

Elena Yushkova

«Индекс цитирования» Александра Румнева:
штрихи к творческому наследию
актера и исследователя

В 1964 году в издательстве «Искусство» вышло исследование Александра Александровича Румнева (1899—1965) «О пантомиме»¹. За скобками осталась личная слава Румнева — актера Камерного театра Таирова, танцовщика и мима, участвовавшего в пластических экспериментах 1920-х годов, постановщика танцев в советских фильмах, преподавателя ВГИКа (с 1949 г.), художника, руководителя первого в стране театра пантомимы. После трех десятилетий забвения жанр, которым Румнев занимался, неожиданно оказался востребованным на волне пластической оттепели в театре. К началу 1930-х пантомиму в советском театре практически искоренили, а после расстрела В. Э. Мейерхольда в 1940 году и травли А. Я. Таирова (вплоть до самой его смерти в 1950 г.) — режиссеров, которые упорно отстаивали первичность пластики в драматических спектаклях, театральные деятели не рисковали обращаться к этому жанру.

Однако уже с 1957 года, после VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, в рамках которого прошел I Международный конкурс пантомимы, в стране началось возрождение интереса к жанру, насильственно вытесненному воинствующим соцреализмом на обочину советского искусства².

© Elena Yushkova, 2014

© TSQ № 49. Summer 2014

¹ Румнев А. А. О пантомиме. М.: Искусство. 1964.

² См. Юшкова Е. В. Пластика преодоления: краткие заметки об истории пластического театра в России в XX веке. Ярославль. Изд-во ЯГПУ, 2009. С. 13—15.

В 1961 году в Советский Союз приехал французский мим Марсель Марсо. После его гастролей пантомима буквально восстала из соцреалистического пепла: образовалось множество студий, среди которых «Наш дом» Марка Розовского, где пантомиму ставил Илья Рутберг, «Ригас пантомима» под руководством Роберта Лигерса, театр Модриса Тениссона в Каунасе, студия пантомимы в Одессе и многие другие³. А Александр Александрович Румнев во ВГИКе создал театр ЭКТЕМИМ⁴, где ставил со студентами пантомимические спектакли.

В Европе пантомима пользовалась успехом с 1920-х, достигнув своего расцвета в середине века в творчестве Марсо⁵. Его беззвучный театр был подготовлен работой Этьена Декру⁶ и Жана-Луи Барро⁷, а также гастрольями Камерного театра Александра Таирова в Европе в 1920-х⁸. Марсо в свою очередь спровоцировал взрыв интереса к пантомиме во всем мире, включая и Советский Союз, начавший приоткрывать плотный «железный занавес» для новых веяний в искусстве.

Книга Румнева не была первой советской работой, посвященной данному жанру: в 1962 году в том же издательстве вышла «Пантомима» циркового артиста Рудольфа Славского⁹, в которой автор пытался сформулировать особенности этого

³ Там же.

⁴ ЭКТЕМИМ — экспериментальный театр пантомимы. О спектаклях см.: Б. Емельянов. Видели ли вы пантомиму? Театр. 1963, № 2. С. 71—77.

⁵ Маркова Е. В. Марсель Марсо. Л.: Искусство. 1974.

⁶ Маркова Е. В. Современная зарубежная пантомима: М.: Искусство. — 1985. 191 с.; Маркова Е. В. Этьен Декру. Теория и школа «mime rig». СПб.: Издательство: Санкт-Петербургская академия театрального искусства. 2008.

⁷ Барро Ж.-Л. Размышления о театре [перевод с французского]: М.: Издательство иностранной литературы. 1963; Барро Ж.-Л. Воспоминания для будущего. М.: Искусство. 1979.

⁸ Сбоева С. Таиров. Европа и Америка. Зарубежные гастроли Московского Камерного театра. 1923 — 1930. — М: Артист. Режиссёр. Театр, 2010; Колязин Владимир. Гастроли Камерного театра в зеркале немецкой критики. 1923 год // Мнемозина. Документы и факты из истории русского театра XX века / Ред.-сост. В. В. Иванов. М.: ГИТИС, 1996. С. 242—265.

⁹ Славский Р. Е. Искусство пантомимы. М. Искусство. 1962.

вида искусства, объяснить, в чем суть техники и некоторых ее приемов, а также давал начинающим мимам практические советы по тренировке отдельных групп мышц и по драматургической организации действия. Румнев в том же 1962 году опубликовал во ВГИКе небольшое практическое руководство для студентов под названием «Пантомима в системе воспитания киноактера»¹⁰. В новой книге он выбирает другой угол зрения — теоретический, исторический и отчасти (когда речь идет о 1920-х) — мемуарный, хотя свою собственную персону никак не афиширует (а ведь упомянутый выше Марсель Марсо называл Румнева «мэтром»¹¹ и посетил его в Москве во время своих гастролей — слава актера таировского театра была еще жива в Европе¹²). Александр Александрович берется воссоздать историю развития пантомимы, уделив особое внимание пластическим поискам 1910—1920-х годов в России, свидетелем которых был сам.

На наш взгляд, в исследовании Румнева содержится своего рода «диалог культур», переключки нескольких эпох: Серебряного века, 1920-х годов, хрущевской оттепели, а также затронут целый пласт европейской культуры 1920—50-х годов. Книга была написана на основе личного опыта работы в театре в 1920-е годы, общения с людьми, участвовавшими в театральном процессе начала века, на основе изучения исторических и современных источников, в том числе зарубежных. Известный мим и актер стал свидетелем тех мытарств, которые пережил безобидный, казалось бы, жанр пантомимы в нашей стране. Поэтому книга полна как радости от воскрешения жанра в конце 1950-х, так и горечи от ее долгого непризнания и запрещения. В одном из черновиков Румнев, комментируя международный фестиваль, в рамках которого в Москве собрались пантомимические коллективы как с Запада, так и с

¹⁰ Румнев А. А. Пантомима в системе воспитания киноактера /Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. Науч.-исслед. кабинет. Кафедра актерского мастерства. — Москва : Б. и., 1962.

¹¹ И. Романович. Неповторимость художника. К 80-летию А. А. Румнева. Театр. 1979. № 3, с. 58.

¹² И. Романович. С. 57.

Востока, задается полуриторическим вопросом: «Почему в СССР, стране передовой театральной культуры, у народов, прославленных своей музыкальностью и пластической выразительностью, нет своего профессионального театра пантомимы, нет даже самодеятельных кружков, занимающихся этим искусством?»¹³ Но в книге «О пантомиме» вопрос переформулирован уже с позитивным посылом: «кому же как не советским людям, обладающим высокой театральной культурой, прирожденной музыкальностью и пластичностью, проявлять себя в красноречивом жанре пантомимы?»¹⁴.

К сожалению, Румневу пришлось пойти на некоторые компромиссы, чтобы книга увидела свет: в частности, противопоставлять правильную и неправильную пантомиму¹⁵, клеймить условность и декадентство неких ультралевых постановок и даже выражать благодарность коммунистической партии и ссылаться на советскую общественность¹⁶. Но и в таких жестких рамках ему удалось обобщить опыт свой и своих современников, разобраться с рядом сложнейших дефиниций (которым, в частности, были посвящены напряженные дискуссии журнала «Аполлон» в 1910-х гг.¹⁷), установить определенные исторические приоритеты, выявить некоторые важные традиции. Да и просто подробно описать некогда модные постановки Таирова, Мейерхольда, Евреинова и Марджанова.

В книге Румнев будто бы все время извиняется за условность пантомимы, доказывая, что она в советское время активно стремится к реализму и достигает в своем стремлении больших высот. Чтобы преодолеть препоны цензуры, автор утрированно пытается подчеркнуть неразрывную связь пантомимы с реализмом в театре, хотя совершенно очевидно, что это искусство с повышенной степенью условности. «О пантомиме... сложилось мнение, еще не всеми изжитое, как о зре-

¹³ РГАЛИ. Ф. 2721, оп. 1, е. хр. 37, л. 97.

¹⁴ Румнев. О пантомиме. С. 242.

¹⁵ Там же. С. 8—9.

¹⁶ Там же. С. 156.

¹⁷ Юшкова Е. В. Указ. соч. С. 73—104.

лице формалистическом, эстетском и условном. Это представление в корне неверно»¹⁸, ведь пантомима имеет народные корни, что в Советском Союзе служит лучшей рекомендацией. Но при этом автор упорно отстаивает право пантомимы на поэтическую метафору и аллгорию, которые могут быть оправданы связью пантомимы с народным искусством. В этих оговорках чувствуется и борьба с формализмом конца 1950-х — начала 60-х, и наличие сложившегося под чутким партийным руководством канона «народного» искусства (представленного в творчестве ансамбля Игоря Моисеева и «Березки»).

Отдельный раздел книги посвящен западноевропейской пантомиме 1920—50-х годов, что для того времени, после долгих лет существования железного занавеса, было огромным прорывом¹⁹.

Издание самим своим обликом демонстрировало свою значимость: книга была выпущена в суперобложке, с изысканным дизайном страниц и многочисленными иллюстрациями в виде пляшущих по страницам фигурок, мастерски сделанными художником-аниматором Львом Мильчиным. Тираж для советского времени не был таким уж большим — 10000 экз., но и маленьким его назвать трудно. Издательство «Искусство» уловило веяние времени. Действительно, к началу 1960-х остро назрела необходимость в такой публикации.

Накануне, в 1963 году, со страниц журнала «Театр» уже прозвучало робкое, но в то же время и революционное заявление о том, что «пантомимический театр из области пожеланий и сомнений вступил в область реальности»²⁰. В 1968 году выходят книги сначала частично возвращенного из небытия

¹⁸ Румнев, с. 8.

¹⁹ Данная тема позже будет развиваться в работах театроведа Е. В. Марковой. См. ук.. соч. Е. В. Марковой.

²⁰ См. Емельянов Б. Указ. соч.

Мейерхольда²¹, а в 1970 — Таирова²², хотя полная реабилитация этих режиссеров произойдет только в конце XX века.

Следующее десятилетие, 1970-е годы, были названы критикой «радостной вехой... самосознания и самоутверждения»²³ пантомимы. Именно тогда начали появляться книги по ее истории и теории²⁴, хотя по-прежнему в 1970-х годах в театре господствовал своего рода идеологический натурализм, основанный на соцреализме. На сцене царили производственные или бытовые пьесы, а в обществе подспудно жила ностальгия по условному театру, который бы поднимал вечные, бытийные, вопросы. Отсюда — и популярность Театра на Таганке Юрия Любимова, спектаклей Георгия Товстоногова в БДТ. В 1980-е годы пантомима и пластика полностью вернулись в театральный обиход и перестали ощущать себя театральными изгоями²⁵.

Но А. А. Румнев, умерший в 1965 году в возрасте 66 лет, всего этого уже не застал. Как и не увидел огромного читательского интереса к своему исследованию, возрастающего от десятилетия к десятилетию и достигшего пика в 2000-е годы. Количеству ссылок на книгу «О пантомиме» может позавидовать любой современный исследователь, озабоченный индексом цитирования. Каталог РГБ показывает упоминание ее более чем в 40 диссертациях, защищенных в последнее десятилетие, причем, диссертации никак не ограничены темой пантомимы, они посвящены танцу, педагогике и психологии, ритмике, музыке, физкультуре, эстраде, маске в актерском искусстве, и даже танцевально-пластической культуре коренных народов Севера и мастерству киноактера в Афганистане²⁶. Книга удивительным образом соединила погруженность в происхо-

²¹ Мейерхольд Вс. Э. Статьи, письма, речи, беседы: М.: Искусство, 1968. Ч. 1 и 2.

²² Таиров А. Я. О театре. Статьи, беседы, речи, письма. М.: ВТО. 1970.

²³ Князева М., Вирен Г., Климов В. Театральные студии. М.: Знание. 1983, с. 18.

²⁴ См. указ. соч. Барро, Марковой, а также.

²⁵ Юшкова Е. В. Пластика преодоления. С. 185—189.

²⁶ См. www.rsl.ru

дящее, свойственную очевидцу, и отстраненность исследователя, который смотрит на события издалека. Да и способности Румнева объяснять сложные для вербализации вещи можно позавидовать, как и широте, и глубине его познаний.

При этом публикации о самом Румневе можно сосчитать по пальцам: журнал «Театр» в 1979 году отметил его 80-летие²⁷, «Театральная жизнь» на волне перестройки вспомнила о нем как об одном из лучших актеров таировского Камерного театра²⁸. Исследователь эстрадного танца Н. Е. Шереметьевская в своей книге 1985 г.²⁹ ссылаясь на полемические статьи Румнева 1929 года, посвященные пересмотру традиционного отношения к танцу³⁰, а Е. Я. Суриц, И. Е. Сироткина и Н. Мислер писали о его участии в пластических экспериментах 1920-х годов, которые долгое время оставались в далеком и насильственно забытом прошлом³¹.

В малодоступном сборнике «Искусство движения: история и современность» 2002 года вышла статья К. А. Кропотовой «Александр Румнев: эстетические идеалы»³², в которой автор на материале архивных исследований представила и прокомментировала некоторые аспекты огромного наследия мима и педагога, в основном, анализируя его ранние живописные работы, хранящиеся в ГЦТМ.

²⁷ См. Романович И. Указ. соч.

²⁸ О. Шведова, О. Самаркина. Последний Пьеро Камерного театра. Театральная жизнь. 1987. № 20. С. 26—27.

²⁹ Шереметьевская Н. Е. Танец на эстраде М.: Искусство, 1985. С. 134—136.

³⁰ Румнев А. Реализм в танце // Жизнь искусства. 1929, № 39, 29 сентября, с. 6.

³¹ Суриц Е. Я. Московские студии пластического танца // Коваленко Г. Ф. (ред.) Авангард и театр 1910—1920-х годов. Москва. Наука. 2008. С. 384—429; Сироткина И. Е. Свободное движение и пластический танец в России. М.: НЛО, 2012; Мислер Н. В начале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство—XXI век, 2011.

³² Кропотова К. А. Александр Румнев. Эстетические идеалы // Искусство движения. История и современность / Под ред. Т. Б. Клим. М.: ГЦТМ, 2002. С. 77—84.

Итальянская исследовательница Николетта Мислер в своей недавней книге 2011 года «Вначале было тело», внешне больше похожей на роскошный фотоальбом, представила значительное количество снимков Румнева, запечатлевших его удивительную пластику и артистизм³³, а Ирина Сироткина поместила его фото на обложку книги «Свободное движение и пластический танец в России».

* * *

А. А. Румнев готовил новые работы, не только исследовательские, посвященные танцу, пластике, пантомиме, но и мемуарные. Находясь на острие эстетических поисков нескольких эпох и будучи невероятно разносторонним человеком (художником, танцовщиком, хореографом, педагогом), Румнев прожил яркую жизнь, которая просилась на бумагу. Литературный талант Александра Александровича также становится очевидным после знакомства с его воспоминаниями «Минувшее проходит предо мною» и «Годы в Камерном театре»³⁴. Они повествуют о детстве и юношеских годах актера и художника. Отдельную книгу представляют собой воспоминания об ЭКТЕМИМе, театре пантомимы во ВГИКе, который Румнев создал³⁵. Последние пока еще не вызывают общественного интереса.

По неизвестным причинам, о которых только можно догадываться, получилось так, что мемуарные работы Румнева так и остались лежать в архиве, хотя попытки начать публикацию периодически делались. Первая попытка датируется 1975 годом: всего лишь несколько страниц вышло в сборнике «Встречи с прошлым» с предисловием и комментариями Н. М. Зо-

³³ Мислер Н. Вначале было тело. Ритмопластические эксперименты начала XX века. Хореологическая лаборатория ГАХН. М.: Искусство — XXI век, 2011.

³⁴ РГАЛИ Фонд 2721 (Румнев (Зякин) А. А. Годы в Камерном театре. 1960, опись 1, е.х. 35, Минувшее проходит предо мною (1964) — ф. 2721, оп. 1, ед. хр. 34.

³⁵ РГАЛИ. Фонд 2721. Оп. 1, ед. хр. 37.

лотовой с немного видоизмененным названием (вместо «Минувшее проходит предо мною» появилось «Прошедшее»)³⁶.

Более личные свидетельства Румнева о знакомстве с Айседорой Дункан во время ее пребывания в Москве частично опубликованы тридцать лет спустя в 1992 в сборнике «Айседора. Гастроли в России»³⁷. Этот фрагмент воспоминаний, как и некоторые рисунки, хранятся в московской библиотеке СТД, которая приобретала их при жизни мима, «чтобы его поддержать»³⁸. Румнев рассказывает о своих посещениях репетиций Дункан, где она танцевала в его присутствии, о постепенном осознании ее артистического и личного масштаба³⁹, о том огромном уважении, которое она вызывала степенью своей отдачи искусству.

Основная часть рукописного наследия Румнева находится в РГАЛИ⁴⁰, бумаги были переданы туда старшей сестрой Румнева, актрисой Надеждой Александровной Волк-Леонович (1882—1978)⁴¹. Фонд довольно большой: более 120 рукописей воспоминаний и статей, письма, рисунки, фотографии и многое другое. Есть также упомянутый выше фонд в ГЦТМ имени Бахрушина и в библиотеке СТД.

Изучение архива представляет немалую сложность, так как Румнев перерабатывал свои тексты многократно, возвращался к одним и тем же темам в разных работах. Например, воспоминания о художественной жизни Москвы начала 1920-х содержатся как в мемуарах «Минувшее проходит предо мною», так и в воспоминаниях о Камерном театре, а также в ряде дру-

³⁶ Время поисков и экспериментов. Встречи с прошлым. М. Сов Россия. 1975. С. 124—138.

³⁷ Айседора. Гастроли в России (сборник статей). составление, подготовка текста и комментариев Т. С. Касаткиной. Вступительная статья Е. Я. Суриц. М.: Артист. Режиссер. Театр. 1992. С. 355—368.

³⁸ Из личной беседы автора с директором библиотеки СТД В. П. Нечаевым.

³⁹ Айседора. Гастроли в России. С. 365.

⁴⁰ РГАЛИ, ф. 2721, Румнев (Зякин) А. А.

⁴¹ Информация о передаче архива предоставлена В. П. Нечаевым.

гих набросков. Вариантов и тех, и других воспоминаний также довольно много.

Содержимое фондов тематически подразделяется на несколько разделов. Первый — это официальные материалы: свидетельство о рождении, договоры с театрами, анкеты, а также различные афиши и программы концертов и спектаклей. Есть записка в ТЕО Наркомпроса 1919 года о танцевально-пластическом коллективе «Искания в танце».

Второй раздел — это теоретические работы и доклады, которые Румнев писал с 1919 по 1960 год. «Об искусстве движения», «О пантомиме», «Пантомима и ее возможности», статьи, объединенные под названием «Реализм в танце», исследование «Пантомима как средство воспитания телесной выразительности актера» и многие другие, а также их бесконечные варианты.

Блестяще образованный человек, Румнев собирал книги по танцу, пантомиме и пластике на трех европейских языках (несколько вариантов списка представлены в составленных им библиографиях), обладал прекрасным пониманием того, как развивается современный танец за рубежом (даже находясь за железным занавесом). Очевидно, часть книг он явно привез из гастролей Камерного театра 1920—30-х годов по Европе.

Некоторые труды из его библиографии так и не переведены и не изданы до настоящего времени: театроведа Юлии Саоновой (Слонимской) «*La vie de le danse*», вышедшая в Париже в 1937 году, работы ряда немецких и французских авторов первой трети XX века (M. V. Boehn, O. Bie, R. Sohner) «История танца» Валентина Парнаха, опубликованная в Париже в 1932 году на французском языке⁴².

После войны, когда начало развиваться телевидение, Румнев придумал план телевизионной передачи «Искусство пантомимы» (1949 г.), написал ее сценарий и пояснительный текст. Но, к сожалению, данные о том, была она показана или нет, у нас отсутствуют.

⁴² РГАЛИ. Ф. 2721, оп. 1. Л. 140.

Иллюстративный раздел архива представлен рисунками Румнева, среди которых — портреты, сделанные Александром Александровичем. На них изображены в частности Цецилия Мансурова и Сергей Эйзенштейн, помогший ему с трудоустройством во ВГИК⁴³ в 1949 году после возвращения из странствий по отдаленным регионам СССР. Есть фотографии, на которых он изображен один и с многочисленными деятелями искусства. Довольно большое количество фотографий в различных ролях в Камерном театре, а также в групповых портретах с А. Таировым, А. Коонен, с другими актерами Камерного во время гастролей в Европу и Южную Америку, фотографии в группах с Жаном-Луи Барро, с советскими музыкантами К. Н. Игумновым и Л. Н. Обориным. Фотографироваться Александр Александрович любил, да и камера отвечала ему взаимностью.

Фотографии с дарственными надписями дарили Румневу коллеги по Камерному А. Г. Коонен, Б. А. Фердинандов и Н. М. Церетели, а также К. Н. Игумнов и Ф. Г. Раневская.

Важный раздел архива представляют собой рисунки Анатолия Зверева. С художником Александр Александрович дружил, а в 1961 году вместе с дирижером Игорем Маркевичем⁴⁴ водил его на концерты Марселя Марсо. Кураторы российско-французской выставки «Проект «Стенограмма»: Анатолий Зверев. На концерте Марселя Марсо. Графика, видео, фотография», прошедшей в Москве в 2006 году, утверждают, что именно Румнев открыл миру гений Зверева, а Игорь Маркевич в свое очередь представил молодого художника западной публике⁴⁵. Звереву Александр Александрович посвятил ста-

⁴³ Рисунки также хранятся в Бахрушинском музее — некоторые из них проанализированы в статье Ксении Кропотовой в сборнике «Искусство движения» — она изучала в основном ранние автопортреты, а ряд рисунков — в библиотеке СТД (по словам В. П. Нечаева).

⁴⁴ Маркевич И. Б. — итальянский и французский дирижер и композитор. Сотрудничал с Дягилевым, был женат на дочери Нижинского. Приезжал в Москву для проведения семинаров в Московской консерватории.

⁴⁵ <http://www.russiskusstvo.ru/exhibitions/moscow/a1179/>

тью, хранящуюся в архиве, а Маркевич написал пять писем Румневу, которые также находятся в РГАЛИ.

И, наконец, самый большой раздел архива — мемуарный. Объемный том воспоминаний под названием «Минувшее проходит предо мною» состоит из двух глав — «Детство и юность» и «Камерный театр». Вторая глава отчасти дублируется в другой книге воспоминаний, написанной в 1960 году, — «Годы в Камерном театре», где Румнев рассказывает о своем актерском становлении и о своем пристрастии к условному театру, которое привил ему Таиров и его единомышленники⁴⁶. Еще один вариант воспоминаний озаглавлен «Пути и встречи», 1964 года⁴⁷. Есть наброски воспоминаний об Александре Таирове и Максимилиане Волошине.

«Начало и конец одного театра»⁴⁸ посвящены работе Румнева в Экспериментальном театре пантомимы во ВГИКе, «Это был первый театр в СССР, целиком посвященный пантомиме»⁴⁹, — с гордостью пишет Александр Александрович (даты его существования — 1962—1963). Многого остается недоговоренным в этих воспоминаниях, чувствуется какая-то скрытая обида... Этот театр еще ждет своего исследователя.

В фонде хранятся записи для работы со студентами во ВГИКе, разработки танцев, в том числе и для классики советского кино — фильма «Золушка» 1947 года: Румнев делал пометы на режиссерском сценарии Н. Кошечеровой, будучи балетмейстером-постановщиком. Надежда Кошечерова — участница ФЭКСов, бывший ассистент Козинцева и Трауберга. создала в фильме, с помощью замечательных советских актеров, сценариста Е. Шварца, художника Н. Акимова и, конечно, Румнева, атмосферу настоящей сказки, которая, несмотря на скромность технических возможностей тех лет, не утратила своего обаяния и сейчас. В 2009 году государство затратило более миллиона долларов на колоризацию фильма (его рестав-

⁴⁶ РГАЛИ. Ф. 2721, оп. 1, е. хр. 35.

⁴⁷ РГАЛИ. Ф. 2721, оп. 3, е. хр. 16.

⁴⁸ РГАЛИ. Ф. 2721, оп. 1, ед. хр. 37.

⁴⁹ РГАЛИ. Ф. 2721. Годы в Камерном театре. 1960, опись 1, е. хр. 35, Минувшее проходит предо мною (1964) — ф. 2721, оп. 1, ед. хр. 34.

рацию в цвете по оригинальным эскизам Николая Акимова)⁵⁰. Сам Александр Александрович сыграл в этом фильме изысканно-пародийного учителя танцев маркиза Па-де-труа.

Помимо «Золушки», Румнев снялся еще в нескольких фильмах, в военные годы и послевоенные, и, в частности сыграл иностранного посла в кинофильме «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна 1944 года, причем, в титрах его имя указано не было⁵¹.

Значительный пласт фонда — переписка Румнева с деятелями культуры. Мы видим его письма к французскому миму Марселю Марсо, пианисту К. Н. Игумнову, певцу И. С. Козловскому, музыковеду И. И. Соллертинскому. Александру Александровичу писали философ А. Г. Габричевский (в РГАЛИ хранятся 3 его письма), К. Н. Игумнов, режиссер Г. М. Козинцев, актриса Ф. М. Раневская, режиссер театра мимики и жеста Евгений Харитонов, в Бахрушинском музее находятся письма в частности, советского киноклассика Григория Александрова. Создатель латышского театра пантомимы Роберт Лигерс жаловался известному миму на полное непонимание со стороны власти союзной республики по отношению к их коллективу, на то, что их не приглашают в Москву, не взяли на гастроли в Алжир, а выступление в Ленинграде успехом не пользовалось...⁵².

Однако наибольшим интересом среди исследователей вот уже на протяжении 40 лет пользуются мемуарные материалы. К ним регулярно обращаются российские и зарубежные исследователи, пишущие о танце, пластике, пантомиме и различных эстетических экспериментах 1920-х годов. Ссылки на мемуары Румнева присутствуют в публикациях как российских (Е. Суриц, Н. Рославлева⁵³, И. Сироткина, К. Кропотова,

⁵⁰ Нараленкова О. «Золушка» в самом цвете. <http://rg.ru/2009/12/10/zolushka-site.html>

⁵¹ <http://www.kinopoisk.ru/film/42657/cast/>

⁵² РГАЛИ. Ф. 2721. Оп. 1. Е. хр. 71.

⁵³ *Roslavleva, N. P. Prechistenka 20: The Isadora Duncan School in Moscow // Dance Perspectives. Vol. 16, Winter, New York: M. Dekker, 1975. P. 8.*

Е. Юшкова и др.⁵⁴), так и зарубежных (Н. Мислер, Н. Штюдемманн, Руджиеро и др.)⁵⁵ исследователей балета, пластики, танца, движения.

Что интересует их прежде всего?

Безусловно, та характеристика эпохи с «атмосферой высочайшего накала»⁵⁶, которую невероятно талантливо дает Румнев. Его высказывание о том, что в трудные и голодные годы «все танцевали или хотели танцевать»⁵⁷ практически уже стало хрестоматийным и цитировалось многократно, как и его описания «девушек с чемоданчиками», перемещающихся из одной танцевальной студии в другую с нехитрыми пожитками для танца. Кочует из исследования в исследование и рассказ про преподавателя танцев в сыпнотифозном госпитале, увлеченно демонстрировавшего элементы модной свободной пластики. В первоначальных вариантах воспоминаний этим преподавателем был он сам, позже появился некий «юноша», которого он просто знал⁵⁸. Поскольку Румнев являлся участником целого ряда достаточно важных для понимания развития пластического движения студий (в частности К. Голейзовского и Л. Лукина), то свидетельства поистине трудно переоценить. Привлекают внимание пикантные рассказы о сотрудничестве художников-авангардистов с хореографами, когда для выступлений обнаженные тела танцовщиков расписывались супрематистскими фигурами⁵⁹.

Румнев многократно переписывал текст, явно лавируя в идеологически напряженном поле, чтобы воспоминания увидели свет. С поразительной легкостью он отрекается от своего многолетнего кумира Айседоры Дункан, утверждая в одном

⁵⁴ См. соч. ук. авторов.

⁵⁵ *Stüdemann N.* Dionisos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper. Bielefeld. Transcript Verlag, 2008; Ruggiero E. Alexander Rumnev and the new dance// Experiment. 1996. Vol. 2. P. 221—228.

⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 2721. Оп. 1, е. хр. 35, л. 15.

⁵⁷ Время поисков и экспериментов. С. 136.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ См. Время поисков и экспериментов, Сироткина И. Е., Кропотова К. А. — указ соч.

из вариантов, что ее танец не выдержал испытания временем⁶⁰. В итоге упоминаний об американской танцовщице в опубликованных при его жизни книгах не осталось совсем, хотя сейчас уже сложно понять, как можно было эту тему миновать, ибо утверждение об ее огромном влиянии на пластические поиски начала XX века сейчас стало практически аксиоматичным.

А советской пантомиме в итоге оказалась присуща «высокая идейность и правда чувств»⁶¹, выгодно отличавшие ее от буржуазной, эстетской и формалистской западной.

* * *

Серьезных попыток изучения наследия Александра Александровича Румнева до настоящего времени не предпринималось. Мало что известно о периоде работы Румнева на Дальнем Востоке и в Куйбышеве в 1930-е годы и Алма-Ате в 1940-е. Недооценен его вклад в советский кинематограф. Но автор данной статьи ни в коем случае не претендовал на полноту изложения и серьезные обобщения, а лишь пытался привлечь внимание к данному архиву, который, будучи еще и разбросанным по трем различным учреждениям, представляет собой довольно сложное собрание.

Булгаковское «рукописи не горят» прекрасно характеризует работу Румнева — даже будучи малодоступными, его мемуары являются одним из важнейших источников современной исследовательской литературы о театральном поиске 1920-х, и их популярность у современных исследователей практически беспрецедентна.

Поскольку в настоящее время наблюдается повышенный интерес к пластике, современному танцу, основанному на различных движеческих экспериментах, к философским и культурологическим исследованиям телесности, а параллель-

⁶⁰ Румнев А. Годы в Камерном театре. 1960. РГАЛИ, ф. 2721, опись 1, е. х. 35. л. 58.

⁶¹ Румнев. О пантомиме. С. 221.

но издатели поднимают огромные пласты нашего недавнего театрального прошлого, то хотелось бы предположить, что появление в печати частей архива Румнева не заставит себя долго ждать.