меерович Бархаш (Москва)
И. Г.— Ирина Владимировна Гайда (Москва)
И. Гр.— Иветта Викторовна Гриц (Москва)
И. Д.— Ирина Владимировна Дмоховская (Москва)
И. И.— Игорь Германович Ингвар (Казань)
И. К.— Ирина Сергеевна Куликова (Москва)
И. Л.— Илья Григорьевич Лейзер (Москва)
И. Лев.— Иван Яковлевич Левченко (Москва)
И. Н.— Иля Яковлевна Новодворская (Москва)
И. Под.— Ирина Юльевна Подгаецкая (Москва)
И. Р.— Израиль Соломонович Рабинович (Москва)
И. Ф.— Иван Иванович Флоринский (Москва)
К. Б.— Кира Дмитриевна Белоголовова (Москва)
К. К.— Карл Эрнестович Кундзинь (Рига)
К. Кас.— Абдулла оглы Кубад Касимов (Баку)
К. Каск.— Карин Олавовна Каск (Таллин)
К. Р.— Константин Лазаревич Рудницкий (Москва)
К. Т.— Кямал Абдулла Шанг оглы Талыбзаде (Баку)
К. Ф.— Ксана Михайловна Фельдман (Москва)
Л. Ав.— Любовь Александровна Авдеева (Ташкент)

Л. Ан.— Любовь Степановна Анкадурдыева (Ашхабад)
Л. Ар.— Лидия Борисовна Архимович (Киев)
Л. В.— Любовь Давыдовна Вендровская (Москва)
Л. Г.— Лидия Диомидовна Гришелёва (Москва)
Л. Гр.— Леонора Николаевна Грикурова (Москва)
Л. Д. — Лев Михайлович Демин (Москва)
Л. Дем.— Лариса Николаевна Демидчик (Душанбе)
Леа Т.— Леа Паулевна Тормис (Таллин)
Л. Ж.— Лидия Львовна Жукова (Москва)
Л. К.— Людмила Михайловна Касаткина (Москва)
Л. Коз.— Людмила Александровна Козырева (Москва)
Л. Крас.— Любовь Гавриловна Красникова (Москва)
Л. Л.— Лидия Самуиловна Лебедева (Москва)
Л. Лев.— Лидия Аркадьевна Левбарг (Ленинград)
Л. Лоб.— Лидия Ивановна Лобко (Москва)
Л. М.— Лев Григорьевич Михайлов (Москва)
Л. Мос.— Людмила Борисовна Мостовая (Москва)
Л. П.— Лидия Степановна Попова (Москва)
Л. Сед.— Леонид Александрович Седов (Москва)
Л. Сол.— Лариса Павловна Солицева (Москва)
Л. Т.— Людмила Николаевна Титова (Москва)
Л. У.— Леонид Осипович Утесов (Москва)
Л. Х.— Людмила Владимировна Ханыкова (Москва)
Л. Хал.— Левон Артаваздович Халатян (Ереван)
Л. Ход.— Лия Сергеевна Ходорковская (Москва)
Л. Ц.— Лиана Петровна Цкепладзе (Тбилиси)
Л. Ш.— Ленора Густавовна Шпет (Москва)
Люд. М.— Людмила Александровна Мерварт (Москва)
М. Г.— Михаил Николаевич Гижимкрели (Тбилиси)
М. Гог.— Маргарита Константиновна Гоголашвили (Тбилиси)
Мел. Б.— Мелитина Петровна Бабкина (Москва)
М. З.— Михаил Иосифович Зильбербрандт (Москва)
М. Заг.— Мария Петровна Загайкевич (Киев)
М. Зон.— Маргарита Исаевна Зонгер (Москва)
М. И.— Марк Израилевич Имас (Москва)
М. К.— Миргази Султанович Кашафутдинов (Казань)
М. Кл.— Муза Сергеевна Клейменова (Москва)
М. Кор.— Михаил Александрович Коростовцев (Москва)
М. Л.— Михаил Александрович Лакербай (Сухуми)
М. Лит.— Мария Антоновна Литвиненко (г. Орджоникидзе)
М. Лифш.— Марк Григорьевич Лифшиц (Москва)
М. Лиц.— Мария Сергеевна Лицинская (Москва)
М. М.— Медея Николаевна Микеладзе (Тбилиси)
М. Ник.— Милена Николич (Белград)
М. П.— Милица Николаевна Пожарская (Москва)
М. Пек.— Михаил Самойлович Пекелис (Москва)
М. Р.— Михаил Юрьевич Романенко (Москва)
М. С.— Майя Савутие (Хельсинки)
М. Стр.— Марианна Николаевна Строева (Москва)
М. Т.— Мария Трофимовна Токарева (Москва)
М. Я.— Маргарита Михайловна Ягияева (Махачкала)
Н. А.— Ниголь Густавович Андреасн (Таллин)
Над. Т.— Надежда Тихова (София)
Н. Ан.— Николай Павлович Аносов (Москва)
Нат. В.— Наталия Борисовна Веселовская (Москва)
Нат. Р.— Наталия Петровна Рославлева (Москва)
Н. Б.— Наталия Александровна Балашова (Москва)
Н. Бор.— Николай Константинович Боровик (Киев)
Н. В.— Наталия Александровна Вишневская (Москва)
Н. Вел.— Нина Александровна Велехова (Москва)
Н. Г.— Ноэми Викторовна Городинская (Москва)
Н. Гр.— Наталия Николаевна Григорович (Москва)
Н. Д.— Николай Фёдорович Дибровенко (Киев)
Н. Дубр.— Нина Петровна Дубровская (Москва)
Н. З.— Николай Георгиевич Зограф (Москва)
Н. Зем.— Наталия Петровна Зембатова (Москва)
Н. И.— Наталия Александровна Иофан (Москва)
Н. Инд.— Невена Инджева (София)
Н. К.— Николай Иосифович Конрад (Москва)
Н. Каз.— Николай Михайлович Казанский (Москва)
Н. Кр.— Нина Ильинична Крымова (Москва)
Н. Л.— Николай Иванович Львов (Москва)
Н. Лей.— Наум Борисович Лейкин (Москва)
Н. Лит.— Наталия Георгиевна Литвиненко (Москва)
Н. М.— Николай Александрович Махов (Москва)
Н. Мин.— Нина Вениаминовна Минц (Москва)
Н. Мок.— Надежда Осиповна Мокульская (Москва)
Н. Н.— Низом Хабибулаевич Нурджанов (Душанбе)
Н. П.— Николай Иванович Попов (Симферополь)
Н. Р.— Наталия Артемьевна Ровная (Москва)
Н. С.— Никифор Васильевич Сыкчин (Москва)
Н. Ст.— Николай Леонидович Степанов (Москва)
Н. Т.— Николай Борисович Томашевский (Москва)
Н. Ч.— Николай Николаевич Чушкин (Москва)
Н. Ш.— Нина Ясоновна Швангирадзе (Тбилиси)
Н. Э.— Нази Александровна Элиашвили (Тбилиси)
О. В.— Ольга Александровна Виноградова (Москва)
О. С.— Олег Константинович Санников (Минск)
П. Е.— Петр Михайлович Ершов (Москва)
П. М.— Павел Александрович Марков (Москва)
П. Мал.— Павел Григорьевич Маляревский (Иркутск)
Р. Б.— Римма Петровна Бернацкая (Киев)
Р. В.— Регина Исааковна Вихирева (Москва)
Р. З. — Рубен Варосович Заряи (Ереван)
Р. Кр.— Римма Павловна Кречетова (Москва)
Р. Л.— Руфь Эммануиловна Лейтес (Москва)
Р. Р.— Ради Радев (София)
Р. Х.— Рух Игоревич Хлодовский (Москва)
Р. Я.— Раймундас Якучионис (Вильнюс)
С. А.— Сергей Сергеевич Аверинцев (Москва)
С. Б.— Светлана Леонидовна Бурмистренко (Киев)
Св. Г.— Светлана Михайловна Грищенко (Москва)
Св. М.— Светлана Михайловна Макарова (Москва)
Св. П.— Святослав Игоревич Потабенко (Москва)
С. Г. — Софья Михайловна Ганцевич (Москва)
С. Гр.— Софья Иосифовна Грица (Киев)
С. Др.— Симон Давыдович Дрейден (Москва)
С. З.— Софья Люцнановна Зайончковская (Киев)
С. И.— Сергей Сергеевич Игнатов (Москва)
С. К. — Сарра Симоновна Кауфман (Москва)
С. Кол.— Станислав Витальевич Колосёнок (Петрозаводск)
С. Л.— Салми Ойвовна Лаакео (Москва)
С. М.— Симон Перецович Маркиш (Москва)
С. Мел.— Саркис Александрович Меликсетян (Ереван)
С. Мир.— Соломат Мирзаджанова (Ташкент)
С. Мок.— Стефан Стефанович Мокульский (Москва)
С. П.— Серафима Михайловна Попова (Сыктывкар)
С. Пет.— Сергей Митрофанович Петров (Москва)
С. Р.— Сабир Алекперович Ризаев (Ереван)
Ст. К.— Стефан Любомирович Каракостов (София)
Ст. М.— Стефан Александрович Миронов (Москва)
Т. А.— Татьяна Александровна Ацаркина (Москва)
Т. Б.— Тешабай Баяндиев (Ташкент)
Т. Бач.— Татьяна Ираклевна Бачелис (Москва)
Т. Н.— Тариэль Георгиевич Нашвили (Тбилиси)
Т. П.— Тамара Александровна Путинцева (Москва)
Т. Р.— Татьяна Михайловна Родина (Москва)
Т. Т. Ташпулат Турсунов (Ташкент)
Ф. Г.— Фатхель Баян Гизатуллин (Казань)
Ф. К.— Фанна Матвеевна Крымко (Москва)
Ф. Р.— Фанна Александровна Романова (Чебоксары)
Х. Г.— Хасан Хайруллович Губайдуллин (Казань)
Х. К.— Халит Латфуллович Кумысников (Казань)
Х. Кыр.— Харри Аугустович Кырвитс (Таллин)
Ш. М.— Шалва Владимирович Мачаварнани (Тбилиси)
Э. Б.— Элла Владимировна Брагинская (Москва)
Эв. К.— Эвальд Юрьевич Кампус (Тарту)
Э. Г.— Эльга Ивановна Глумова (Москва)
Э. К.— Элеонора Матвеевна Красновская (Москва)
Э. Л.— Эндем Хансович Линк (Таллин)
Э. Н.— Э. Наврозашвили (Тбилиси)
Э. О.— Эрдэнибатын Оюун (Улан-Батор)
Эт. Г.— Этери Николаевна Гугушвили (Тбилиси)
Ю. Б.— Юрий Сергеевич Бобылёв (Москва)
Ю. Г.— Юозас Казио Гаудримас (Вильнюс)
Ю. Д.— Юрий Арсеньевич Дмитриев (Москва)
Ю. К.— Юлий Иосифович Кагарлицкий (Москва)
Ю. О.— Юрий Михайлович Осипов (Ленинград)
Ю. П.— Юрий Николаевич Папоров (Москва)
Ю. Р.— Юрий Петрович Ральф (Москва)
Юр. Б.— Юрий Алексеевич Бахрушин (Москва)
Юр. З.— Юрий Александрович Зубков (Москва)
Юр. К.— Юрий Николаевич Корнилов (Иркутск)
Юр. О.— Юрий Александрович Осиос (Москва)
Ю. С.— Юрий Александрович Станишевский (Харьков)
Ю. Ч.— Юрий Григорьевич Чепыжев (Москва)
Я. В.— Яков Янович Витолинь (Рига)

Театральная энциклопедия. Гл. ред. П. А. Марков. Т. 2 —
М., «Сов. Энциклопедия», 1963.
(Общ. тит. л.: Энциклопедии. Словари. Справочники).
Т. 2. Гловацкий.—Кетуракис, 1963. 1216 стб. с илл., 14 л. илл.

В томе помещено: 12 вклеек глубокой печати (245 рис.), 2 вклейки четырехцветной автотипии. В тексте статей—907 иллюстраций. Бумага для текста изготовлена на ф-ке им. Ю. Янониса. Иллюстрации, выполненные глубокой печатью, и цветные автотипии отпечатаны в Московской типографии № 2.

Государственное научное издательство «Советская Энциклопедия»: Москва, Ж-28. Покровский бульвар, д. 8.

Сдано в набор 6/IV 1962 г. Подписано к печати 23/I 1963 г., 38 физич. п. л. +1,75 п. л. вклеек, 105,73 уч.-изд. л.+6,22 уч.-изд. л. вклеек. Цена 1 экз. книги 3 руб. Т-00017. Тираж 43000 экз. Заказ № 1854. Формат бумаги 82×108¹/₁₆.

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза. Москва, Проспект Мира, 105.