

«Новая» постановка «старой» пьесы. «Варвары» М. Горького на немецкой сцене 1990-х гг. (по материалам прессы)

Ирина Владиславовна Толоконникова

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
ivotol@mail.ru <https://orcid.org/0000-0001-8222-8321>



Аннотация. Актуальность обращения к проблеме восприятия образов национальной культуры представителями другой культуры актуальна в наши дни в том числе в свете разнообразных попыток «отмены», исходящих из недр сообществ, ещё недавно увлечённо извлекавших на свет малоизвестные нюансы культурных портретов бывших партнёров. Именно таким произведением, причём относящимся к числу не самых популярных театральных пьес, вышедших из-под пера выдающегося российского и советского писателя Максима Горького, является написанная им в 1905 г. пьеса «Варвары». Цель данной статьи состоит в изучении смысловых доминант спектакля, поставленного по этой пьесе в боннском театре Каммершпиле Бад-Годесберг в 1993 г. в качестве образа репрезентации российской культуры, а также раскрытия её проблем, представлявших интерес для тогдашней немецкой публики. Соответственно в задачи исследования входило: 1) систематизация сведений о связях творческой судьбы М. Горького с немецкой культурой; 2) уточнение места пьесы «Варвары» в творчестве М. Горького в свете её театральной судьбы; 3) описание ключевых концептов, составляющих основу её поэтики 4) выявление социокультурной проблематики, нашедшей отклик в режиссуре изучаемой постановки 1993 г.; 5) установление культурных границ восприятия русской культуры немецкой публикой начала 1990-х гг. – 2024 г. в призме изучаемого феномена. Исследование представляет собой анализ непосредственно самой пьесы «Варвары», её сценической постановки в театре Каммершпиле Бад-Годесберг, на материалах немецкой прессы, собранные методом случайной выборки. Все цитаты критиков приводятся в переводе автора статьи. Опираясь на аксиологический и герменевтический подходы, а также на некоторые подходы имагологии, автор использует биографический метод и метод case study. Также использован контент-анализ и некоторые приёмы анализа литературно-художественного произведения. В результате получены данные о специфике восприятия образа русской культуры в Германии начала 1990-х гг. в рамках формирования театрального образа, обращённого к поиску малоизвестных деталей знания «русской души». Показано, что этот образ пытались связать с важным для немецкой культуры (и при этом весьма неоднозначным) концептом «варварство», показывающим для немецкой аудитории прежде всего жизненную силу культуры. Выводы. «Немецкий след» творчества Горького

позволяет заключить о высокой значимости этого писателя в качестве представителя русской культуры для немецкой аудитории. Пьеса «Варвары», оставаясь на периферии его творчества, оказалась востребована на немецкой сцене в 1990-х гг. прежде всего в силу своих концептуальных особенностей: здесь «загадка русской души» преподносилась в знакомой чеховской манере и вместе с тем подавалась с позитивными коннотациями жизненной силы и надежды на преодоление всех трудностей. Подобная «экология культуры» составила суть поэтики Я. Чунделы, который реализовал творческий импульс М. Горького в актуальной постановке, вызвавшей широкий резонанс в немецком обществе. Социокультурная проблематика «экологии в широком смысле» заложила возможности расширения культурных границ восприятия русской культуры немецкой публикой начала 1990-х гг., что к 2024 г. позволяет говорить об ограниченности попыток «отмены» русской культуры, остающейся в ряду общечеловеческих ценностей независимо от той или иной политической конъюнктуры.

Ключевые слова: пьеса М. Горького «Варвары», театральные постановки пьес М. Горького, немецкий театр, варварство и прогресс, экология, экология культуры, смысловые доминанты

Для цитирования: Толоконникова И.В. «Новая» постановка «старой» пьесы. «Варвары» М. Горького на немецкой сцене 1990-х гг. (по материалам прессы) // Концепт: философия, религия, культура. — 2024. — Т. 8, № 4. — С. 133–146. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2024-4-32-133-146>

Opinion Article

A New Production of an Old Play. Barbarians by M. Gorky on the German Stage of 1990s (Based on Press Materials)

Irina V. Tolokonnikova

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
 ivtol@mail.ru <https://orcid.org/0000-0001-8222-8321>

Abstract. The issue of how national cultures are perceived by representatives of other cultures is particularly relevant today considering some communities' attempts at cancellation against former partners that, until recently, were enthusiastically interested in. Written in 1905 by a prominent Russian and Soviet writer M. Gorky, *Barbarians* is one example of a work which used to attract attention in the West as a cultural portrait of a country but is now almost forgotten. The article aims to study the semantic dominants of the production, as staged in the theater of Bad Godesberg, Germany, in 1993, by examining it as a representation of Russian culture for German audience. To enable the analysis the following tasks were addressed: 1) to systematize information about the connections of M. Gorky's creative work with German culture; 2) to clarify the place of the play *Barbarians* in M. Gorky's work in light of its theatrical destiny; 3) to describe the key concepts that form the basis of its poetics; 4) to identify the socio-cultural issues that were represented in the studied German theater production of 1993; 5) to establish the cultural boundaries of perception of Russian culture by the German public of the early 1990s – 2024 in terms of the studied phenomenon. The materials for the study were the original text of the play, its theatrical production in the *Kammerspiele Bad Godesberg* theater, and publications in German media selected by random sampling. Based on the axiological and hermeneutic approaches, as well as imagology, the author uses the biographical method, and case study method, along with content and literary analyses. As a result, data was obtained on the specifics of the perception of the image of Russian culture in Germany in the early 1990s within the framework of the formation of a theatrical image and its search for little-known details of knowledge of *the Russian soul*. It is shown that in Germany they tried to associate this image with the important,

yet at the same time very ambiguous, concept of *barbarism* for German culture, showing for the German audience, above all, the vitality of the culture. The author concludes that the German public perceived Maxim Gorky as one of the key representatives of Russian culture. Gorky's play *Barbarians*, little known in Russia, was a popular theatrical production in Germany in 1990s due to its conceptual characteristics: in which the mysterious Russian soul is presented through the positive connotations of vitality and hopefulness. This *ecology of culture* formed the essence of the poetics of Jaroslav Chundela, who realized the creative impulse of M. Gorky in a relevant production that caused wide resonance in German society. The socio-cultural issues of 'ecology', in the broad sense, laid the foundation for the expansion of the cultural boundaries of the perception of Russian culture by the German public in the early 1990s, which by 2024 allows us to speak about the limitations of attempts to cancel Russian culture, which remain of universal human value regardless of political situation.

Keywords: *Barbarians*, Maxim Gorky, theater productions of M. Gorky's plays, German theater, barbarianism and progress, ecology, ecology of culture, semantic dominants

For citation: Tolokonnikova, I. V. (2024) 'A New Production of an Old Play. *Barbarians* by M. Gorky on the German Stage of 1990s (Based on Press Materials)', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 8(4), pp. 133–146. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2024-4-32-133-146>

Введение

М. Горький (А.М. Пешков) — российский и советский писатель, известный далеко за пределами России (где его произведения до сих пор входят в школьную программу). В каком-то смысле творчество М. Горького и сегодня может рассматриваться как лицо российской и советской культуры. Об этом прямо свидетельствуют не только историко-литературные изыскания, но и тот интерес, который по сей день испытывают к его работам те представители зарубежной общественности, кто хочет понять суть «загадочной русской души» или разобраться в духовных, социальных и культурных причинах и следствиях русских революций XX в.

С этой точки зрения представляется значимым рассмотреть особенности восприятия произведений Горького немецкой театральной публикой. Причём исследовать поставленный вопрос на материале одного из апогеев взаимного интереса, то есть до начала текущего периода «отмены» российской культуры в ряде европейских стран. Сегодня, поддавшись давлению политической конъюнктуры, театральная публика Европы едва ли готова уклониться от повестки, тиражируемой с помощью медиа и соцсетей. Тем более важно обратиться к анализу взгляда, который предшествовал

нынешним жёстким формам присутствия недружественного *политического* в контекстах *культурного*. И в частности, уточнить грани того образа России, который складывался в культуре Германии «благоприятствовавшего» *культурному* восприятию друг друга периода начала 1990-х гг.

Концептуальные рамки исследования заданы установками современной имагологии — подхода, основанного на стремлении выделить образы «другой культуры» в художественном пространстве той или иной страны [Schmidt, 2018; Leerssen, 2016; Рябчикова, 2018]. Обычно в таком случае речь идёт прежде всего о литературе; однако современные подходы значительно расширяют границы предметного поля имагологии, вручая ей возможность анализировать художественную культуру в целом (да и не только её) [Бахарева, 2022].

Обращение к этим вопросам на примере судьбы пьесы М. Горького «Варвары», далеко не самой известной и вместе с тем вызывавшей пристальный интерес театральных режиссёров Германии на протяжении ряда лет, дополняет имеющиеся исследования в области литературоведения, философии и истории культуры [Анкудинов, 2021; Московская, 2021; Ожигова, 2023] и др.

Последние для нас особенно интересны. Более того, за последние годы в российском научном сообществе сложилась чётко выраженная линия культурологически

заряженного обращения к творчеству Горького [Силакова, 2023; Минасян, 2024; Гавриш] и др., включая рассмотрение художественной лаборатории М. Горького в призме взаимодействия с немецкой культурой [А.М. Горький в Германии, 2023].

Особое место уделяется анализу экранизаций произведений писателя [Кириллова, 2023; Бугаева, 2021], есть исследования, посвящённые театральным интерпретациям его творчества [Ромашкина, 2023; Прошин, 2023]. Особое значение для данного исследования имеют теоретические работы, позволяющие сфокусировать внимание на специфике сценических интерпретаций литературных произведений М. Горького в разных культурных контекстах, включая немецкий [Головчинер, 2004; Ариас-Вихиль, 2018; Демкина, 2018], а также касающиеся отдельных концептов, выражающих те или иные культурно значимые символы (ключевой интерес здесь представляет концепт «варварство» [Буданова, 2021; Сычёва, 2024; Антоневиц, 2024]). Ключевым теоретическим источником послужили также идеи Д.С. Лихачёва об «экологии культуры» и особой роли русской культуры в осмыслении современным человечеством задач по её сохранению [Лихачев, 2000: 91–101].

М. Горький и немецкая культура: история и современность

Биография и творческая судьба М. Горького тесно связаны с немецкой культурой. Как известно, его вторая эмиграция в 1921 г. началась в Берлине. Здесь Горький общался с местными политиками, издателями, журналистами, а также принимал участие в жизни русской эмиграции в Германии. Параллельно он писал публицистические произведения, в том числе — для немецких СМИ. Именно в Берлине была написана третья часть автобиографической трилогии «Мои университеты»¹. Более того, Горький был одним из основателей

научно-литературного журнала «Беседа», вышедшего в Берлине в 1923–1925 гг. Своей целью это издание провозгласило задачу «информировать Россию» о состоянии литературы и науки в Европе и США. В журнале печатались такие известные писатели, как Ромен Роллан, Стефан Цвейг, Джон Голсуорси и др. Здесь же в 1923 г. были опубликованы 16 произведений созданного Горьким цикла «Заметки из дневника. Воспоминания». Однако несмотря на все его усилия (М. Горький, как известно, имел непростые отношения с советской властью, однако уже тогда он был признан в советской России и широко известен за её пределами), «Беседа» на родину автора «Песни о Буревестнике», в Россию, не пропустили. Всего в Берлине вышло 7 номеров журнала.

Кроме того, в 1920-е гг. Горький написал несколько киносценариев для кинематографической фирмы «Коронфилм»²; в начале 1930-х гг. писатель оказывал поддержку агитационному фильму «Борцы», созданному немецкими авторами в СССР.

Предпринятый ранее обзор научной литературы показывает, что драматургия М. Горького на сценах разных стран мира, в том числе немецкой сцене, в настоящее время представляет большой исследовательский интерес. Тем более, что путь его пьес на театральную сцену был тернистым [Толоконникова, 2021].

Если более детально говорить о судьбе театральных постановок, то стоит подчеркнуть, что такие пьесы Горького, как «На дне», «Враги», «Последние», «Егор Булычёв», неоднократно ставились в немецких театрах и киностудиях. Чего нельзя сказать о «Варварах» — эта драма была мало известна в Германии. Даже в кино она была поставлена всего один раз — в 1989 г. В скобках заметим, что «Варвары» — не самая известная и востребованная пьеса даже на родине писателя — в России. Впервые в нашей стране она была поставлена в 1907 г. в Петербурге, в «Современном

¹ Первое упоминание о работе над «Мои университеты» имеется в письме Горького М. Ф. Андреевой от 16 февраля 1922 г. В письме Г. Уэллсу от 16 апреля 1922 г. он сообщил, что, живя в Шварцвальде, за первые три месяца года он написал третью часть автобиографической трилогии.

² В частности «Степан Разин, или Бунт в Московском государстве 1666–1668 годов».

театре» и в «Новом Васильеостровском». Однако сам Горький довольно скептически относился к своему произведению: в частности, он советовал режиссёру «Петербургского театра» Н.Д. Красову избрать для постановки не «Варваров», а пьесу «Враги», считая её более удачной в художественном отношении³.

В Германии «Варваров» поставили в 1906 г. — в год её написания — в Берлине. Далее, после большого перерыва, её постановку осуществил театр «Каммершпиль Бад-Годесберг» (Бонн). Здесь пьеса ставилась дважды: первый раз в 1975 г. (тогда она не вызвала интереса ни у актёров, ни у зрителей). Второй раз постановку осуществил известный режиссёр Ярослав Чундела⁴ в 1993 г., и на этот раз пьеса имела большой успех. Её заново «открыли» почти через 90 лет после того, как она была написана и впервые поставлена в Германии. А Чундела, несмотря на большую продолжительность спектакля (три с половиной часа), сумел сделать его увлекательным и даже захватывающим.

Постановка имела успех, и о ней писали в прессе. Отмечалось, что «Варвары» в Боннском театре Каммершпиле Бад-Годесберг — это интересный и глубокий спектакль, достойный внимания. Пьеса прозвучала очень актуально, очень созвучно современности, когда во всём мире крайне остро стоят проблемы экологии и прогресса. К сожалению, не всегда нововведения могут изменить жизнь к лучшему. Может быть, иногда стоит оставить всё так, как было? Спектакль заставляет о многом задуматься. В спектакле прослеживается множество жанровых сцен, которые постепенно связываются в единое целое. При этом в качестве недостатка немецкие критики отмечали, что в спектакле слишком много персонажей и сцен, поэтому не всегда понятно, кто есть кто. Список действующих лиц в пьесе, действительно, очень велик, и все они фигурируют

на сцене. Не сразу можно понять их иерархию, но, если в ней разобраться, то конфликт становится понятен как в пьесе, так и в спектакле. Насколько такая «многофигурность» способствует раскрытию ключевой проблематики пьесы, попробуем разобраться, погрузившись в контекст затронутой ею социокультурной проблематики.

Поэтика пьесы М. Горького «Варвары» в контексте социокультурной проблематики: прошлое и настоящее

Понимание художественного произведения может быть очень многообразным. Ещё более многообразным может быть его воплощение на театральной сцене. Положение режиссёра и театральной труппы усложняется, если речь идёт о постановке классики, так как здесь точность передачи идей автора и духа времени должна сочетаться с современностью звучания и характера режиссёрских решений. Гармонично сочетать передачу конкретно-исторического содержания шедевра с глубоким раскрытием его общечеловеческого смысла, выявить тот философско-нравственный заряд, который даёт ему жизнь в веках, делает близким каждому живущему поколению, — вот задача режиссёра, и от её выполнения во многом зависит успех спектакля.

Одним из примеров удачной постановки такого рода как раз и следует считать творческое решение Ярослава Чунделы. Ранее практически неизвестная в Германии, пьеса Горького благодаря ему была как бы заново «открыта» в начале 1990-х гг. и вызвала широкий резонанс в прессе. С тех пор прошло более 30 лет. За это время изменилось очень многое. Тем не менее сам факт имевшего место интереса заставляет задуматься: и над тем, какие взаимные образы транслируют художественные культуры, и над тем, почему эти образы бывают востребованы (или не востребованы), и над тем,

³ См. письмо М. Горького Н.Д. Красову от конца 1907 г.

⁴ Ярослав Чундела (1936–1995) — талантливый чешский режиссёр, актёр театра и кино. В 1960-х – 1970-х гг. работал оперным режиссёром в театрах Брно, Праги, Банска-Бистрице (Словакия). Под его руководством любой театр имел признанно высокий уровень. В 1978 г. эмигрировал в Швейцарию, работал во многих театрах ФРГ.

где проходит граница между художественным решением и культурным действием, между восприятием культурного образа страны и самим этим образом.

Разбирая вопрос о том, чем могла увлечь подобная пьеса современного режиссёра, приходится признать: вряд ли ему казалась интересной жизнь российской провинции начала XX в. или социалистические идеи, актуальные в начале прошлого века [Толоконникова, 2024]. Именно поэтому имеет смысл обратиться к анализу социокультурных реалий, описанных М. Горьким, и попытаться сопоставить их с запросами европейской публики, для которой Россия всё ещё остаётся страной-загадкой, на которую многие смотрят с увлечением и надеждой, а иные — со страхом и неприятием.

Пьеса называется «Варвары». Как понимать это название?

Местом действия пьесы является маленький городок Верхополье, где будет строиться железная дорога. С приездом группы инженеров в этот сонный городок врывается дух современности. Прогресс неожиданно врывается туда, где жизнь десятилетиями текла ровно и спокойно, и где самодержавно правил городской голова; «чужаки» хотят привнести в отсталые реалии жизни Верхополья свою идеологию науки и техники⁵.

В спектакле Чунделы, как и в пьесе, проводится мысль, что варвары («дикари») — это, с одной стороны, обыватели, жители провинциального городка Верхополье, где происходит действие; с другой стороны, не меньшие варвары — приехавшие железнодорожные инженеры, которые должны принести блага прогресса в эту застойную идиллию.

Приехавшие инженеры (они в спектакле на первом плане) вызывают у местных жителей шок. Однако выясняется, что судьбы верхопольцев были связаны с судьбами

пришельцев ещё до начала действия. В частности, вскоре выясняется, что Стёпа, горничная Черкуна, — дочь местного нищего⁶. Лидия Павловна была уже знакома с Цыгановым, старшим из двух инженеров, но влюбилась в его младшего женатого коллегу, который, устав от своей всепрощающей жены, ответил Лидии взаимностью.

Строительство железной дороги — это символ двусмысленности прогресса, который является реальным опытом нашего времени [Толоконникова, 2024]. Дороги строят, а идти человеку некуда — так можно сформулировать главную идею постановки⁷. Фраза Павлина: «Проведут железную дорогу — всё испортят!»⁸ как бы подтверждает эту мысль. Наступает новая эра: строится железная дорога, и старый мир гибнет. Правда, о гибели в тексте пьесы не говорится (но, возможно, подразумевается). Это додумка режиссёра. Эйфория надежды и одновременно плач ярко выражены в многоплановом спектакле Чунделы⁹.

Недавно проложенные рельсы, ведущие к неясной цели, создают фон для завершения драмы, которая заканчивается смертью одной из героинь и гибелью прежнего патриархального мира. Будет дорога построена или нет? В пьесе нет ответа на этот вопрос. В конце спектакля дан чёткий ответ: железная дорога построена, и по ней с грохотом проносится поезд¹⁰. С появлением «новых людей» — приезжих инженеров — жизнь в маленьком городке в корне безвозвратно изменилась. Но к лучшему ли она изменилась?

В первой половине драмы противопоставлены, с одной стороны, радикальный и прогрессивно мыслящий инженер Черкун и консервативный городской голова и его окружение — с другой. Во второй части пьесы новый и старый миры неизбежно смешиваются. Не только структуры маленького городка разрушаются под натиском

⁵ Die "Barbaren" von Gorki im Theater "Kammerspiel" // General-Anzeiger. — 1993. — 4 Juni.

⁶ В числе действующих лиц пьесы он обозначен как «Дунькин муж, под 40 лет, личность неопределённая» (Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 6: Пьесы; 1901-1906. — Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1950. — С. 378).

⁷ Wenn die Barbaren Liebe machen // Recklinghauser Zeitungspphase. 1993. — 7 Juni. — № 76305.

⁸ Горький, 1950, с. 382

⁹ Norquet M. Liebe und Hass // Rhein Zeitung. — 1993. — 11 Juni.

¹⁰ Terschüren H. D. Von. Donnernde Eisenbahn // Bonner Rundschau. — 1993. — 7 Juni.

прогрессивных и слишком радикальных идей, но и приехавшие инженеры переживают крушение своих идеалов. Новый человек не является положительным героем. Эти люди далеки от идеала и не несут с собой положительного заряда.

Маленький захолустный российский городок, являющийся местом действия, в постановке Чунделы представлен грязным и неказистым, его жители всё ещё ходят по дощатому настилу. Вместо досок, считает прагматик Черкун, здесь будут проходить рельсы: ведь прогресс не остановить, и дерево заменяется железом¹¹. Конфликт между «деревенской Россией» и «железной Россией» должен быть решён в пользу капиталистической эксплуатации¹². Так считает Черкун, и так же возможно считает современный режиссёр.

Однако прогресс, по мнению Чунделы, не должен происходить слишком стремительно [Толоконникова, 2024]. Он полагает, что социализм в аграрной России потерпел крах из-за того, что индустриализация и электрификация произошли слишком быстро: страна оказалась не готовой к таким разительным переменам¹³.

Жители городка подвергаются террору разума со стороны двух инженеров, которые хотят вбить в их головы идею прогресса.

В постановке Чунделы мещанский мир показан крайне карикатурно: маленький городок представлен гнездом «идиотов»¹⁴, «дикарей» – варваров. «Глупая деревянная»¹⁵ жизнь протекает с большим количеством наигранного смеха, танцев, выпивки и рыданий. Режиссёр постоянно выставляет напоказ алкогольные и прохладительные напитки, желая показать застойность, скуку и пошлость жизни этих людей¹⁶. Странно одетые театральные персонажи выглядят комично, но не трагикомично.

Чундела создал прекрасную романтическую драму, состоящую из трогательных маленьких трагедий и драм¹⁷. Действующие лица различны, и за каждым из них стоит целый роман. «Всё — как в романе»¹⁸, — замечает Цыганов, названный критиками «маргинальным персонажем» [Толоконникова, 2024].

В то же время, в спектакле некоторые персонажи показаны односторонне. Таков, например авторитарный городской голова Редозубов, который терроризирует «своих»; как и домовладелица Татьяна Николаевна Богаевская — первая дама города, которая умна и ведёт себя соответственно своему статусу.

Однако большинство действующих лиц как в оригинале, так и в режиссёрском истолковании Чунделы, — это сложные персонажи; а главная их беда — одиночество и непонимание¹⁹. В тонком раскрытии страхов и внутреннего мира каждого из них заключается неоспоримая сила постановки. Это, полагают немецкие критики, стало возможным благодаря великолепному актёрскому исполнению. Критики неоднократно отмечали, что важным достоинством спектакля является слаженность актёрской игры: они играли в ансамбле. В слаженном большом ансамбле три «звезды»: Фолькер К. Бауэр (Цыганов), Патриция Харрисон (Лидия) и Рудольф Ковальски (доктор) — невольно заставляют зрителей обратить на себя особое внимание.

Кульминация напряжения достигается во втором акте, но ожидаемая буря так и не разразилась. Вместо усиления драматического конфликта, во второй части пьеса становится эпической, то есть, как замечают комментаторы, «неизбежно чеховской»²⁰.

При этом в спектакле на первый план выдвинута любовная интрига, в которой

¹¹ Maxim Gorki: "Barbaren". Regie: Jaroslaw Hundelas "Schauspiel", Bonn, 04. 06. 93 // Deutschlandfunk. — 1993. — 8. Juni.

¹² IBID

¹³ IBID

¹⁴ Черкун называет Верхополье «идиотским городом» (Горький, 1950, с. 463).

¹⁵ Горький, 1950, с. 435.

¹⁶ Unentrinnbar. Maxim Gorkis "Barbaren" in den Kammerspielen // Bonner Illustriert. — 1993. — Juli.

¹⁷ Gorki-Panorama der russischen Provinz // Kölner Stadt-Anzeiger. — 1993. — 7 Juni.

¹⁸ Горький, 1950, с. 463.

¹⁹ Die "Barbaren" von Gorki.

²⁰ Unentrinnbar.

доминируют хладнокровный инженер Черкун (Андреас Гротгар) и провинциальная сердцеедка Надежда (молодая актриса Тереза Хэмер).

Черкун, изначально кажущийся сильным (ему всё даётся легко: он выдворяет собственную жену, обольщает провинциальную красавицу, учит городского голову, как надо по-человечески обращаться с детьми) и желающий открыть новую эру в железнодорожном строительстве, оказывается эмоционально холодным и в общем-то слабым человеком. При этом исполняющий его актёр Гротгар «убедителен в роли нетерпеливого просветителя и эгоцентричного циника»²¹. Расшатывая мешанский мир, он идёт по трупам, как бессердечный циник. «Знания важнее нравственности!»²², — считает он. В итоге в изображении Чунделы и Черкун, и остальные герои спектакля — слабые люди, которые в итоге оказываются на обочине технологических изменений. Интересно, что Черкун даёт Надежде (которая считает его героем своих восторженных любовных мечтаний) такой жёсткий отпор, что она не выдерживает и кончает с собой. Но тот же Черкун не может устоять против чар Лидии Павловны.

Что касается Надежды, то М. Горький писал о ней так: «Она искренно верит в возможность какой-то великой, пламенной и чистой любви, верит в человека-героя, достойного этой любви.

Она любит Черкуна с первого взгляда — за его смелые глаза, резкие движения, она думает, что вот — герой! Всё время она покорно, но уверенно смотрит на него, ждёт его. Она не может не думать, что он — для неё, она — для него.

В последнем акте она не может сразу поверить в свою ошибку, но, когда она убеждается, что ошиблась, — в этот миг её сердце умирает»²³. И она сама погибает.

На деле Надежда воплощает в себе одновременно многие противоречивые черты: сентиментальность, раскрепощённость,

пылкую привязанность и глубокое разочарование. Молодая женщина до приезда инженеров никогда никого не любила. Красавица Надежда, одинаково желанная для делового партнёра Черкуна Цыганова и доктора Макарова, пустила себе пулю в лоб из-за глубочайшей любви к мужчине, который был единственным, кто не ответил на её любовь. Такова она в пьесе.

Однако в спектакле Чунделы Надежда в исполнении Терезы Хэмер представлена как трагическая героиня. Она пыталась построить свою жизнь, как в романах, и умирает, как и положено трагической героине романа: отвергнутая любовью оставляет ей единственный выход — самоубийство.

Следует отметить, что в спектакле прекрасно сыграны женские персонажи; и лучше всего — Надежда. Она не единственная поддалась обаянию инженера. Эмансипированная Лидия Павловна (Патриция Харрисон), племянница Богаевской, также увлеклась Черкуном. Холодная, отстранённая аристократка Лидия-Харрисон сразу же привлекает внимание зрителей, как и приехавшего сюда инженера и его жены. Петра Калькучке прекрасно вжилась в роль униженной Анны, слегка истеричной и с постоянной ухмылкой, теряющей самообладание перед лицом флирта. Образ Кати чётко воплотила Жаклин Макколей. Критики отмечают: исполнительницы женских ролей были великолепны. Чундела как бы водит своих персонажей по подиуму, показывая их разносторонне. Каждая из них рассказывает о себе²⁴.

Мужские роли, по их мнению, были сыграны не столь блестяще. Фолькер К. Бауэр выступил в роли циничного Цыганова; Карстен Галь, слегка выбиваясь из образа, сыграл преувеличенно злобного мужа Надежды, Вальтер Гесс — доносчика Головастикова, Рудольф Ковальски — доктора. Все они представлены как слабые люди (и только), поэтому не вызывают симпатии.

²¹ Ibid

²² Горький, 1950, с. 401.

²³ Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. Т. 29: Письма, телеграммы, надписи (1907-1926). — Москва: Гос. изд-во худож. лит., 1954. — С. 47.

²⁴ Maxim Gorki: "Barbaren".

Очень своеобразны декорации спектакля: качающиеся балки, кусочек голубого неба и маргаритки на увядшей траве. Прогресс не лучшим образом сказывается на природе и несёт ей разрушение.

Художник-декоратор Йоханнес Лейакер окутал сцену белым туманом, означающим замкнутость и невозможность вырваться из неё²⁵. В этом критики увидели чеховское влияние²⁶. В целом Лейакер стремился представить захолустье, показывая ветхие деревянные хижины, нуждающиеся в ремонте, настолько старые, что художник хотел отобразить их в виде чёрно-белых слайдов²⁷. «Железо — сила, которая разрушит эту глупую деревянную жизнь»²⁸, — говорит Черкун, абсолютно уверенный в этом и считающий прогресс неоспоримым благом. Но так ли это на самом деле?

В последних сценах спектакля жестяной строительный контейнер в аристократической гостиной должен символизировать частичку неприглядного настоящего. На лугу также стоит ещё один жестяной контейнер, украшенный разноцветными фонариками: настоящее варварство и пошлость! Желанная, но несчастная Надежда-Хэмер забирается на блестящую жестяную крышу контейнера и снова спускается вниз. Это происходит до того, как прозвучит роковой выстрел²⁹.

Возможно, в будущем что-нибудь всё-таки изменится, но настоящее слишком пессимистично. Таким образом, смысловые доминанты «загадочной русской души» в интерпретации Чунделы раскрыты в хорошо известной концептуальной призме «прогресс — варварство», что даёт публике толчок для осознания актуальной сегодня повестки — экологической. Причём экология понимается здесь в широком смысле, включающем не только собственно *природное*, но и *человеческое*. Экологичность культуры взаимного принятия представлена в модусе отсутствия. И одновременно

присутствия: ущербность отношений, описанных Горьким, с подачи Чунделы видится не только лишённостью, но и запросом на её преодоление. Подчеркнём: надежда на преодоление собственной ограниченности, «варварства», видится Чунделе вполне реальной перспективой. И это должно произойти не в альтернативной вселенной, а в том будущем, о котором герои пьесы мечтают и которое у них (пока) не получается воплотить. Думается, этот неожиданный на фоне сюжетной линии вывод связан не только с акцентом на трагической интерпретации судьбы Надежды. Скорее он продолжает интуицию трактовки варварства как силы, а не бессилия, сложившуюся в немецкой публицистике в последней трети XIX в. и в полной мере проявившую себя в немецкой прессе во время Первой мировой войны [Антоневич, 2024: 36–38] и несомненно оставившую след в немецкой культуре более позднего времени.

«Варвары» М. Горького как вариация художественной и социокультурной оптики А.П. Чехова («Дядя Ваня» и «Вишнёвый сад») в призме немецкой театральной критики

Для того, чтобы более детально проследить художественные и концептуальные решения этой постановки, необходимо уточнить некоторые особенности прочтения творчества Горького немецкой публикой. Одной из призм такого прочтения стало творчество другого русского писателя, А.П. Чехова. В то время в Германии пьесы А.П. Чехова были хорошо известны. Поэтому не удивительно, что и постановщики, и критики, сравнивая этих двух писателей и их произведения, увидели в Горьком продолжателя Чехова. Отчасти это так и есть, но только отчасти. Общим в данном случае стоит признать и тот тернистый путь, который прошли пьесы Чехова, прежде чем

²⁵ Terschüren.

²⁶ Gorki-Panorama

²⁷ Maxim Gorki: "Barbaren".

²⁸ Горький, 1950, с. 435.

²⁹ Maxim Gorki: "Barbaren".

завоевали симпатии публики. Разумеется, история литературы знает немало примеров, когда новаторство писателя не было понято или же было понято не сразу. Так было с пьесами Чехова (вспомним его «провальную» премьеру «Чайки» в 1896 г. в Александринском театре Петербурга), так же было и с отдельными пьесами М. Горького³⁰.

Немецкие критики фиксируют эмоциональную близость художественного языка М. Горького и А.П. Чехова: «Можно было бы подумать, что «Варвары» Горького похожи на слабые произведения А.П. Чехова. Вы знаете всех этих персонажей, — отмечал критик газеты «Боннер Рундшау» Х.Д. Тершюрен. — Чехов уже вывел на сцену Московского Художественного театра тоскующих персонажей и маленькие, узкокобые души. Они всё делают неправильно. Они стремятся к не тем людям, которые также не знают, чего хотят»³¹. В самом деле, в произведениях обоих драматургов внешнее всегда вторгается в общество, которое, казалось бы, живёт в мире с самим собой. В пьесе «Дядя Ваня» это приехавший эгоистичный профессор; в «Варварах» Горького это инженеры, возвещающие новую эру строительством железной дороги в маленьком уездном городке³².

В комедии Чехова «Вишнёвый сад» тоже, кстати, упоминается железная дорога, коренным образом изменившая жизнь обитателей усадьбы: появилось удобное сообщение с городом, и изменился «статус» усадьбы. Неторопливая, размеренная, упорядоченная барская жизнь, где было так комфортно прежним хозяевам, ушла навсегда. Ещё недавно имение было бездоходным, но теперь стало выгодно вырубить деревья, а землю разбить на дачные участки. Железная дорога прошла возле имения, и именно поэтому вишнёвый сад обречён.

Однако Тершюрен справедливо отметил огромную разницу между Чеховым и Горьким. Критический реалист Чехов,

не видя перспективы, часто впадал в уныние. А Горький видел свет в конце туннеля или же думал, что видел его тогда, в 1906 г. Это была перспектива революции. За неё в пьесе выступает студент Степан Лукин (исполнитель роли — Джулио Риччарелли)³³. В то время Горькому (и не только ему одному) это казалось единственно верным решением.

Всё же Горький больше верил в гуманизм, чем в насильственный переворот, — отмечал критик Матиас Норквет. Писателю не нравился радикализм Октябрьской революции, что впоследствии привело к его разрыву с Лениным и трагической гибели «в буре сталинской интеллектуальной травли»³⁴. Его скептицизм отразился и в драме «Варвары»³⁵.

Режиссёр не разделял гуманистических утопий Лукина, поэтому, как уже говорилось, в спектакле им отведена второстепенная роль.

Театральная труппа Каммершпиль Бад-Годесберг, хотя и видела сходство двух писателей, всё же сумела сыграть Горького как новатора, а не как подражателя Чехова. И это очень важно, — подчёркивает немецкий критик. Ведь времена меняются, и жизнь ставит новые вопросы. Понимание художественного произведения не остается неизменным. История открывает в нём новые грани. Некоторые проблемы, затронутые автором, утрачивают свою злободневность, отступают на задний план, но остаются и приобретают новое звучание другие, общечеловеческие проблемы. Эти выводы, звучавшие по историческим меркам сравнительно недавно, требуют внимания к специфике восприятия «русской души» как души общечеловеческой, способной поставить вопрос об экзистенциальной трагичности человеческого существования так, что это понятно и эллину, и немцу. Решимость, готовность видеть свою ограниченность и не прятаться трусливо от решения

³⁰ IBID

³¹ Terschüren.

³² IBID

³³ Terschüren

³⁴ Norquet.

³⁵ IBID

культурных задач говорит о силе характера. И о жизнеспособности культуры. В этом видится смысл постановки Чунделы.

Заключение

Проведённый анализ отдельных моментов постановки пьесы «Варвары» на немецкой сцене в 1993 г., а также некоторых откликов немецкой прессы на эту постановку выявил очевидный интерес немецкой аудитории к проблемам экологии, которые М. Горький ставит вслед за А.П. Чеховым в качестве одной из стержневых проблем своего сочинения. При этом поэтика образов строя Чехова, уже известная немецкой публике, позволяет распознать этот мотив в творчестве другого русского писателя как уже знакомый и понятный. В то же время, режиссёрское решение Я. Чунделы 1993 г. отличает сознательное акцентирование более широкого понимания экологии, которое распространяет эту проблематику на сферы межличностных отношений, а не только отношений человека с природой. Таким образом, «экология культуры» выделяется в качестве одной из сквозных тем, пронизывающих эту постановку. Однако оригинальность творческого решения в данном случае состоит не в самом акценте, но прежде всего в смещении фокуса внимания с пессимистических либо «открытых» трактовок данной темы на трактовку, связывающую тему экологии культуры с вектором надежды на возможность разрешения данного конфликта. При этом само название «варвары» отсылает к специфике интерпретации данного концепта в традициях немецкой культуры,

выделяющей, помимо прочего, его позитивные коннотации: жизненной силы, перспективности, надежды. Подобный «позитивизм» трактовки русской культуры как «дающей надежду» позволяет сделать вывод о востребованности такого понимания по крайней мере некоторой частью немецкой театральной общественности. Интерес немецкой прессы к постановке боннского Каммершпиеле Бад-Годесберг свидетельствует о своеобразном расширении культурных границ восприятия русской культуры со стороны представителей немецкой культуры. Это в 2024 г. позволяет говорить о том, что русская культура остаётся в ряду общечеловеческих ценностей независимо от тех или иных политических заказов на её «отмену».

Рассмотренный элемент театральной судьбы «Варваров» на немецкой сцене открывает возможность не только раскрыть сугубо исторические моменты и отдать должное специфике интереса общества одной из европейских стран к проблемам экологии, пусть и в широкой трактовке. По существу, эти «моменты» открывают перспективу установления культурных границ восприятия русской культуры частью немецкой публики, которая с начала 1990-х гг. «переоткрыла» для себя «загадочную русскую душу» в свете надежды на решение трудных проблем современности. Можно предположить, что полностью исчезнуть или «заместиться» это отношение вряд ли могло. Разумеется, это предположение нуждается в дополнительном исследовании.

Список литературы:

А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве. / Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской Академии наук; ответственный редактор О. А. Клиг. — Москва: ИМЛИ РАН, 2023. — 304 с. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0724-3>

Анкудинов К.Н. Кто убил Вассу Железнову (опыт внутритекстуального расследования) // Евгений Шварц и проблемы развития отечественной литературы XX века. — Майкоп: Адыгейский государственный университет, 2021. — С. 84–88.

Антоневич К.С. Эволюция концепта «варварства» в контексте франко-германской конфронтации 1870-х–1910-х гг. // Концепт: философия, религия, культура. — 2024. — Т. 8, № 1. — С. 25–43. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2024-1-29-25-43>

Ариас-Вихиль М.А. Пьеса М. Горького «На дне» в Италии: постановка труппы Татьяны Павловой 1926 г. (по материалам архива А. М. Горького) // *Studia Litterarum*. — 2018. — № 1. — С. 266–281. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2018-3-1-266-281>

Бахарева М.Д. Современная имагология: значение и перспективы развития // Концепт: философия, религия, культура. — 2022. — Т.6, №2. — С. 86-101. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-2-22-86-101>

Бугаева Л.Д. Экранизации и философский подтекст пьесы Горького "На дне" // *Carpe diem: профессор Александр Анатольевич Карпову ко дню семидесятилетия*. — Санкт-Петербург: Росток, 2021. — С. 268–277.

Буданова В.П. Когнитивная карта варварства: термин, понятие, концепт // *Электронный научно-образовательный журнал «История»*. — 2021. — Т. 12, № 8. <https://doi.org/10.18254/S207987840016978-4>

Гавриш Т.Р. "Произведение большого дыхания...": М. Горький о романе "Жизнь Клима Самгина" в интервью итальянской прессе (1926–1928) // *Филологические науки. Научные доклады высшей школы*. — 2023. — № 6. — С. 108–115. <https://doi.org/10.20339/PhS.6-23.108>

Головчинер В.Е. Открытия М. Горького в контексте драматургических исканий эпохи. К 100-летию создания пьесы «На дне» // *Вестник Томского государственного педагогического университета*. — 2004. — № 3. — С. 20–26.

Демкина С.М. Пьеса М. Горького «На дне» на немецкой сцене (по материалам Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН) // *Studia Litterarum*. — 2018. — № 1. — С. 252–265. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2018-3-1-252-265>

Кириллова Н.Б. Репрезентация идей и образов Максима Горького в истории экранной культуры // *Вестник ВГИК*. — 2023. — Т. 15, № 2. — С. 98–113.

Лихачев Д.С. *Русская культура*. — Санкт-Петербург: Искусство. 2000. — 436 с.

Минасян С.В. Русские писатели во французской прессе рубежа XIX–XX веков на примере газеты "L'aurore" // *LITERA*. — 2024. — № 6. — С. 253–266. <https://doi.org/10.25136/2409-8698.2024.6.71085>

Московская Д.С. Летопись жизни и творчества М. Горького в Италии: Капри (по материалам архива А.М. Горького) / авт.-сост. М.А. Ариас-Вихиль. М.: ИМЛИ РАН; Лексрус, 2020. — 475 С. // *Вестник российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки*. — 2021. — № 4. — С. 142–145.

Ожигова М.М. Концепция Ф. Ницше об аполлоническом и дионисийском и ее влияние на эстетический диалог двух рассказов М. Горького // *Научный диалог*. — 2023. — Т. 12, № 8. — С. 329–346. <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2023-12-8-329-346>

Процин Е.Е. Творчество Максима Горького и его место в репертуаре современных российских театров // *Палимпсест. Литературоведческий журнал*. — 2023. — № 4. — С. 67–78.

Ромашкина М.В. Вечные темы и разные эпохи: что осталось от "Матери" Горького после встречи с Б. Брехтом / В книге: А.М. Горький в Германии: писатель и его окружение в социокультурном и литературно-медийном пространстве. — Москва: ИМЛИ РАН, 2023. — С. 271–286. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0724-3-271-286>

Рябчикова Е.Е. Имагология как раздел литературоведческой компаративистики // *Слово.ру: балтийский акцент*. — 2018. — Т. 9, № 2. — С. 52-59. <https://doi.org/10.5922/2225-5346-2018-2-4>

Силакова Д.В. Творчество и личность Максима Горького в интерпретации газеты «Курская правда» в 1934–1941 гг. // *Духовный путь земли Курской: литература, язык, история, культура*. — Курск: Курский государственный университет, 2023. — С. 246–256.

Сычёва Т.М. Понятие "варварства" и его роль в социально- гуманитарных исследованиях // *Проблемы и тенденции развития социокультурного пространства России: история и современность*. — Брянск: Брянский государственный инженерно-технологический университет, 2024. — С. 108–116.

Толоконникова И. В. Пьеса М. Горького «Варвары» на немецкой сцене конца XX в. (по материалам критики) // *Журналистика в 2023 году: творчество, профессия, индустрия*. — Москва: Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2024. — С. 560-561.

Толоконникова И.В. Пьеса М. Горького «Враги» в театральных постановках и критике в Англии 1970-х гг. // *Северные грани № 10: Международный альманах*. 2020. Человек и его ценности. — Москва: МАКС пресс, 2021. — С. 12-25.

Schmidt H. Das „Aachener Programm“ der Komparatistik: Hugo Dyserincks imagologische Version der Vergleichenden Literaturwissenschaft. — Berlin: Frank & Timme, 2018. — 282 s.

Leerssen J. Imagology: On using ethnicity to make sense of the world // *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*. — 2016. — № 10. — P. 13–31.

References:

Ankudinov, K. N. (2021) 'Who killed Vassa Zheleznova (experience in inter-textual investigation)', in *Yevgeniy Shvarts i problemy razvitiya otechestvennoy literatury XX veka* [Evgeny Schwartz and the problems of development of domestic literature of the 20th century]. Maykop: Adygeyskiy gosudarstvennyy universitet Publ., pp. 84–88. (In Russian).

Antonevich, K. S. (2024) 'Evolution of the Concept of Barbarism within the Context of the Franco-German Confrontation in the 1870s–1910s', *Concept: philosophy, religion, culture*, 8(1), pp. 25–43. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2024-1-29-25-43>

Arias-Vikhil, M. A. (2018) 'The Lower Depths in Italy: the 1926 Performance Directed by Tatyana Pavlova', *Studia Litterarum*, 3(1), pp. 266–281. (In Russian). <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2018-3-1-266-281>

Bakhareva, M. D. (2022) 'Modern Imagology: Significance and Development Prospects', *Concept: philosophy, religion, culture*, 6(2), pp. 86–101. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-2-22-86-101>

Budanova, V. (2021) 'The Cognitive Map of Barbarity: Term, Notion, Innovative Essence', *ISTORIYA*, 12(8). (In Russian). <https://doi.org/10.18254/S207987840016978-4>

Bugaeva, L. D. (2021) 'Screen adaptations of Gorky's "The Lower Depths" and its philosophical subtext', in *Carpe diem: professoru Aleksandru Anatol'yevichu Karpovu ko dnyu semidesyatiletiya* [Carpe diem: To Professor Alexander Anatolyevich Karpov on his seventieth birthday]. Saint Petersburg: Rostok Publ., pp. 268–277. (In Russian).

Demkina, S. M. (2018) 'The Lower Depths on the German Stage', *Studia Litterarum*, 3(1), pp. 252–265. (In Russian). <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2018-3-1-252-265>

Gavrish, T. R. (2023) "'A work of great breath...": M. Gorky about the novel "The Life of Klim Samgin" in interviews to the Italian press 1926–1928', *Philological Sciences. Scientific Essays of Higher Education*, (6), pp. 108–115. (In Russian). <https://doi.org/10.20339/PhS.6-23.108>

Golovchiner, V. E. (2004) 'Otkrytiya M. Gor'kogo v kontekste dramaturgicheskikh iskaniiy epokhi. K 100-letiyu sozdaniya p'yesy «Na dne» [Discoveries of M. Gorky in the context of dramatic searches of the era. To the 100th anniversary of the creation of the play "At the Lower Depths"]', *Tomsk State Pedagogical University bulletin*, (3), pp. 20–26. (In Russian).

Kirillova, N. B. (2023) 'Representation of Maxim Gorky's Ideas and Images in the History of Screen Culture', *Journal of film arts and film studies*, 15(2), pp. 98–113. (In Russian).

Kling, O. A. (ed.) (2023) *A.M. Gorky in Germany: the Writer and his Environment in the Sociocultural and Literary-Media Space*. Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. (In Russian). <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0724-3>

Leerssen, J. (2016) 'Imagology: On using ethnicity to make sense of the world', *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, (10), pp. 13–31.

Likhachev, D. S. (2000) *Russkaya kul'tura* [Russian culture]. Saint Petersburg: Iskusstvo Publ. (In Russian).

Minasian, S. V. (2024) 'Russian writers in french press at the turn of the XIX-XX century. Newspaper "L'Aurore"', *Litera*, (6), pp. 253–266. (In Russian). <https://doi.org/10.25136/2409-8698.2024.6.71085>

Moskovskaya, D. S. (2021) 'Chronicles of Life and Work of M. Gorky in Italy: Capri (based on the materials of the A.M. Gorky's archive). Author-compiler M.A. Arias-Vikhil. Moscow: IMLI RAS, Lexrus. 2020. 475 p.', *Russian Foundation for Basic Research journal. Humanities and social sciences*, (4), pp. 142–145. (In Russian).

Ozhigova, M. M. (2023) 'Concept of Friedrich Nietzsche's Apollonian and Dionysian and Its Influence on Aesthetic Dialogue in Two Stories by Maxim Gorky', *Nauchnyi dialog*, 12(8), pp. 329–346. (In Russian). <https://doi.org/10.24224/2227-1295-2023-12-8-329-346>

- Proshchin, E. E. (2023) 'Maxim Gorky's work and its place in the repertoire of modern russian theaters', *Palimpsest. Literary journal*, (4), pp. 67–78. (In Russian).
- Romashkina, M. V. (2023) 'Eternal Themes and Different Ages: what Remains of Gorky's "Mother" after Meeting B. Brecht', in A.M. Gorky in Germany: the Writer and his Environment in the Sociocultural and Literary-Media Space. Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, pp. 271–286. (In Russian). <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0724-3-271-286>
- Ryachikova, E. V. (2018) 'Imagology as a Part of Comparative Literary Studies', *Slovo.ru: Baltic accent*, 9(2), pp. 52–59. (In Russian). <https://doi.org/10.5922/2225-5346-2018-2-4>
- Schmidt, H. (2018) *Das „Aachener Programm“ der Komparatistik: Hugo Dyserincks imagologische Version der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. Berlin: Frank & Timme.
- Silakova, D. V. (2023) 'Maxim Gorky's work and personality in the interpretation of the newspaper "kurskaya pravda" in 1934–1941', in *Dukhovnyy put' zemli Kurskoy: literatura, yazyk, istoriya, kul'tura* [Spiritual path of the Kursk land: literature, language, history, culture]. Kursk: Kurskiy gosudarstvennyy universitet Publ., pp. 246–256. (In Russian).
- Sycheva, T. M. (2024) 'The concept of "barbarism" and its role in social and humanities research', in *Problemy i tendentsii razvitiya sotsiokul'turnogo prostranstva Rossii: istoriya i sovremennost'* [Problems and trends in the development of the socio-cultural space of Russia: history and modernity]. Bryansk: Bryanskiy gosudarstvennyy inzhenerno-tekhnologicheskii universitet Publ. (In Russian).
- Tolokonnikova, I. V. (2024) 'P'yesa M. Gor'kogo «Varvary» na nemetskoj stsene kontsa XX v. (po materialam kritiki) [M. Gorky's play "Barbarians" on the German stage of the late 20th century (based on critical materials)]', in *Zhurnalistika v 2023 godu: tvorchestvo, professiya, industriya* [Journalism in 2023: creativity, profession, industry]. Moscow: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet im. M.V. Lomonosova Publ., pp. 560–561. (In Russian).
- Tolokonnikova, I. V. (2021) 'P'yesa M. Gor'kogo «Vragi» v teatral'nykh postanovkakh i kritike v Anglii 1970-kh gg [M. Gorky's play "Enemies" in theatrical productions and criticism in England in the 1970s]', in *Severnyye grani № 10: Mezhdunarodnyy al'manakh. 2020. Chelovek i yego tsennosti* [Northern Faces No. 10: International Almanac. 2020. Man and His Values.]. Moscow: MAX Press, pp. 12–25. (In Russian).

Информация об авторе

Ирина Владиславовна Толоконникова — кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы и журналистики факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова 125009, Москва, Моховая ул., д. 9, стр. 1 (Россия)

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author

Irina V. Tolokonnikova — Ph.D. in Philology, Senior Scientific Worker of the Russian Literature and Journalism History Department, Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University, 9, Mokhovaya street, Moscow, Russia, 125009 (Russia)

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 21.09.2024; одобрена после рецензирования 05.11.2024; принята к публикации 02.12.2024.

The article was submitted 21.09.2024; approved after reviewing 05.11.2024; accepted for publication 02.12.2024.